

ԵՐԵՎԱՆԻ Վ.ԲՐՅՈՒՍՈՎԻ ԱՆՎ. ՊԵՏԱԿԱՆ  
ԼԵԶԱԲԱՆԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. В.Я.БРЮСОВА

***БРЮСОВСКИЕ  
ЧТЕНИЯ  
2006 ГОДА***

ЕРЕВАН  
Издательство «Лингва»  
– 2007 –

УДК 882.0  
ББК 83.3 Р  
Б 898

*Редакционная коллегия:*

С.Т.Золян, д.ф.н., профессор (*редактор*)

Е.А.Алексанян, д.ф.н., профессор

И.А.Атаджанян, к.ф.н., доцент

Э.С.Даниелян, к.ф.н., доцент

С.С.Давтян, к.ф.н.

**Брюсовские чтения 2006 года: (сб. статей)** (Ереван, гос.  
Б 898 лингвистический университет им.В.Я.Брюсова). – Ер.: Лингва,  
2007. - Стр. 540.

*В настоящий сборник включены статьи брюсоведов, принимавших участие в юбилейных, XIII Брюсовских чтениях, состоявшихся в октябре 2006 г. в Москве в рамках «Года Армении в России». Эта международная научная конференция, организованная соучредителями – Российским государственным гуманитарным университетом и Ереванским государственным лингвистическим университетом им.В.Я.Брюсова, была приурочена к 90-летию выхода в свет антологии «Поэзия Армении» под редакцией Брюсова.*

*Книга включает ставшие традиционными для «Брюсовских чтений» разделы: I – «Проблемы творчества В.Я.Брюсова»; II – «В.Я.Брюсов и мировая литература»; III – «Сообщения»; IV – «Публикации».*

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

Б  $\frac{460302010}{0134(01)07}$  2007 г.

ББК 83.3 Р

ISBN 978-99930-79-48-4

© Лингва, 2007г.

## *ОТ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ*

Каждый очередной том «Брюсовских чтений» чем-то особо знаменателен. Предыдущий (2002 года) был юбилейным, посвященным сорокалетию со дня присвоения Ереванскому государственному лингвистическому университету имени В.Я.Брюсова, основания кабинета брюсоведения и проведения первых Брюсовских чтений в 1962 году.

Настоящий том подводит итог международной конференции, посвященной 90-летию выхода в свет антологии «Поэзия Армении», проходившей в рамках «Года Армении в России» осенью 2006 года в Российском государственном гуманитарном университете и Рязанском государственном университете им. С.А.Есенина. Это не первая выездная Брюсовская конференция (таковые проводились в 1971 г. в Москве и в 1989, 1994 гг. – в Ставрополе), но столь же, если не более, продуктивная как по охвату и представительству брюсоведов высокого уровня из крупнейших культурных центров России, Японии, так и по разнообразию тем и проблематики.

Уже вступительное слово ректоров университетов-соучредителей – Е.И.Пивовара (РГГУ) и С.Т.Золяна (ЕГЛУ) на торжественном открытии XIII Брюсовских чтений в Москве наметило широкий культурологический аспект форума, определив его нацеленность на современные реалии и ценностные ориентиры нашей общей научной жизни, исключив рутинный подход к изучаемым темам.

Как всегда, ученые Москвы, Еревана, Токио, Ставрополя, Тулы, Перми были едины в своем стремлении охватить и по-новому интерпретировать малоизученные проблемы брюсоведения, и эта избирательность проблематики, а также новые ракурсы рассмотрения поистине необъятного творческого наследия Брюсова, собственно, и предопределили инновации изучения, расширение привычных сфер научного поиска.

Традиционно статьи в сборнике группируются по разделам: I – «Проблемы творчества В.Я.Брюсова»; II – «В.Я.Брюсов и мировая литература»; III – «Сообщения»; IV – «Публикации». При внимательном взгляде на тематику статей

можно заметить принципиальное разнообразие подходов: вопросы поэтики соседствуют с характеристикой творческой личности Брюсова, концептуально значимые проблемы с анализом мотивов, жанров, стилевых особенностей поэзии, прозы и драматургии писателя. Отдельного внимания удостоены творческие контакты Брюсова с коллегами по поэтическому цеху – И.Буниным, М.Цветаевой и др.

В разделе «Брюсов и мировая культура» традиционно несколько статей посвящено армянскому аспекту брюсоведения – «диалог» Брюсова с Арменией продолжается. Обращает на себя внимание также особый интерес к переводческой деятельности Брюсова. Присутствует, что весьма отрадно, и культурологический аспект брюсоведения. Страноведческий диапазон интереса Брюсова к мировым культурам и специфика его видения общности культур как всегда поражают воображение. Здесь и Эдгар По, и западно-европейская драма, французская, немецкая, испанская литературы и т.д.

Статья В.Молодякова (Токио) в «Сообщениях» прозорливо называется «Близкие задачи и далекие перспективы». И это правильно. Намечая насущные задачи брюсоведения, надо иметь в виду перспективы дальнейшего исследования художественного мира Брюсова, и будем надеяться, что каждый последующий издаваемый ЕГЛУ им. В.Я.Брюсова сборник «Брюсовских чтений» станет весомой вехой на этом пути.

**С.Т. ЗОЛЯН**  
*Ректор ЕГЛУ им. В.Я.Брюсова*

## **ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО НА ОТКРЫТИИ XIII БРЮСОВСКИХ ЧТЕНИЙ**

Ставшие традиционными Брюсовские чтения уже обрели судьбу и диктуемую ею внутреннюю логику. В последнее время уже сам факт их проведения получает символические коннотации, а контекст предопределяет основную тематику конференции. Вот и на этот раз. Очередные – тринадцатые Чтения впервые проводятся в Москве, причем место и время их проведения оказались связаны и символически. Нынешние Чтения обрамлены контекстом трех дат: это, в первую очередь, девяностолетие выхода в Москве «Поэзии Армении», это и контекст Года Армении в России, и отмечаемое во всех странах Содружества 15-летие СНГ.

Предыдущая, двенадцатая по счету конференция, состоявшаяся в 2002 году, была юбилейной – она стала одновременно сорокалетним юбилеем и самих Чтений, и сорокалетием наименования тогда еще института русского и иностранных языков именем Брюсова. Факт наименования в соответствии, в том числе и с символистской философией слова, предопределил и дальнейшую судьбу института – его миссией стала не только нужная, но, тем не менее, рутинная подготовка кадров для школ республики, а культурная и даже культуртрегерская – в том ее многообразии, которая была задана личностью Брюсова. Носить имя Брюсова означало – быть созвучным многогранному брюсовскому наследию: явив образец сотрудничества между Арменией и миром, внося посильную лепту в диалог языков и культур.

Особую семантику имя Брюсова приобрело еще и потому, что – вспомним – с 1948 по 1957 гг. институт носил имя А.Жданова, а с 1957 по 1962 гг. вообще не существовал как самостоятельный вуз (в русле характерного для тех лет структурно-административного экспериментирования он был включен в состав Ереванского госуниверситета им. В.Молотова). Здесь нельзя не заметить иронии и

посмертного возмездия – в свое время именно Брюсов, в отличие от большинства своих коллег, по достоинству оценил реальность опасности, исходящей от статьи Ленина «Партийная организация и партийная литература». Как бы предвосхищая либеральных комментаторов-шестидесятников, пытавшихся отделить Ленина от ждановщины и утверждавших, что Ленин имел в виду исключительно партийную печать и партийную литературу, Брюсов верно понял и то, что было сказано в статье, и что в ней подразумевалось, и было досказано Ждановым и Сталиным. В своем отклике<sup>1</sup> Брюсов проницательно показал, что для Ленина и большевиков нет разницы между партийной и внепартийной литературой и весь пафос ленинской статьи именно в отрицании возможности существования беспартийной литературы: *«Мы не можем не видеть, что социал-демократы добивались свободы исключительно для себя <...> каждая политическая партия мечтает стать единственной в стране, отождествить себя с народом. Более, чем другая, надеется на это партия социал-демократическая. Таким образом угроза изгнанием из партии является в сущности угрозой извержением из народа. <...> Новый строй грозит писателям-"радикалам" <...> изгнанием за пределы общества, ссылкой на Сахалин одиночества»<sup>2</sup>.*

Вряд ли кто предполагал, что предвидения Брюсова относительно роли литературы и художника в (как он с иронией писал) *«социальном "внеклассовом", будто бы "истинно-свободном" обществе»* так скоро осуществляются: еще при жизни Брюсова. Пусть и лояльные, но самостоятельно мыслящие интеллигенты были высланы на знаменитом «философском пароходе», тех же, кто остался, ждали Соловки и Гулаг. Эта практика в докладе Жданова получает свое окончательное идеологическое оформление почти в тех самых формулировках, которые Брюсов проницательно выводил («эксплицировал») из текста ленинской статьи. История подтвердила правоту брюсовского предвидения, когда статья Ленина стала символом веры для литературы и литературоведения и даже школьники на

---

<sup>1</sup> Аврелий <Брюсов В.>. Свобода слова // Весы. 1905. N11. С.61-66.

<sup>2</sup> Там же. С.63, 64.

выпускном экзамене обязаны были воспроизводить ее текст, дополненный идиотически-глубокомысленными комментариями о соотношении народности и партийности литературы.

Доклад Жданова был точным претворением в жизнь идей ленинской статьи,<sup>3</sup> с которыми Брюсов в 1905 г. еще мог полемизировать, но воспрепятствовать их победному воплощению, разумеется, ему было не под силу. Поэтому столь неожиданное переименование должно было стать предвестием восстановления попорченной реальной историей исторической правоты Брюсова в его уже ставшей историей полемике с Лениным. Брюсов защищал свободу художественного творчества и свободу художника, и Брюсовские чтения стали пусть скромным, но вызовом господствовавшей в официальном советском литературоведении несколько приукрашенной и не столь оголтелой, но, тем не менее, ждановщине.

Конечно же, инициаторы Чтений – К.В.Айвазян, Т.С.Ахумян, З.И.Ясинская по понятным причинам обосновывали необходимость переименования вуза и проведения Чтений другими факторами и фактами, в первую очередь, вкладом Брюсова в пропаганду армянской поэзии и культуры. Но имя Брюсова стало своеобразным эталоном, и, пересматривая все вышедшие за это время тома, мы не найдем в них образцов ждановщины. Более того, они стали своеобразным убежищем от вскоре воцарившегося в столицах застойного литературоведения.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Разумеется, Брюсов вовсе не был анти-ленинцем, относясь, особенно в 20-ые гг., к его личности с уважением, но нет никаких оснований переносить это отношение на статью «Партийная организация и партийная литература».

<sup>4</sup> Как недавно напомнил М.Эдельштейн в своей рецензии на сборник «Брюсовские чтения 2002 года» (Ереван. 2004): «Так сложилось, что в советское время основными центрами изучения литературы конца XIX – начала XX века стали Тарту и Ереван. Во многом благодаря усилиям эстонских и армянских русистов удалось вывести "серебряновечные" штудии на качественно новый уровень, разрушить заговор молчания вокруг многих "неблагонадежных" имен. В двух проектах было много общего, даже возникли они почти одновременно: традиция ереванских Брюсовских чтений была заложена в декабре 1962 года, первая

Проводя Брюсовские чтения, институт открывал для себя новые горизонты. Жизнь и творчество Брюсова в контексте меняющихся реалий всякий раз оборачивались новыми гранями. Ведь время не только расставляет все по своим местам, оно скорее как динамическая среда меняет местами устоявшееся, с тем, чтобы высветить насущное, и дело не в девальвации вчерашних ценностей, а в том, что в изменяющемся контексте они приобретают новую значимость.

Более чем 40-летний опыт проведения «Брюсовских чтений» – это и проверка актуальностью брюсовского наследия, и показательно, что всякий раз они позволяют высветить проблему, которая, казалось бы, возникает только сейчас и в очередной раз поразиться проницательностью Брюсова. Конечно же, Брюсов и не претендовал на роль Нострадамуса. В отличие от Хлебникова, утверждавшего, что родина поэзии – будущее, Брюсов, даже наперекор своему призыву «не жить настоящим – только грядущее область поэта» вдохновение черпал скорее в прошлом. Приведем Пастернака – *«Однажды Шлегель ненароком / И, вероятно, невпопад / Назвал историка пророком / Предсказывающим назад»*. Даже в своих футурологических изысканиях Брюсов основывался на исторических фактах, причем глубина его анализа прямо соотнесена с древностью фактического материала. Не предсказание, а готовность к осмыслению и пониманию прошлого опыта, и только отсюда – выведение следствий для настоящего и будущего, – вот что создает непредсказуемость Брюсова и, опосредованно, новизну и актуальность «Брюсовских чтений».

За сорок пять лет, усилиями нескольких поколений литературоведов, казалось бы, все перепахано и можно только уточнять уже известное. Но очередные Чтения в очередной раз опровергают это. В том числе и нынешние.

Во-первых, (или хотя бы) потому, что нынешние Чтения – это и возвращение Брюсова в Москву, и возвращение Брюсова Москве. Разумеется, брюсоведы Москвы всегда были ведущими

---

блоковская конференция в Тарту прошла несколькими месяцами раньше, в мае того же года». – Новый Мир. 2005. N4. С.184.

участниками Чтений, но если говорить об основном векторе интересов, то, конечно же, было некоторое если и не игнорирование, то определенное несоответствие между оказываемым творчеству и деятельности Брюсова вниманием и его ролью и значением для эпохи Серебряного века.

Это своеобразное возвращение Брюсова Москве есть в то же время и возвращение долга перед Брюсовым. Вспомним, что путь Брюсова в Армению начался в Москве, когда 26 июня 1915 года представители Московского комитета армян предложили Брюсову возглавить редактирование антологии армянской поэзии.<sup>5</sup> Выход этого сборника должен был помочь привлечь внимание российской и европейской общественности к трагедии армянского народа и хотя бы таким образом повлиять на политику замыслившей полное физическое уничтожение армян Турции. Поэтому медлить было нельзя. В крайне сжатые сроки удалось обеспечить составление антологии, подготовку подстрочников и привлечь к работе лучших русских поэтов Серебряного века – кроме самого Брюсова, это Блок, Бальмонт, Вяч.Иванов, Ив.Бунин, В.Ходасевич, Ю.Балтрушайтис, С.Шервинский. Брюсовым были подготовлены примечание и вступительный очерк «Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков». И всего лишь через год после памятной встречи, в августе 1916 г., антология «Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней» вышла в свет. Действительно, трудно поверить, но всего лишь год – от идеи до публикации – понадобился для издания труда, который по качеству художественных переводов и степени их историко-литературной точности считается образцовым для подобного жанра, что уже тогда, сразу же после выхода «Поэзии», отметил академик Игнатий Крачковский: «Ни в России, ни в Европе ни одна восточная поэзия не представлена в таком образцовом издании, литературно-изящном и в то же время научно-добросовестном».<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Подробнее см. в двухтомном издании «Брюсов и Армения» (Ереван. 1988, 1989), в особенности «Летопись-хронику» – кн.2. С.118-514 (сост. К.В.Айвазян).

<sup>6</sup> Брюсов и Армения. В 2 кн. Кн.2. Ереван. 1989. С.117.

Эта хорошо известная история сегодня обретает новое значение и звучание. Она может служить примером солидарности, устанавливаемой через культуру, и не только в годину трагедий и бед.<sup>7</sup>

Следует вспомнить, что работа над антологией для Брюсова была не просто благородной попыткой привлечь внимание к трагедии армянского народа. Она помогла Брюсову найти новые ответы на издавна волновавшие его политические и геополитические вопросы. В первую очередь, это был вопрос о роли России в протекающих геополитических процессах<sup>8</sup>. Изучая историю и культуру Армении, Брюсов неожиданно для себя обнаружил возможность преодолеть ранее казавшийся ему непреодолимым раскол между Западом и Востоком и тем самым роковой (в понимании Брюсова) разлом внутри самой Российской империи.

В недавно опубликованной статье Карен Сапаров проследил взгляды Брюсова и показал, что, начиная с откликов на Русско-японскую войну, история и геополитика представлялись Брюсову как неизбежный цивилизационный конфликт между Западом и Востоком.<sup>9</sup> Как писал Брюсов в 1905 г., *«Два мира европейской и азиатской цивилизации могли развиваться рядом, пока их разделяли пустыни: океан, баснословный Тибет, дикая Маньчжурия. Столкнувшись лицом к лицу, они почувствовали, что им на земле тесно»*<sup>10</sup>.

Взгляды Брюсова начала века можно охарактеризовать как весьма похожие на теорию конфликта цивилизаций ведущего современного политолога Самуэля Хантингтона –

---

<sup>7</sup> Нелишне вспомнить, что в год издания «Поэзии Армении» вышла также антология современной восточноармянской литературы под редакцией М.Горького – «Сборник армянской литературы» (Петроград. Изд. «Парус». 1916).

<sup>8</sup> Брюсовские статьи на эту тему собраны в кн.: Брюсов В. Мировое состязание. Политические комментарии 1902–1904. Сост., вступ. статья, подг. текста и примеч. В.Э.Молодякова. М. 2003.

<sup>9</sup> Автографы Брюсова, относящиеся к истории древней Армении. Вступ. Статья, публ. и примеч. К.С.Сапарова // Неизвестный Брюсов (публикации и републикации). Ереван. 2005. С.232-267.

<sup>10</sup> Брюсов В. Мировое состязание. Указ. изд. С.90.

похожи до такой степени, что, кажется, Хантингтон позаимствовал некоторые пассажи у Брюсова. Как, например, *«Придет час, когда ислам встанет на защиту своей религии и своей культуры, на борьбу с христианской Европой, притязающей быть самодержцем на земном шаре»*.<sup>11</sup>

Правда, через определенное время Брюсов перестает быть «Хантингтоном до Хантингтона», поскольку к 1913 г. он видит, пусть только теоретическую, но возможность разрешения этого конфликта посредством культуры, но относит к *«отдаленному будущему»*: *«Распространение культуры сближает между собой народы, внушает им чувство солидарности: делает войны между ними невозможными. Возможность всеобщего мира между народами не есть неосуществимая мечта, но ожидать такого мира возможно лишь в отдаленном будущем»*<sup>12</sup>. В то время как в настоящем Брюсов видит *«только новый этап многовековой борьбы европейцев с турками и монголами. Или даже более того: только новый пример той борьбы рас и культур, которую история наблюдает на протяжении десятка тысячелетий. <...> Возможно мечтать о "мире всего мира", и нельзя сказать, что такая мечта неосуществима. Но осуществима она лишь в очень отдаленном будущем. Раньше – истории, видевшей борьбу городов, племен и народов, предстоит видеть борьбу рас и культур. Нашествие Востока на Запад, возрождение ислама, объединение чёрных и падение Европы <...>»*<sup>13</sup>.

Казалось бы, вскоре разразившаяся мировая война с ее невиданными жестокостями должна была укрепить взгляды Брюсова на историю как жестокий цивилизационный конфликт. Однако происходит обратное – в армянской культуре, особенно в ее прошлом Брюсов увидел искомый синтез, прообраз того подхода, который он относил к отдаленному будущему. Как отмечает Сапаров, «...в этой поэзии и этой истории Брюсов нашел, как ему представлялось, *доказательство* того, что

---

<sup>11</sup> Там же. С.113.

<sup>12</sup> Там же. С.114.

<sup>13</sup> Там же. С.103, 113.

величайшая проблема человечества – разрешима, примирение непримиримых начал возможно».<sup>14</sup>

В этом Брюсов видит историческую миссию армянского народа, и ознакомление мира с опытом Армении становится исторической задачей, намного превосходящей по значимости только лишь пропаганду армянской поэзии и культуры. Приведем лишь наиболее показательные высказывания Брюсова:

*«<...> эта горная страна, поставленная на страже двух миров, под охраной древнего Арарата, была, остается и должна быть примирительницей Востока и Запада, историческая миссия которой – найти синтез двух культурных миров человечества»<sup>15</sup>.*

*«Историческая миссия армянского народа, подсказанная всем ходом его развития, – искать и обрести синтез Востока и Запада. И это стремление всего полнее выразилось в художественном творчестве Армении, в ее литературе, в ее поэзии»<sup>16</sup>.*

*«<...> искать и явить миру новый синтез двух вековечных начал, которыми живет все человечество и которые так ярко выражены в своем взаимодействии в истории Армении: начал Запада и Востока. Примирить их в высшем единстве, что, на другой ступени развития, уже было сделано поэтами армянского средневековья, – есть выполнение исторической миссии всего армянского народа»<sup>17</sup>.*

Возможно, было бы не совсем корректно вслед за Брюсовым настаивать на уникальности армянского опыта. Не исключено, что теоретическая мысль Брюсова работала именно в направлении преодоления понимания цивилизационного конфликта как неизбежности, и армянский материал оказался тем

---

<sup>14</sup> Сапаров К.С. Указ. соч. С.265.

<sup>15</sup> Брюсов и Армения. Указ. изд. Кн.1. С.328.

<sup>16</sup> Брюсов В.Я. Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков. Историко-литературный очерк // Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней. Под ред., со вступ. очерком и примеч. Валерия Брюсова. Факсимильное изд. антологии 1916 года. Ереван. 1987. С.23.

<sup>17</sup> Там же. С.89

фактом, который позволил найти практическое доказательство своим новым взглядам. Но, тем не менее, фактом является то, что именно в армянском опыте замеченный Брюсовым синтез проявляется с особой глубиной и носит глобальный характер.

Примечательно, что идея Брюсова независимо от него недавно была повторена немецким культурологом и теологом Германом Гольцем: *«Внимательный исследователь армянского языка и армянской письменности, армянской архитектуры и армянской литургии очень скоро обнаружит, что эти ключевые манифестации армянской культуры представляют не изолированные и индивидуальные узко национальные армянские феномены, а что здесь мы имеем дело со своеобразным и внутри себя истинным великим синтезом, который благодаря своим многочисленным компонентам есть межэтническая и межкультурная величина. Этот синтез, в свою очередь, есть величина, которую ни с чем ни спутать и которая определяет профиль армянской культуры. Защита собственно армянской идентичности, собственно армянского существования равносильна защите этого межкультурного синтеза»*<sup>18</sup>.

Как видим, Герман Гольц, не зная того, почти буквально повторяет Брюсова и, развивая это положение, находит в то время неупотребительный термин: «консенсус». Согласно Гольцу, подобный синтез – это своего рода защитный механизм армянской идентичности, противостоящий воздействию имперской культуры и идеологии, но не вступающий в конфликт с ними, а основывающийся на консенсусе. Армянский тип культуры, по Гольцу, это консенсусный тип, но при этом тип минимального консенсуса, ибо большее могло бы трансформировать собственно армянский компонент.

Как видим, в акте создания Антологии получают практическое воплощение фундаментальные историософские идеи Брюсова. Согласно Брюсову, конфликты порождаются вследствие культурно-цивилизационных различий, но в то же время понимание ценностных систем различных культур и их

---

<sup>18</sup> Goltz Hermann. Offenes Ethnos geschlossenes Imperium: Der armenische kulturelle Archetyp // Армения на пути к Европе. Ереван. 2005. С.388-399; в пер. на арм. яз. – с.37-46.

синтез создают возможность для их предотвращения. Важен сам подход Брюсова, поэтому не будем замыкаться рамками армянской или армяно-русской проблематики. Куда важнее экстраполяция методологии Брюсова с целью найти сходные явления, выявить и утвердить сами принципы нахождения и утверждения консенсуса – от минимального до создаваемого посредством инструментов образовательной и культурной политики максимально возможного. Позволим себе очертить методологию, к которой, на наш взгляд, приходит Брюсов в процессе работы над антологией: это переход от конфликта цивилизаций к синтезу и консенсусу посредством создания и институционализации коммуникационных каналов, – начиная с *адекватного* перевода, обеспечивающего сами основы диалога языков и культур, – и, кончая стимулирующими и укрепляющими коммуникационные процессы политическими институтами.

Именно такой подход, ставящий во главу угла межкультурную коммуникацию и межкультурное образование, в последнее время принимается и политическими организациями – так, он лежит в основе образовательной и культурной политики Совета Европы<sup>19</sup>.

Между тем, в СНГ подобный подход вряд ли можно считать доминирующим. Поэтому привести брюсовский пример особенно уместно, ибо юбилейные мероприятия высветили то, что до сих пор пытались не замечать – в основе СНГ нет ни внятной идеологии, ни общей для всех участников системы основополагающих ценностей, ни единого вектора политических интересов. И единственное сохранившееся на сегодняшний день пространство – это культурно-цивилизационное. Функции, которые не смогли выполнить политические и экономические факторы, хорошо ли, плохо, но продолжают выполнять культурно-цивилизационные. Культурное сотрудничество и взаимообогащающая

---

<sup>19</sup> Declaration by the European Ministers of Education on intercultural education in the new European context, – 21 st. session of Standing Conference, Athens, 10-12 November 2003; «Intercultural education: managing diversity, strengthening democracy».

коммуникация, диалог языков и культур – вот что может явиться основой институционального реформирования СНГ.<sup>20</sup>

Имеющая 90-летнюю историю Брюсовская антология армянской поэзии вписывается в новую повестку как уже ставший классическим образец: как парадигма сотрудничества, в основе которого диалог языков и культур. При всей важности экономических и политических факторов, культурно-цивилизационные факторы куда более фундаментальны, ибо не зависят от диктуемой временем конъюнктуры. Ведь если СНГ не механическое объединение, а органическое, то оно должно произрастать из общей идеологии и системы ценностей.

Юбилей не должен заслонять то, что возникшие в последнее время политические и экономические проблемы ставят под сомнение саму целесообразность существования СНГ, высвечивая как первоочередной вопрос – во исполнение каких задач, для достижения каких целей и на каких ценностях должно основываться сотрудничество.

На наш взгляд, причины не столь организационные и даже не политические, сколько идеологические, коммуникационные и смысловые, поскольку именно эти факторы определяют степень организованности системы, ее органичность и жизнеспособность (ср. становящиеся на сегодня определяющими в социологии теории Т.Парсонса и Н.Лумана). Но, как это ни парадоксально, эти факторы не надо ни изобретать, ни заимствовать. Они существуют. Пусть до сих пор не осознавалась как главная составляющая то, на что хотя и не особенно обращали внимание, но то, что сохранилось без каких-либо стараний со стороны политиков – это уникальное культурно-цивилизационное пространство Российской империи и бывшего Союза (неправильным упрощением было ограничиваться его евразийским пониманием).

---

<sup>20</sup> Подробнее см.: Сурен Золян. Будущее СНГ – цивилизационный союз // РАМИ «РИА Новости», 12.10.2006; Золян С.Т. Диалог языков и культур – парадигма институционального реформирования СНГ // СНГ как новая структура содружества государств: достижения и перспективы. Ереван. НАН РА. 2006. С.84-93.

Цивилизационная уникальность пространства государств СНГ и Балтии, особенно если учесть и примыкающее восточноевропейский и православно-восточнохристианские ареалы, заключается в том, что оно есть место встречи, одновременно перекресток и граница для разнородных, тяготеющих к иным центрам культур. Это культуры, либо маргинальные для своего цивилизационного пространства, либо изначально сформировавшиеся как медиаторы между различными культурами. Так формируется ареал, не имеющий естественных границ, поэтому они открыты и изменчивы. В определенный момент это были политические границы Российской империи, а в настоящее время они скорее совпадают с ареалом распространения русского языка – хотя бы в качестве второго или иностранного. Географическое и лингвистическое разнообразие, приобретая культурно-цивилизационное измерение, становится тем смыслообразующим фактором, который есть необходимое условие взаимопроникновения разнородных культур. Уникальность этого пространства в том, что оно, не став плавильным котлом для этих культур, как в случае других цивилизационных пространств, обеспечивает их неслиянность и в то же время взаимопереводимость и взаимопроницаемость. Помимо достаточно поздно возникшей евразийской общности в ее славяно-тюркской версии, можно, опираясь лишь на данные сравнительно-исторического языкознания, говорить о древнейших языковых связях: балто-славянских, славяно-германских, славяно-, финно-угорских, ирано-тюркских и т.д. В составе этого пространства такие уникальные регионы, как «путь из варяг в греки», или же Кавказ и часть Армянского нагорья, где на сравнительно небольшом пространстве взаимодействовали народы, говорившие на принадлежащих к индо-европейской, кавказской, различным малоазиатским и семитской семьям языках. Этим обеспечивалась коммуникация между Восточным Средиземноморьем, Центральной Азией, Балканами и Восточной Европой. Впоследствии пребывание Кавказа в составе одного государства через каналы культуры, образования, литературы приводит к созданию институциональных основ для формирования так называемой

«кавказской идентичности», образуемой взаимодействием народов региона с российской государственностью и культурой. Подобные примеры можно продолжить.

Будущее СНГ видится не столько как политический или экономический, сколько цивилизационный союз. Теперь же наступает время, когда политико-экономический подход уступает место культурно-цивилизационному, который, обеспечивая диалог между языками и культурами, позволит изменить ситуацию и в дальнейшем привести к новому политическому дизайну СНГ. Будущее СНГ и стран Балтии видится нам как открытое информационное общество, причем новая институционализация будет организована по принципу сети. Увеличение меры разнообразия есть необходимое условие для увеличения способностей системы к саморазвитию. Обеспечив многообразие коммуникационных каналов для диалога языков и культур, станет возможным сохранить единое цивилизационное поле, организуемое теперь уже не пересечением, а объединением (в логическом смысле) разнородных культурных пространств. Общие ценности и идеология сотрудничества получают адекватное оформление, в том числе, и в политических институтах. 90-летие Брюсовской антологии – парадигма новой архитектуры цивилизационного союза

Вместе с тем сотрудничество, как свидетельствует незамысловатая этимология слова, есть совместный труд. Поэтому, заключая, позволю себе выразить благодарность нашим коллегам из РГГУ – у нашего университета уже есть опыт совместного проведения конференций. Это была конференция по типологии языков в Армении, теперь очередь литературоведов. Проведение таких конференций – это наш совместный вклад в реализацию подобного союза и адекватное воплощение идей Брюсова.



**I.**

**ПРОБЛЕМЫ  
ТВОРЧЕСТВА  
В.Я.БРЮСОВА**

## ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИЧЕСКОЙ СИМВОЛИКИ БРЮСОВА

*«Специфика символа и мифа как инструмент для выражения такого смысла, который не может вместиться в рассудочно-дискурсивный тезис».*

*Сергей Аверинцев*

Не трудно заметить, что поэзия Серебряного века находится в центре внимания литературоведов, как бы компенсируя зону отчуждения и умалчивания предшествующих периодов. И, казалось бы, именно Брюсов, признанный вождь символизма, должен был бы занимать один из эпицентров этого внимания. Однако лишь систематически выходящие в Армении и посвященные этому замечательному русскому писателю «Брюсовские чтения» восполняют пробелы в исследовании его далеко не исчерпанного и поистине огромного творческого наследия.

Наименее освещенной сферой научных наблюдений представляется поэтика Брюсова, которая, надо думать, в полном объеме еще найдет своего исследователя в пока еще тщетно ожидаемой монографии о его творчестве (ведь единственная книга такого рода была написана Д.Максимовым еще в 1940 году и с тех пор даже не переиздавалась). А между тем прав и сам поэт, утверждая, что «есть еще бесконечное число задач, никем не решенных тем, почти никем не затронутых и средств совершенно не использованных»<sup>21</sup>.

Сейчас уже совершенно ясно, что, несмотря на вековую отдаленность от времени расцвета символизма в русской литературе, некоторые принципиально значимые черты и особенности поэтики символизма, а также мифопоэтики могут быть продуктивны в современной системе художественных ценностей, ориентированных на альтернативность путей развития мира и искусства. Симптоматично, что в современной

---

<sup>21</sup> Брюсов В. Неизданные стихотворения. М. 1935. С.13.

прозе наблюдаются явные тенденции к использованию мифопоэтики и символики, нацеленных, как всегда, на сущность бытийных явлений в их многовариантности. Разумеется, речь идет не о подражаниях, реминисценциях и прямом освоении школы мастерства, а о восприятии и преобразовании на новом уровне поэтических универсалий Серебряного века как художественных моделей, проявивших жизнеспособность и перспективность. Поэтому далеко не лишне снова и снова обращаться к завораживающим в своем совершенстве поэтическим шедеврам символистов, где в ряду первых и главных творцов – Брюсов, который в свое время взял на себя трудную задачу «создания образного языка новой культуры»<sup>22</sup>.

В литературе о Брюсове нет единого мнения об особенностях его поэтического стиля. Так, до сих пор спорными являются проблемы, связанные с символикой, мистикой и экзотерикой, насыщенностью его поэзии мифологемами, а также превалирования рационального или иррационального начала в его мировидении и творчестве. В частности, вызывает возражение позиция С.Абрамовича, который, верно утверждая, что Брюсов «на смену архаическому... окостеневшему и превратившемуся в аллегория символу приносит субъективную символику, открыто и раскрепощенно интерпретирующую явления жизни», мифотворчество почему-то считает «субъективистским разрушением логики»<sup>23</sup>. Однако все исследователи единодушны в одном – в узнаваемой безукоризненности и многозначной образности его стиха, в чеканной звучности, рельефности, сжатости и силе, в свободе, богатстве и разветвленности ассоциативных связей его поэтического языка, в мистической и одновременно реальной наполненности его символики, в не до конца разгаданной тайнописи его поэтической речи, в насыщенности ее мифологемами, в обращенности к архетипам и историческим реалиям.

---

<sup>22</sup> Гаспаров М. Идея и образ в поэтике «Далей» // Брюсовские чтения 1983 года. Ереван. 1985. С.113.

<sup>23</sup> Абрамович С. Идеино-эстетическая функция символа у раннего Брюсова // Брюсовские чтения 1980 года. Ереван. 1983. С.32.

Находить «ключи тайн» и верные ориентиры в океане поэзии Брюсова достаточно сложно хотя бы уже и потому, что как сказал он сам: «Я все мечты люблю, мне дороги все речи и всем богам я посвящаю стих». Надо помнить также и о противоречивости эстетических установок Брюсова, о его неоднозначном отношении к поэтике символизма в целом: – от открытого признания гипнотизирующей роли символа, построенного на интуитивном ощущении, до объективирования и рационализации смысла, низведения его к аллегории. Вяч.Иванов не случайно укорял Брюсова «за этот реализм в символизме, за этот позитивизм в идеализме». Этот тезис подхватили некоторые советские критики, пытавшиеся «очистить» Брюсова зрелого периода творчества от символизма, прибегая к помощи высказываний и самого поэта. Однако вне символистской поэтики стих Брюсова мертвеет, теряет глубину и живые очертания, универсальный смысл и «стообразную» суть, ибо очевидно, что «интуиция и рассудок у поэта поставлены между собой в связь, а это и есть всевластие символа»<sup>24</sup> как универсального способа художественного обобщения.

Пожалуй, первое, что привлекает внимание читателя при знакомстве с поэзией Брюсова, – многоликость и антиномичность авторского образа, который предстает в самых разных обличьях, то сливаясь со своим лирическим героем, то дистанцируясь от него, то признаваясь в его двойственности. «В поэзии, в искусстве, – замечал Брюсов, – сама личность художника». Поэт у Брюсова и пустынный жрец, и пророк, и конкретный персонаж, замкнутый на своем «я» мифа или истории. Но символика образа у него шире и глубже данного персонажа благодаря системе символов, которые углубляют и расширяют восприятие образов и мотивов, намекая на их неисчерпанность и проекцию в вечность. Как пишут А.Завельский и Д.Завельская в статье «Метафора и символ в творчестве Валерия Брюсова»: «Персонаж как знак, указывает не на понятие, а на комплекс ощущений, но само указание

---

<sup>24</sup> Лосев А.Ф. Античный космос и современная наука. М. 1927. С.269.

основано на целостном восприятии системы, в которой этот знак функционален и соотносим с другими элементами»<sup>25</sup>.

При построении художественного образа используются самые разнообразные приемы – маска, декор, мифические сущности, мистификации, перевоплощения, моно- или диалогические действия и, наконец, символ, понятие которого так четко сформулировал в свое время французский поэт-символист Малларме: «Назвать предмет, – писал он, – значит уничтожить три четверти наслаждения поэмой, состоящего в постоянном ее угадывании; внушать (подсказывать) ее – вот мечта. Символ и заключается в совершенном применении этой тайны: вызывать мало-помалу предмет, чтобы показать душевное состояние или, напротив, избрать предмет и извлекать из него посредством ряда разгадок состояние души»<sup>26</sup>.

Известные полководцы и цари, греческие боги и римские цезари, библейские и античные персонажи, – все эти мифические герои и исторические личности, как Наполеон, Александр Македонский и Петр I, олимпийцы Зевс и Афродита, египетские боги Амон Ра и Изида, а также многие другие не просто называются, вызывая в читателе определенный круг воспоминаний и ассоциаций, а воскрешают в сознании действенную и разомкнутую цепочку импульсов, сопутствующих их былой жизни или знаковое и символическое функционирование, вызывающее определенный эмоциональный настрой или философическое размышление. Поэт ищет аналогий современности в древних цивилизациях и, опираясь на многозначную символику, подчиняет историю личному переживанию своего поэтического, лирического «я».

Так, в замечательном стихотворении «Встреча» поэт вплетает любовную тему в контекст египетской мифологии. По убеждению Брюсова, египетская религия и культура наиболее близки к истокам, к заветной для него Атлантиде, и понятие жречества, пророчеств, столь значимые для поэта-символиста, наиболее зримы и убедительны именно в этом духовном поле, представленном нам еще в знаменитом стихотворении

---

<sup>25</sup> В.Я.Брюсов и русский модернизм. М. 2004. С.43.

<sup>26</sup> Максимов Д. Поэзия Валерия Брюсова. Л. 1940. С.43.

«Фонарики», где на «прочной нити времени» Египет «самый освещенный этими волшебными фонариками», ибо, как пишет поэт, – «пронизывает глуби все твой беспощадный луч» (Т.І. С.435). Египет – это и «рабство, закрепленное в веках, и воспоминание о прошедшем, и жреческое провидение, и загадочность сфинкса, и любовь Озириса и Изиды, вызывающая мифопоэтические ассоциации в стихотворении о современной любви двоих, как дара таинственных высот».

Погружение в глубины времени для Брюсова не есть «вечное возвращение» и движение по кругу, а насыщенный символикой отзвук иных миров, их героизированное бытие некогда бывшее и возможное в будущем. «Наша жизнь не в первый раз», – признается лирический герой «Встречи», – и это залог вечности любви: «Разве ты, в сияньи бала, легкий стан склонив мне в руки, / Через завесу времен / Не расслышала кимвала, не постигла гимнов звуки и / Толпы ответный стон / Не сказала, что разлуки – кончен, кончен долгий сон» (Т.І. С.474).

Вместе с тем любовь в понимании Брюсова вбирает в себя и отчаяние, и измену, и трагедию непонимания, и неизбежность смерти, – все это мифологизируется в символах разных времен и героев в стихотворении «Любовь ведет нас к одному», где «неустанное стремление от судьбы к иной судьбе», обращение к именам – символам Дидоны, Франчески, Федры, Джульеты, символизирует «блаженно-страшный» финал жизни. Также символически значим образ Антония, предпочтившего любовь славе, и Клеопатры, чья жизнь в любви «в веках звенящий стих». В этом отношении менее удачна, на мой взгляд, попытка поэта создать обобщенный образ любви, прибегая к имени Афродиты в стихотворении «Ты, Афродита». Оно иллюстративно, так как знак здесь не переходит в символ, перечисление симптомов любви абстрактно и лишь декларируется как дар Афродите; это проявление той «конструктивной символики», которую Максимов противопоставлял «эмпирической».

Любовь бессмертна, а «земная слава лишь тень в безумном сне и меркнет в таинстве миров». Символику двух стихотворений «Ассаргадон» и «Халдейский пастух» надо рассматривать в их единстве, в общности идеи тщеты славы («мечта о подвигах лишь детская забава») и важности

«божественных деяний» пастуха, начертавшего «пути своих планет». Разумеется, символика имен во всех названных и подобных стихотворениях имеет расширительный характер и в высшей степени интертекстуальна.

Среди значимых имен-символов особое место в поэзии Брюсова занимают Прометей и Икар. Первый – как символ страдания во имя людей и даритель огня, второй – как персонифицированное стремление к выходу за пределы земного пространства, как одушевленный вызов жизни-тюрьме. К образу Прометея, как известно, обращались многие поэты и столь же много интерпретаций его подвижнических деяний. Брюсов, как всегда, оригинален в разработке темы подвига Прометея. Свое стихотворение «К олимпийцам» он начинает с отрицания, с инвективы ложным кумирам: «Все обман, все дышит ложью, в каждом зеркале двойник... Здесь же долу, во вселенной // Лишь обманность всех путей // Здесь правдив лишь смех надменный // Твой, о брат мой, Прометей». Разгадка, обобщающая оценка символа – в следующем четверостишии, снова включающим архетипический смысл образа и дешифрующий их:

Олимпиец! бурей снежной  
Замети мой буйный прах, –  
Но зажжен огонь мятежный  
Навсегда в твоих рабах.

(Т.І. С.421)

Стихотворение «Дедал и Икар» построено не как часто встречающийся у Брюсова монолог героя, а как диалог-противостояние осторожного Дедала и устремленного в небо, отважного и безрассудного Икара. Здесь, как и в паре стихотворений «Ассаргадон» и «Халдейский пастух», художественный смысл порыва к свободе во всей полноте открывается в соотношении со стихотворением «Одиссей». Напомним, Икар не слушает Дедала, его призыва к осторожности и благоразумию, он забывает о том, что крылья его пропитаны воском и растают от жара солнечных лучей. Он весь устремлен в небо: «Спешит насытить счастьем грудь», потому что «вторично не позволят боги / До сфер небесных достигнуть». И как результат безумства – трагедия. В «Одиссее»

герой, «хитроумный Одиссей» делает все правильно: он затыкает уши своим гребцам воском, чтобы они не слышали страстных и чарующих песен-призывов морских сирен, а себя привязывает к мачте. Он осторожен и разумен, «их чар избег и невредим». Но зачем? – вопрошает поэт. «Зачем я был спокойно мудрым», – восклицает герой, и ему сочувствует лирический герой, ибо «исторгнуть помыслы любви», быть благоразумным означает измену любви с ее безумствами и человеческой сути с ее вечной устремленностью к мечте, – а это не меньшая трагедия.

Стоит остановиться отдельно и на двух принципиально философски значимых символах, таких как «миг-мгновение» и «тени», последние позже сменяются символикой огня, зарева и набата. Они не новы в поэзии, но у Брюсова приобретают новые оттенки, как бы приближая их автора к особо понятным философемам бытия, к духу жизнотворчества, что собственно и лежит в основе символизма: поэзия как творение жизни. Наряду с символами, связанными с мифопоэтикой и историческими реалиями, они универсально значимы. В стихотворении «Минуты времен» Брюсов прямо касается этой кардинальной темы, называя эти минуты или миги «странными символами»:

В черное озеро вечности  
Капля за каплей спадали минуты,  
Долго смотрел я на странные символы...<sup>27</sup>

Миг – по Брюсову это точка пересечения мечты и реальности, где и творится космос жизни, где человек создает свой миф, сквозь который «просвечивает иная даль, иные миры, которые в начале пути мнятся иллюзорно, мистически, а позже прозреваются как реально существующие во вселенной. Миг воспринимается и как сама вечность («в одном мгновенье видеть вечность» (У.Блейк) и как оппозиция вечности, как символ остановленного мгновения или мнимого отрезка жизни, где можно «на мир лицом к лицу взглянуть / И безраздумно, бестревожно / В мгновеньях жизни потонуть». Миг – сверхчувственно постигнутая точка перехода от прошлого к

---

<sup>27</sup> Брюсов В. Неизданные стихотворения. М. 1935. С.169.

будущему («Я вам отдамся, миги, миги») и невозможность остановить мгновение («Берем мы миги, их губя»).

Понимая безнадежность проникновения в тайны прошлого, а отсюда и в тайны бытия, Брюсов славит миг, как возможность мгновенного сиюминутного озарения, приоткрывающего «заветную дверь» в то, что скрыто от человека, и молитвенно просит у судьбы: «И миг продлился, длинный, длинный», «миг между светом и тенью» – *миг* как оппозиция *тени*.

Другой важный и «странный» символ Брюсова – «тени». Вслед за Фетом он повторяет: «Зову властительные тени». Один из поэтических сборников Брюсова, как мы помним, называется «Зеркало теней». То, что «тени» особенно значимы для его мировосприятия, открывается в стихотворении «Есть в человеке четыре начала...», где одним из начал и является *тень*, которая «над могилой витает», то есть не покидает человека даже тогда, когда в земле остается только тело, потому что «манны нисходят в Аид», а «дух возносится в небо». В представлении Брюсова это некая эманация жизнесуществования человека в вечности, это и проекция в будущее, вместе с тем, судя по многочисленным контекстам, символ *теней* поэтом прозревается и как нечто мистическое, и, напротив, как нечто, придающее предмету или явлению живую объемность, ведь не может же, например, существовать человек без тени. Достаточно перечислить многие стихотворения Брюсова, чтобы убедиться, тени присутствуют в них то оттеняя настроения, то усугубляя ощущение тайны, то как бы дематериализуя происходящее и персонажей. Они и «блаженные тени мгновенного дня», и символы обмана («Но будет все лишь тенью, лишь обманом»). Они «подобны чарам волхва» («То молча гаснут, тают кротко»), то напоминают о прошлом, былом («О тени прошлого, как властны вы над нами»). И еще:

И я с людьми как брат, и все прощаю им,  
Печальным, вдумчивым, идущим в тихой смене,  
За то, что вместе мы на грани снов скользим,  
За то, что и они, как я, – причастны тени.

(Т. I. С. 173)

В любом из контекстов тени воспринимаются как символы некоего сверхзначного присутствия в человеческой жизни, влияющего на его судьбу («Деянья всех людей как тень в безумном сне»). Еще больше рокового драматизма в стихотворении «Тени»:

Скрыли всю лестницу тени  
Ночи беззвездной.  
Пучины не зная,  
Мы стали у края  
И раскачались над бездной ступени.<sup>28</sup>

Закономерно, что по мере того, как поэзия Брюсова освобождается от намеков на непостижимое «темной глубины» (Вяч.Иванов), уходит от мистического наполнения символа, в его стихах уменьшается обращенность к теням.

Оставив мотив-символы Пути и Света, как наиболее разработанные в поэтике Брюсова, обратим внимание еще на символы, связанные с природной жизнью. Несмотря на декларацию поэта: «Люблю дома, не скалы / Ах, книги краше роз», – его природа не просто оттеняет мотив и настроение, а имеет нередко первостепенное значение в символике стиха, являясь и фоном, и пророческим символом, корреспондирующим с заявленной темой: «Помоги мне, мать! К тебе / я стучусь с последней силой!». Как и в любой другой, в символике пейзажа у поэта присутствуют и конкретика, и обобщение. Так, в стихотворении «Папоротник» обычное описание папоротника («Чутко папоротник дремлет / Где-то крикнул пересмешник») сменяется символикой вхождения в иную жизнь, «в древние тайны, которым внемлет небо»:

В этих листьях слишком внешних,  
В их точеном очертаньи,  
Что-то есть миров нездешних...  
Стал я в странном содроганьи.

(Т.І. С.220)

В целом «Океан» и «Море» играют большую роль как символы образной системы Брюсова еще и потому, что

---

<sup>28</sup> Брюсов В. Неизданные стихотворения. М. 1935. С.309.

предполагают в пространстве присутствие корабля, палубы, матросов, всех примет страннической жизни, присущей поэту, искателю новых образов земли, иных загадочных миров. Брюсов придает образу моря, разумеется, и чисто метафизический смысл: «Мы все лишь беглый блеск на вечном море лет». Тот же образ Океана, который вбирает в себя мифологему титана морей, прельстившегося Геей, и много других значений, встречается и в других стихотворениях Брюсова:

Титан морей прельстился ликом Геи.  
Вот бродит он по темным высям гор,  
Утесы рвет, ломает синий бор...<sup>29</sup>

Завершить наши наблюдения над поэтической символикой Брюсова хочется обращением к стихотворению «В неконченном здании», провидчески написанным в начале творческого пути. Его символика, как часто у Брюсова, многозначна и противоречива. Строится здание, оно неокончено, люди ходят по шатким мосткам и лестницам и верят – «Свершится, что вами замыслено, / Громада до неба взойдет...». Но и тут же: «О, думы упорные, вспомните! / Вы только забыли чертеж». Стихотворение насквозь символично: это и возвышенная хвала будущему, которое должно быть грандиозно, и поэт свято верит и надеется. Но это и страх перед тем, что будет построена тюрьма, которая «замкнет род человеческий». Все будет зависеть от чертежа, который, увы,... потерян. Великий замысел не раскрыт, он неизвестен.

Здание поэзии Брюсова выстроено давно, но чертеж нам до конца неизвестен, неисчерпаны многие тайные замыслы, тайны мастерства поэта, который на протяжении всей своей жизни неустанно возводил, полное символов и загадочных иероглифов, здание своей поэзии. Их дешифровка продолжается.

---

<sup>29</sup> Брюсов В. Неизданные стихотворения. М. 1935. С.174.

## СТИХОТВОРНЫЕ ДИАЛОГИ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

Статья примыкает к циклу работ об истории жанра стихотворного диалога в русской поэзии, опубликованных автором в последние годы. Тем не менее, представляется необходимым прежде всего обсудить сам предмет разговора, поскольку термин «диалог» в современной науке обозначает по меньшей мере три различных, хотя и взаимосвязанных явления:

1. Диалог как речевой жанр, в противоположность монологическим формам речеведения. О необходимости описания и изучения этого круга явлений стихотворной речи В.В.Виноградов писал еще в 1930 г., отмечая, что «специфические отличия семантики диалогического речеведения в стиховых формах не подвергались принципиальному обследованию – в плане лингвистическом»<sup>1</sup>. За немногими исключениями<sup>2</sup> до последнего времени проблема диалогических речевых жанров в поэзии оставалась почти вне сферы внимания лингвистической поэтики.

2. Диалог как субъектная структура стихотворного текста. В этом случае в поле зрения исследователей попадают способы введения «чужого сознания» в лирическое стихотворение, явление «поэтического многоголосья»<sup>3</sup>.

3. Стихотворный диалог как литературный жанр, который в русском литературоведении до сих пор почти не изучался ни в

---

<sup>1</sup>Виноградов В.В. О художественной прозе // Виноградов В.В. Избранные труды: О языке художественной прозы. М. 1980. С.78.

<sup>2</sup>Иванова Н.Н. Диалог в современной лирике // Проблемы структурной лингвистики – 1982. М. 1984. С.211-225.

<sup>3</sup>Корман Б.О. Практикум по изучению художественного произведения: Лирическая система. Ижевск. 1978; Грехнев В.А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький. 1985; Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. М. 1997; Нестеров И.В. Диалог и монолог как литературоведческие понятия. Автореферат. М. 1998.

теоретическом, ни в историческом аспектах<sup>4</sup>. Ни генезис, ни эволюционное развитие, ни типология этого жанра никогда не становились предметом специального исследования на русском материале. Отчасти это объясняется слабой изученностью стихового диалога как речевого жанра. Отчасти же причина заключается в том, что стихотворный диалог, в отличие от таких жанров, как ода, элегия, послание, никогда не становился предметом жанровой рефлексии у самих поэтов.

Между тем, данный стихотворный жанр насчитывает десятки текстов в русской поэзии, среди которых такие вершинные образцы, как пушкинские «Поэт и толпа», «Герой» «Разговор Книгопродавца с Поэтом», тютчевские «Два голоса», «Поэт и гражданин» Н.А.Некрасова, «Посещение» Блока и др. Этот жанр представляет большой интерес для исторической поэтики как пограничное явление между лирикой и драмой, с одной стороны, лирикой и эпосом (басня, баллада, новелла, роман), с другой стороны, и, в какой-то степени, лирикой и внелитературными жанрами (ученый диалог, философский или богословский диспут).

Принципиальная переходность жанра превращает его в экспериментальную творческую лабораторию, позволяющую осваивать чужеродные для «чистой» лирики поэтические принципы, такие, как «разноречие», «многоязычие», прозаизация сюжета и т.д. Весьма любопытна и проблема генезиса стихотворного диалога: это жанр с глубокой и устойчивой жанровой памятью, восходящей к обрядовой календарной поэзии, древним ритуалам, античным буколикам, а в более поздние времена – к средневековой «школьной» и

---

<sup>4</sup> Магомедова Д.М. Взаимодействие речевых и литературных жанров в поэтическом тексте (элегия) // Язык как творчество. Сборник статей к 70-летию В.П.Григорьева. М. 1996. С.111-118; Стихотворные диалоги Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. М. 1996. С.297-304; «Диалог-манифест» и типы «стилистических поединков» в русской поэзии XIX века: К вопросу об эволюции стихотворных диалогов // Поэтика русской литературы. Сборник статей к 75-летию проф. Ю.В.Манна. М. РГГУ. 2006. С.13-45.

богословской диалогике<sup>5</sup>. Обращение поэта к жанру стихотворного диалога обычно сопровождается выбором традиционных тематических и композиционных ходов. Даже такой далекий от традиционного жанрового репертуара поэт, как Н.А. Некрасов, создает такой архаичнейший стихотворный диалог, как «Разговор души с телом».

Предметом статьи является именно жанровый аспект проблемы стихотворного диалога. При этом речь пойдет, прежде всего, о так называемых «чистых», эксплицированных диалогах, а не об эпизодическом использовании в текстах диалогических реплик, – таких стихотворений у Брюсова, как и вообще в лирике, гораздо больше. Авторская речь может появляться в таких «эксплицированных» стихотворных диалогах лишь в качестве ремарок, вводящих в ситуацию, фиксирующих внешние временные или пространственные изменения, реже – в качестве заключительной сентенции.

Обращение к творчеству Брюсова при изучении истории русского стихотворного диалога совершенно закономерно с двух точек зрения. Во-первых, Брюсов поэт, подчеркнуто ориентирующийся на многообразные культурно-исторические традиции, осваивающий и античные, и средневековые, и архаические фольклорные жанры, и канонические жанры Нового времени, и, следовательно, «память жанра» оказывается весьма значима для его поэтического мышления. Во-вторых, Брюсов одновременно и поэт, решительно ломающий и трансформирующий жанровые и тематические каноны, склонный к смелым поэтическим экспериментам, – тем важнее увидеть, что происходит с традиционными диалогическими формами в его поэзии. Наконец, Брюсов – поэт с

---

<sup>5</sup> Алексеев М.П. «Прение Земли и Моря» в древнерусской письменности // Алексеев М.П. Сравнительное литературоведение. Л. 1983. Историю становления жанра стихотворного диалога в европейской литературе см. в фундаментальном труде: Hirzel R. Der Dialog. I-II. Leipzig. 1895. Одна из тематических разновидностей жанра средневекового диалога обстоятельно описана в труде: Батюшков Ф.Д. Спор души с телом в памятниках средневековой литературы. СПб. 1891.

исключительной жанровой рефлексией. Пользуясь знаменитым определением С.С.Аверинцева, можно сказать, что все его творчество – воплощение принципов рефлексивного традиционализма. Таким образом, через призму поэтического опыта Брюсова могут быть увидены важнейшие вехи истории русского стихотворного диалога.

С точки зрения типологической классификации, среди русских стихотворных диалогов мне удалось выделить три основных типа. Первый из них можно назвать «поэтическим манифестом», восходящим к агону в античных буколиках, поэтическим состязаниям и средневековому жанру дебата. Второй, характерный для романтической традиции, я называю диалогом «голосов из иного мира», или диалогом с потусторонним («иным») миром. Кроме того, по моим наблюдениям, во второй половине 19 в. в русской лирике возникают гибридные формы диалога, находящиеся под сильным воздействием художественной прозы, романного прозаического диалога с совершенно иным ролевым составом субъектов диалога, с новым тематическим наполнением, принципиально иной стилистикой.

Диалогические композиции в поэзии Брюсова заметны, он пишет их на протяжении всей жизни, хотя в процентном отношении их доля не слишком велика. Здесь он ничем не отличается от любого другого поэта, будь то Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Блок, Вяч. Иванов: стихотворные диалоги пишут все, но не слишком часто. В то же время зачастую они входят в число текстов, определяющих авторское лицо, хрестоматийных. Так, у Брюсова к этому жанру относится знаменитый «Каменщик», а также столь важные не только для самого поэта, но и для символизма в целом диалоги «Орфей и Эвридика», «Два голоса», «Дедал и Икар», «Оправдание земного», «Люблю я линий верность...», «Когда опускается штора...» и др.

Сразу же можно сказать, что у Брюсова, как и у Блока и Вяч. Иванова, заметно пристрастие к одному из трех типов стихотворных диалогов: к диалогу «голосов» из «иных миров». Диалог-манифест встречается у него трижды, причем в чрезвычайно трансформированном виде. К гибриднему

прозаизированному диалогу можно отнести разве только «Каменщика».

Среди брюсовских диалогов «голосов» – в хронологическом порядке – «И в ужасе я оглянулся назад...», «По поводу “Me eum esse”», «Витязь», «Адам и Ева», «Орфей и Эвридика», «Два голоса», «В полночь», «Флореаль 3 года», «Иксион и Зевс» и др.

Разновидности диалога «голосов» обусловлены составом персонажей, участвующих в коммуникации, а также тем особым пространством, в котором эта коммуникация разыгрывается. Среди излюбленных вариантов – разговор персонажей из «здешнего» мира с персонажами из «иного» мира («разговор с царством мертвых», с божеством, с ирреальным собеседником), разговоры в ином мире («разговоры с царством мертвых»), разыгранная автокоммуникация (разговор с двойником, тела с душой, чувств и рассудка и т.д.).

У Брюсова разрабатываются все разновидности этого типа стихотворного диалога.

Так, стихотворения «Адам и Ева», «Два голоса» и «В полночь» представляют собой разговоры обитателей иного мира. В стихотворении «Адам и Ева» «иной мир» – это рай, в котором находятся совершающие первородный грех персонажи библейского мифа. Стихотворения «Два голоса» и «В полночь» – разговор двух умерших влюбленных. В одном случае пространством оказывается склеп, в другом – могила.

Стихотворения «Орфей и Эвридика», «Витязь» представляют собой разговоры живого с мертвым («разговор с царством мертвых»), разыгрывающиеся на границе между двумя мирами. На границе двух миров разыгрывается и диалог «Дедал и Икар». Стихотворение «По поводу “Me eum esse”» представляет собой разыгранную автокоммуникацию или разговор с двойником. Наконец, ряд стихотворений, в частности, «И в ужасе я оглянулся назад...», «Оправдание земного» представляют собой диалог лирического «я» с ирреальным собеседником, с божеством.

Во всех названных диалогах отчетливо выделяются следующие повторяющиеся мотивы («топосы»):

а) Ситуация «порога», границы между двумя мирами. Так, действие стихотворения «Орфей и Эвридика» разыгрывается на переходе от мира теней к миру живых. В одной из реплик Орфея прямо говорится о будущей метаморфозе у порога:

*Орфей*

Верь мне! верь мне! у порога  
Встретишь ты, как я, весну!  
Я, зажавший лирой – бога,  
Песней жизнь в тебя вдохну!

В стихотворении «Витязь» опочивший герой говорит: «Я перешел земную грань». В стихотворении «Дедал и Икар» мотив запрета на переход через установленную границу («средины») звучит во всех репликах участников диалога: Дедал предостерегает от нарушения запрета, Икар не может удержаться от разрушения установленных границ:

*Дедал*

Мой сын! мой сын! будь осторожен,  
Спокойней крылья напругай,  
Под ветром путь наш ненадежен,  
Сырых туманов избегай.

*Икар*

Отец! ты дал душе свободу,  
Ты узы тела разрешил.  
Что ж медлим? выше! к небосводу!  
До вечной области светил!

*Дедал*

Мой сын! Мы вырвались из плена,  
Но пристань наша далека:  
Под нами – гривистая пена,  
Над нами реют облака...

*Икар*

Отец! Что облака! Что море!  
Удел наш – воля мощных птиц:  
Взлетать на радостном просторе,  
Метаться в даях без границ!

.....

*Икар*

Отец! **Сдержать порыв нет силы!**  
Я опьянел! я глух! я слеп!  
Взлетаю ввысь, как в глубь могилы,  
Бросаюсь к солнцу, как в Эреб!

*Дедал*

Мой сын! мой сын! **Лети серединой,**  
Меж первым небом и землей...  
Но он – над стаей журавлиной,  
Но он – в пучине золотой!

(т. I, с. 522-523)

Но даже в тех случаях, когда граница, грань, порог не называются в стихотворении прямо, указание на переход границы между мирами происходит посредством других мотивов.

б) Наиболее частым мотивом, знаменующим переход через границу, оказывается мотив «сна» или «видения» (в частности, появления призрака):

Меня гнетут мои кольчуги,  
Хочу изведать тайны сна  
(«Витязь»)

*Ева*

Адам! Адам! я – вся безвольна...  
Где ты, где я? все – сон иль явь?  
(«Адам и Ева»)

"О, эти звенящие строки!  
Ты сам написал их когда-то!"  
– Звенящие строки далеки,  
Как призрак умершего брата.  
(«По поводу "Me eum esse"»)

Смертный безумец! не Геру ласкал ты!  
Зевса забыл ты безмерную власть.  
Призрак обманнный в объятьях держал ты;  
Я обманул ненасытную страсть!

(«Иксион и Зевс»)  
(т. I, с. 384, 201; т. II, с. 179)

В стихотворении «В полночь» «пороговая» ситуация создается введением третьего голоса, не участвующего в диалоге мертвых, а описывающего ситуацию с точки зрения мира живых:

"Целуй меня! Целуй, как прежде!" –  
"Тебя целую я, как прежде!"

Заступ в землю глухо бьет,  
Ночь свершает свой обход.

"Мы в мире лишь вдвоем, как прежде?" –  
"Да, в мире лишь вдвоем, как прежде".

Кто сказал, что гроб несут?  
Четок, четок стук минут!

.....  
"Иль мы в могиле, вновь, как прежде?"  
"Да, мы в могиле, вновь, как прежде".

Ветер травы сонно мнет.  
Ночь свершает свой обход  
(т. I, с. 484)

Диалоги «голосов», в отличие от «диалогов-манифестов», как правило, стилистически однородны. Не являются исключениями и диалоги «голосов» у Брюсова. В некоторых случаях реплики участников диалога строятся по принципу «эха», где ответная реплика повторяет предыдущую с минимальными изменениями:

"Ты – мой, как прежде?" – "Твой, как прежде!" –  
"Ты счастлив?" – "Счастлив". – "Всё, как прежде!"

.....  
"Мы в мире лишь вдвоем, как прежде?" –  
"Да, в мире лишь вдвоем, как прежде".

(«В полночь»)

При этом зачастую реплики участников диалога обращены не столько друг к другу, сколько к подразумеваемому третьему слушателю, третейскому судье, выбирающему между двумя неслиянными и равноправными точками зрения. Так, стихотворение «Ожидание» каждая пара реплик дает

принципиально разное решение темы: одна реплика принадлежит верной, вторая – неверной подруге:

*Первый голос*

Пусть воск прозрачный топится,  
Пусть милый друг торопится  
На том лихом коне  
Из стран чужих ко мне.

*Второй голос*

Пусть желтый воск не топится,  
Пусть милый не торопится,  
Не ждать добра ему  
В своем родном дому.

*Первый голос*

На груди распаленные  
Лью масла благовонные.  
Услышь их аромат,  
Лети ко мне назад.

*Второй голос*

На груди распаленные  
Лью масла благовонные.  
Ах! сквозь ночную тишь  
Их запах не прослышь!

*Первый голос*

Упав в постель пуховую,  
Срываю ризу новую.  
Когда ж, как юный бог,  
Ты станешь на порог?

*Второй голос*

Упав в постель пуховую,  
Срываю ризу новую,  
Но в тайне темноты  
Войдешь не ты! не ты!

(т. I, с. 509)

Если соединить реплики каждого из персонажей в отдельную партию, то могут получиться два самостоятельных

стихотворения, варьирующих одни и те же мотивы с диаметрально противоположной точки зрения. Так строил свои «двойчатки» Ф.И.Тютчев. Брюсов предпочитает полемически сталкивать между собой не целостные тексты, а каждый значимый сегмент текстов, подчеркивая их взаимодополнительность.

Древние корни диалога «голосов», очевидно, восходят к фольклорным жанрам календарной поэзии, к сакральным ритуалам. Признаки ритуального диалога описаны в работах В.Н.Топорова: «...построение текста как ответа (или серии ответов) на некий вопрос; <...> описание последовательной организации пространств в направлении извне внутрь; <...> последовательное нисхождение – “оплотнение” от космического и божественного к “историческому” и человеческому».<sup>6</sup> Иными словами, ритуальный диалог движется от профанного пространства к мистическому центру, последовательно уничтожая Хаос, восстанавливая миропорядок, связь здешней действительности с сакральным центром.

Диалоги «голосов» родственны балладным диалогам персонажей из «здешнего» и «иного» миров (живой невесты и мертвого жениха, живого жениха и мертвой невесты, земного человека и фантастического существа). Балладный диалог, повторяя вопросно-ответную структуру ритуала, движется в противоположную сторону: от устроенного миропорядка к его нарушению, а роль сакрального центра принадлежит либо могиле, либо любому месту, где гибнет герой. Таким образом, можно высказать предположение, что балладный диалог оказывается обратным ритуальному<sup>7</sup>. В то же время можно предположить, что диалог «голосов» в ритуалах исторически предшествовал балладному диалогу: ряд описанных диалогов

---

<sup>6</sup> Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М. 1988. С.7-60.

<sup>7</sup> Сопоставление ритуала и поэтики баллады до сих пор было проведено лишь однажды, на материале текста «Леноры», без попыток распространения этой аналогии на жанр баллады в целом. См.: Евзлин М. Космогония и ритуал. М. 1993. С.134–140.

Брюсова, в сущности, представляют собой разросшуюся диалогическую часть романтической баллады.

В завершение укажу еще на один тип диалогических композиций, которые впервые я встретила именно у Брюсова и классификация которых пока вызывает у меня определенные затруднения. Речь идет о стихотворениях, написанных в основной своей части в форме монолога неопределенного субъекта, но последняя строфа или двустихие неожиданно графически отделяются от предыдущего текста так, как отделяется чужая реплика: с помощью тире. Таких стихотворений в лирике Брюсова много, среди них такие известные, как «Люблю я линий верность...» и «Когда опускается штора...»:

Люблю я линий верность,  
Люблю в мечтах предел.  
Меня страшит безмерность  
И чудо божьих дел.  
Люблю дома, не скалы.

Ах, книги краше роз!  
– Но милы мне кристаллы  
И жало тонких ос.

(т. I, с. 171)

Кому принадлежит последняя реплика? Ясно, что ее функция – некий семантический сдвиг, меняющий развитие темы стихотворения. Если в первых шести строках мир, сотворенный человеком и отделенный от «безмерного» мира, сотворенного Богом, то последняя реплика называет природные явления, обладающие той же «верностью линий» и формальной законченностью, что и творения человеческих рук, разрушая заданную оппозицию. В стихотворении «Когда опускается штора...» финал тоже создает ценностный сдвиг, вводя чужой взгляд на внутреннюю ситуацию, описанную лирическим субъектом:

Мне не нужно яркого блеска,  
Красоты и величья небес.  
Опустись, опустись, занавеска!  
Весь мир отошел и исчез.

Со мной любимые книги,  
Мне поет любимый размер.  
– Да! я знаю, как сладки вериги  
В глубине безысходных пещер .

(т. I, с. 172)

Определенной аналогией таких реплик можно считать тютчевское завершение «Весенней грозы»: «Ты скажешь: ветреная Геба, / Кормя Зевесова орла, / Громокипящий кубок с неба, / Смеясь, на землю пролила». Но у Тютчева второй субъект, вводящий новый взгляд и новый язык описания, подготовлен лирическим повествованием («Ты скажешь»). У Брюсова остается непонятным даже, не является ли эта последняя реплика просто новой мыслью единого лирического субъекта.

Появление таких необычных диалогов с неопределенным субъектом, завершающим текст, свидетельствует о том, что Брюсов, помимо разработки традиционных типов стихотворного диалога, пытался создать некую новую гибридную форму, сочетающую в себе лирический монолог с введением в текст чужого ценностного кругозора, чужого сознания, другого субъекта. Назвать эту новую форму жанровой конструкцией, очевидно, нельзя. Но можно поставить задачу описания подобных конструкций, которые, как нам кажется, в дальнейшем получили распространение в постсимволистской литературе.

**СТРАННАЯ, ПОРАЗИТЕЛЬНАЯ,  
МАГИЧЕСКАЯ ПРОЗА В.Я.БРЮСОВА  
(Опыт предисловия к неизданной книге<sup>1</sup>)**

Слова, вынесенные в заголовок, на самом деле звучат несколько иначе. «Странной, поразительной, магической книгой» назвал А.Блок сборник рассказов Брюсова «Земная ось» (1907). Однако, на всю прозу выдающегося представителя русской литературы Серебряного века, зачинателя символистского движения, неожиданного поэта, одного из ярких преобразователей русского стиха и сторонника «научной поэзии», яростного декадента, запомнившегося современникам по портрету М.Врубеля – с устремленным в грядущее взором, в застегнутом наглухо сюртуке, со скрещенными на груди руками – такой взгляд свойственен немногим.

До сих пор существует мнение, что все, что ни делал Брюсов, было мертворожденным, чисто механическим, предельно расчетливым искусством. Он, абсолютно рациональный человек, по твердому убеждению тех, кто не принимает и не понимает его творчества, вместо сердца имел кусок льда и поэтому был лишен способности чувствовать и изображать живых людей. Его склад ума называли математическим, а самого упрекали в излишней сконструированности, рассчитанной выверенности сюжетных построений, логической ясности замысла, взвешенности итоговых суждений. Но поклонники и почитатели Брюсова восхищены именно этими элементами его прозы, которые – будучи принципиально нехарактерны для русского писателя, всегда переполненного желанием донести до читателя лирический порыв своей души, явить ему свой образ мыслей и чувств,

---

<sup>1</sup> В 2002-2003 гг. в издательстве «Вагриус» должна была выйти подборка прозаических произведений Брюсова в серии «Проза поэта». Для нее было написано настоящее предисловие. Однако, в скором времени издательство прекратило выпуск этой серии.

объяснить, помочь, научить, направить – включали русскую литературу в контекст литературы мировой...

Да, Брюсов стоит у истоков русской прозы, если так можно выразиться, «западного образца», той, где лик автора несколько затенен, а его голос лишь угадывается в хоре голосов персонажей, где на первый план выступают фабула, действие, исключительность ситуаций. И действительно, прозаические опыты Брюсова-юноши проходили под прямым воздействием чтения М.Рида, Ж.Верна, Ф.Купера. Очень рано он познакомился с лучшими достижениями французской новеллистики Стендаля, Мериме, Вилье де Лиль-Адана. Его поразила отточенность мастерства создателей эстетизированной прозы рубежа веков – Уайльда, А. де Ренье, Ж.Гюисманса. С полным правом его романы «Огненный ангел» (1907), «Алтарь победы» (1911), «Юпитер поверженный» (1913-1918) современники сравнивали с романами В.Скотта и Г.Сенкевича, но обогащенными переживаниями человека XX века; в повестях и рассказах его сборников «Земная ось» и «Ночи и дни» (1913) обнаруживали сходство с новеллами Э.По, С.Пшибышевского, А.Франса, а в фантастике угадывали влияние Г.Уэллса.

Но влияния влияниями, а гораздо существеннее то, что читать прозаические произведения писателя в первую очередь просто интересно. Они занимательны и познавательны в лучшем смысле этого слова. Сначала с увлечением следишь за сюжетом, погружаясь в далекие эпохи, наблюдая за поступками и образом мыслей людей, живших задолго до тебя, а может быть, и тех, кто придет тебе на смену, затем восхищаешься богатством деталей, точностью примет, филигранностью рисунка. При знакомстве с творческим наследием Брюсова-прозаика более всего поражает разнонаправленность и разнообразие его интересов (во многом это характерно и для его поэзии), его невероятная эрудиция. Если про К.Бальмонта говорили, что, изучив более 20 языков, он говорит на своем, «бальмонтовском», то про Брюсова можно сказать, что он говорит на языках всех стран, всех народов, всех времен.

Прочитав «повесть из жизни VI века» «Рея Сильвия» (1914), читатель готов воскликнуть: «Здесь римский дух, здесь Римом пахнет!» Отзвук апокрифических и евангельских

сказаний с их ясностью и простотой изложения различим в «Повести о Софронии Любящем» (1902) и легенде «Дары младенца Иисуса» (1902). «Голубочки – это непорочность» (1898) и «Обручение Даши» (1913) дают полное представление о быте, привычках, морали купеческого сословия шестидесятых годов XIX века, тем более точное, что основаны оба произведения на семейных преданиях (герой первого – дед автора со стороны матери поэт-самоучка Александр Яковлевич Бакунин, герой второго – другой дед Кузьма Андреевич Брюсов, выкупившийся из крепостного состояния крестьянин, сумевший стать преуспевающим торговцем). Жизнь Анны Николаевны из рассказа «Бемоль» (1903) воссоздает тягостную атмосферу прозябания маленького человека на задворках истории и цивилизации. А «Семь земных соблазнов» (1911) и «Торжество науки» (предположительно – 1910-е гг.), продолжая традиции антиутопий, доказывают богатство воображения автора, рисующего атмосферу будущего с потрясающей достоверностью.

Но было бы неправильно думать, что Брюсов преуспел только в стилизациях, что его волновали лишь возможности воспроизведения «чужого слова» в литературе. Он, несомненно, определенно явился и новатором, в чем-то предвосхитившим искания мировой литературы. И сегодня, в перспективе знания путей ее развития, ее прихотливых извивов, круг литературных сопоставлений может быть расширен. Во фрагментах первой части неоконченного романа Брюсова «Семь земных соблазнов» обнаруживаются зачатки гротескного осмысления действительности в духе Ф.Кафки. Мистическая ирония рассказа «Торжество науки» способна напомнить о магическом реализме современных латиноамериканских писателей. А изысканный и изошренный психологизм «Последних страниц из дневника женщины» (1910) перекликается с поисками писательниц Франции – С.де Бовуар, Н.Саррот, М.Дюра.

Вообще хочется встать на защиту Брюсова-психолога. Почему-то сложилось убеждение, что именно сложности человеческой психики не встретишь в брюсовских героях. Возможно, плохую службу здесь сыграла его самохарактеристика, в которой писатель назвал свои

произведения не «рассказами характеров», а «рассказами положений», в которых действующие лица «важны не сами по себе, но лишь в той мере, поскольку они захвачены основным действием». Но такие рассказы, как «Теперь, когда я проснулся...» (1902), «В зеркале» (1902), «Сестры» (1906) дают основание оспорить это утверждение. В них присутствует анализ самых острых и необычайных переживаний, стремление заглянуть в душу человека, находящегося по ту сторону добра и зла, проводящего немислимые эксперименты над своей психикой, парящего над бездной... Это запоминающиеся образцы декадентской прозы начала XX века, в которой писатель позволил себе выйти за пределы благопристойного и начал балансировать на грани дозволенного, приоткрыл тайники зла, обнаружив патологию, страсть к разрушению и убийству, таящиеся в душе человека, прозы, опыт которой оказался незначителен и для сегодняшнего времени.

Многие были уверены, что Брюсов своих патологических героев «списывает» с себя и отказывали ему в знании женской души. Но достаточно сравнить наивную робость юной Даши и пресыщенный эгоизм равнодушной Nathalie из «... дневника женщины», чтобы убедиться в обратном. Конечно, можно предположить, что удача сопутствовала Брюсову потому, что в этих произведениях он постигал глубины любовного чувства, все оттенки и переливы которого считал обязательными для воссоздания в литературе.

Но, как писал он в «Повести о Софронии Любящем», если нет в людях «мудрости, то и любовь их не Христова», а без любви – и мудрость от Лукавого. Поэтому, слегка перефразируя концовку этого же рассказа, позволим себе высказать убеждение, что в брюсовской прозе содержится своего рода Откровение. Им является сочетание Высшей Мудрости создавшего ее автора и владевшей им Божественной Любви к слову. А все вместе становится Благой вестью об уникальном таланте, дарующем людям наслаждение и отдохновение от скуки обыденности.

**К ФОРМИРОВАНИЮ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ  
БРЮСОВА НА СТРАНИЦАХ ГАЗЕТЫ  
«РУССКИЙ ЛИСТОК»**

Период 1901-1903 гг. был важным в литературе русского символизма и в судьбе Брюсова. В эти годы происходит формирование Брюсова-поэта, он пишет стихи, которые позже войдут в книгу «Urbi et Orbi», работает в журнале «Русский архив», где под влиянием П.И.Бартенева приобщается к историко-литературной и библиографической работе (статьи о Пушкине, Тютчеве и др.), очень активно сотрудничает в книгоиздательстве «Скорпион», редактирует альманах «Северные цветы». Брюсов избран в литературную комиссию Литературно-художественного кружка, который сыграет большую роль в его общественном положении. Это период первых поездок в Европу – в Италию (1902), в Париж (1903). Это, наконец, участие в журнале «Новый путь», приведшее к расхождению с Мережковскими в процессе подготовки к выходу в свет журнала. Но почему-то остается без внимания активное сотрудничество в эти годы Брюсова в газете «Русский листок».

Участие Брюсова в этой газете оценивается в брюсоведении весьма негативно; видимо, толчком к такой интерпретации послужило высказывание самого поэта в «Автобиографии»: «Всех этих журналов (Рус. архив, Ежемесячные сочин., Мир искусства, Ребус) было, однако, для меня мало, чтобы высказать все, что мне хотелось (не говоря уже о том, что кроме «Athenaeum», другие из названных изданий не находили возможным платить мне гонорар). Вот почему я не отказался от предложенного мне Н.Д.Облеуховым (братом милого поэта, А.Д.Облеухова, с которым я познакомился через Бальмонта) – сотрудничать в московской газете "Русский листок". Говоря так, я имею в виду не только то, что газета по политическому направлению была «правая» (в те дни, по причинам, которые объяснить было бы слишком долго, я сам до известной степени склонялся к тогдашнему "консерватизму", или, еще точнее, чувствовал какую-то враждебность к

"либерализму", как он тогда проявлялся), но то, что газета была определенно "бульварная". Но выбора у меня не было, я устал "публично молчать" в течение более чем пяти лет и рад был даже в бульварном листке высказать свои взгляды. Писал я, конечно, исключительно на литературные темы: помещал в газете рецензии на сборники стихов, маленькие статьи о поэзии, стихи, рассказы и письма из своего первого заграничного путешествия»<sup>1</sup>. Наиболее резко эта газета охарактеризована в статье С.С.Гречишкина: «Эта газета, издававшаяся реакционным публицистом Н.Л.Казецким в монархическо-охранительном духе, была ориентирована на невзыскательного читателя, в основном из мещанских кругов»<sup>2</sup>.

Публикации Брюсова в этом органе не остались незамеченными, авторы статей в газетах «Курьер» и «Нижегородский листок»<sup>3</sup> задаются вопросом: «как же попал в эту газету г. Валерий Брюсов, поэт, хотя и странный, но не лишенный таланта? Неужели нужно объяснить это "декадансом", то есть падением, которое зашло слишком далеко?». Конечно, необходимо выявить те причины, в силу которых сотрудничество Брюсова с этой газетой вообще оказалось возможным. На наш взгляд, идеологическая направленность газеты не влияла на мировоззрение и литературное развитие Брюсова, для поэта это был скорее поиск литературных контактов, что было связано с интенсивным процессом становления его таланта. «Пятилетнее участие» Брюсова в этом «рептильном» издании, как его называет С.Гречишкин, сводится к трем годам сотрудничества: в 1900 г. он не писал для газеты, в числе других писателей ответил на вопросы журналиста о «Накипи» П.Боборыкина, а в 1904 г. прекратил публикации. За эти три года писатель напечатал в ней

---

<sup>1</sup> Брюсов В. Автобиография // Русская литература XX века. Под ред. С.А.Венгерова. Т. I. М. 1914. С.113.

<sup>2</sup> Гречишкин С.С. Новеллика Брюсова 1900-х годов // Рус. лит. 1981. №4. С.150.

<sup>3</sup> Перо (Дробыш-Дробышевский А.А.) Мимоходом // Нижегородский листок. 1904. №36. 6 февр. С.3.

более шестидесяти произведений разных жанров, что составляет важный пласт Брюсовского творчества этого периода.

Хотя Брюсовым опубликовано в этом издании и его «Литературном приложении» большое число произведений, но публикации распределены неравномерно: в 1901 г. напечатано пять произведений (два стихотворения, один рассказ, две статьи), в 1902 г. число изданных произведений резко возросло (три стихотворения, семь рассказов, двадцать девять статей, один перевод), а в 1903 г. – двадцать семь публикаций (четыре стихотворения, два рассказа, двенадцать статей, девять переводов), в 1904 г. – два стихотворения<sup>4</sup>. Надо отметить, что если поэт отдает в газету для первой публикации десять своих рассказов, которым он придавал особую значимость, поскольку впоследствии многие из них он включил в сборник «Земная ось», то это, несомненно, составляет основу его прозаических произведений этого периода. Но десять стихотворений, опубликованных в «Русском листке», не представляют в достаточной мере работу Брюсова-поэта в этот период, когда была написана большая часть стихотворений, вошедших уже в 1903 году в сборник «Urbi et Orbi».

Еще более дифференцированный подход обнаруживаем у автора при рассмотрении его опубликованных статей и рецензий: всего несколько из них носят принципиальный характер, но чаще всего печатаются корреспонденции, описывающие его итальянские и парижские впечатления. Нисколько не умаляя значения таких программных статей, как «Переводная наука», «Школа и поэзия» или отзывов о Религиозно-философских собраниях, все-таки следует отметить, что в «Русском листке» нет статей о Пушкине, Фете, Тютчеве, нет и рецензий на книги таких известных поэтов-современников как К.Бальмонт, И.Бунин, Вяч.Иванов и др.

На сегодняшний день газета «Русский листок», а особенно её еженедельное «Литературное приложение», не может оцениваться только отрицательно. «Литературное приложение» укладывается в стандарты русских еженедельников начала XX

---

<sup>4</sup> Большинство текстов представлены в книге «Неизвестный Брюсов (публикации и републикации)». Ереван. 2005. С.38-90.

века, в которых фоторепортажи занимали иногда половину объема, в них нет информации о политической и общественной жизни России, зато представлены поэтические и беллетристические произведения многих русских писателей. Свою цель – доставить читателям познавательное и развлекательное чтение – еженедельник полностью выполнял. На его страницах печатались и переводы произведений многих иностранных авторов, чьи имена не были широко известны в России. В последние десятилетия в России появилось очень много изданий, которые с полным основанием могут быть отнесены к «бульварной литературе», на фоне сегодняшнего размежевания в периодике «Литературные приложения» и работа Брюсова в них могут быть оценены по другим критериям.

В газете «Русский листок» Брюсов печатал свои новые стихотворения, большей частью это были первые публикации, впоследствии он, как правило, включал их в поэтические сборники. Часть из этих стихов поэт никогда не перепечатывал, а некоторые значительно переделывал, анализ разночтений не входит сейчас в нашу задачу, их отдельные републикации представлены в книге «Неизвестный Брюсов» (Ереван. 2005).

Значительно важнее подчеркнуть, что дебют Брюсова-прозаика состоялся именно в газете «Русский листок». Как известно, писатель придавал своим прозаическим произведениям особое значение, он даже собирался дебютировать в печати, намереваясь опубликовать в журнале «Ребус» рассказ «Николай» («Его любовь»)<sup>5</sup>. Его многочисленные прозаические опыты часто не «доводились» до печати, завершённые рассказы «апробировались» в периодических изданиях («Русский листок», «Весы» и др.). Такие рассказы, как «В зеркале», «Мраморная головка», «Защита», «Бемоль», «Первая любовь», опубликованные в газете «Русский листок», составили основу первого сборника рассказов – «Земная ось». «Отобранные» автором произведения подвергались значительной переработке, особо существенные изменения Брюсов вносил в текст при переизданиях сборника «Земная ось». Некоторые рассказы автор никогда не

---

<sup>5</sup> Лит. наследство. Т 85. М. 1976. С.66.

перепечатывал при жизни, почти все они стали доступны читателям только в последнее десятилетие<sup>6</sup>. На первый взгляд кажется, что «забвение» некоторых из них связано со спецификой жанра – все эти рассказы могут быть отнесены к «праздничной литературе», которая включает «святочно/новогодние» и «пасхальные» рассказы. Эти произведения Брюсова чаще всего не упоминались в критике или получали негативную оценку. С.Гречишкин считает, что «миниатюры "Дитя и безумец", "Повесть о Софронии любящем", "Дары младенца Иисуса" представляют собой малохудожественные образчики сусальной переработки христианских легенд для рождественского и пасхального выпусков газеты»<sup>7</sup>.

Известно, что сам Брюсов довольно отрицательно оценивал произведения «святочной» направленности<sup>8</sup>, но если он сам в том же, 1902 году, публикует названные выше произведения, значит, писатель пытался вдохнуть какие-то новые идеи в установившиеся нормы, наполнить свежими оттенками известные библейские сюжеты. В конце XIX – начале XX века «святочные» рассказы должны были соответствовать определенным канонам: в них изображалась тяжелая жизнь бедного семейства или жизнеописание человека, попавшего в сложную психологическую ситуацию, и, внезапно, благодаря «чудесному» вмешательству (ангела, богатой барыни, врача и т.д.) наступала счастливая развязка.

В современном литературоведении в последние десятилетия стал возрождаться интерес к «праздничной» литературе; в работах Е.Душечкиной, Х.Барана, О.Калениченко сделаны попытки переосмыслить и некоторые произведения малой прозы Брюсова. Исследователи, в частности, Х.Баран,

---

<sup>6</sup> Брюсов В. Огненный ангел. Роман, повести, рассказы. Сост. и примеч. И.Климова. СПб. 1993. 909 с.

<sup>7</sup> Гречишкин С. Новеллистика Брюсова. 1900-х годов // Рус. лит. 1981. №4. С.151.

<sup>8</sup> Рождественские рассказы в газетах // Прибалтийский край. 1902. №8. 10 янв. С.1-2. Подпись – Гармодий. (Рассказы в газетах «слабы и банальны», среди них Брюсов выделяет рассказы Л.Андреева).

считают, что жанр «праздничной» литературы зародился в России поздно – в середине XIX в., а также отмечают влияние иностранных образцов (Ч.Диккенс). Отдельные номера газет, целиком посвященные Рождеству, стали появляться только в 80-х гг. XIX в., а жанр «пасхального» рассказа складывается значительно позже, в основном по образцу «Рождественского». В «праздничной» литературе принято различать два типа рассказов: сентиментально-нравоучительные и рассказы с фантастическим началом. В текстах такой специфической направленности автор должен был создать иллюзию чуда, выйти за пределы реалистической фабулы. Но в работе Х.Барана<sup>9</sup> акцент сделан на исследовании рассказа «В зеркале», который при первой публикации имел подзаголовок «Святочный рассказ», хотя он и не соответствует требованиям «святочной» литературы. Включив этот рассказ в сборник «Земная ось», Брюсов дает иное обозначение его специфики – «Из архива психиатра». Х.Баран отмечает, что «"В зеркале" – рассказ, несомненно, фантастический», но, по мнению критика, он вполне вписывается в святочную традицию. Нам кажется, что этот рассказ, основанный на приеме «двоемирия», который активно использовался символистами, исследующими «пограничные» состояния человеческой психики, не отвечает канонам «праздничной» литературы, так как он не создает «умиротворяющего праздничного настроения».

О.Калениченко, полемизируя с Е.Душечкиной и Х.Бараном, которые негативно оценивают рассказ Брюсова «Дитя и безумец», доказывает, что он представляет собой «примечательное явление в жанре святочного рассказа»<sup>10</sup>. Для доказательности своего мнения исследовательница привлекает и отдельные стихотворения поэта, подтверждающие высокий потенциал таких праздников, как Рождество и Пасха.

---

<sup>9</sup> Баран Х. Дореволюционная праздничная литература и русский модернизм // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М. 1993. С.284-328.

<sup>10</sup> Калениченко О. Судьбы малых жанров в русской литературе конца XIX – начала XX вв. Волгоград. 2000. С.74-76.

Рассматриваемые Х.Бараном произведения («За себя или за другую», «Ее решение», «Последний император Трапезунда»), хотя и опубликованы в Пасхальных номерах газет, но не могут быть отнесены к «праздничной» литературе ни по содержанию, ни по эксплицитной связи с Пасхой. На наш взгляд, к «пасхальной» литературе может быть отнесен рассказ Брюсова «Пасхальная встреча»<sup>11</sup> о случайной встрече двух братьев на Пасху в разоренной Варшаве. В критике отмечено, что «святочные» рассказы «модернистов» значительно отделились от традиционных форм, но эти рассказы Брюсова по своим духовно-нравственным началам близки «праздничной» литературе.

Особенно хочется выделить рассказ «С новым счастьем», который опубликован писателем в новогоднем номере «Русский листок» в 1902 году и имеет позаголовок «Новогодний рассказ», что еще раз доказывает, что Брюсов отделяет это произведение от жанра «Рождественского» рассказа. Действие в нем перенесено в историческое прошлое, автор реалистически изображает разоренную Москву после ухода войск Наполеона. В «чуде» встречи героев нет ничего сверхъестественного, нет вмешательства потусторонних сил. Простая случайность, подсознание привели молодого человека к прежде знакомому дому. Этот рассказ может подтвердить и хорошее знание Брюсовым особенностей русской жизни начала XIX века, его умение изображать русские характеры, опровергнуть высказанное мнение о его «чужестранности» (М.Цветаева).

В литературных приложениях к газете «Русский листок» помещены переводы некоторых французских и немецких поэтов, позднее эти публикации вошли в его антологию «Французские лирики XIX века» (1909). Эти публикации переводов в газете «Русский листок» позволяют оценить труд Брюсова – переводчика таких авторов, как П.Верлен, М.Метерлинк, Ж.Роденбах, Ж.Мореас и др. Особенно важно, что переводчик сопровождает публикации небольшими заметками о французских поэтах, имена которых не всегда были

---

<sup>11</sup> Русские ведомости. 1915. N72. 31 марта. С.2; Щит. Литературный сборник. М. 1915. С.39-41.

известны русскому читателю в начале XX века. Исследование этого материала поможет в какой-то мере проследить предысторию подготовки будущей солидной антологии французской лирики, которая, к сожалению, до сих пор в должной степени не оценена в литературоведении.

Статьи Брюсова в газете «Русский листок» мало привлекали внимание литературоведов и, за редким исключением, не перепечатывались. Тематика его выступлений поражает многообразием и подтверждает установившееся мнение о разносторонности его интересов.

Знаменательно, что хронологически одной из первых была напечатана статья «Переводная наука», в которой Брюсов впервые в России ставит вопрос о необходимости создания русских научно-популярных книг. Автографы, находящиеся в Рукописном отделе РГБ<sup>12</sup>, свидетельствуют о большой подготовительной работе писателя; им написано четыре варианта, в которых много поправок, вставки карандашом и т.д. Чистая рукопись на трех больших листах переписана автором, что делалось им не всегда. Эта статья – свидетельство того, что молодой Брюсов систематически следил за литературными новинками, знал все изданные книги по истории, географии, естествознанию. Его выступление направлено против переводной научной литературы, он объективно считает, что читатели этих книг «научатся смотреть на мир через немецкие и английские очки». В то же время автор статьи отмечает, что «русские работники» часто делают недопустимые промахи, не умеют писать точно и вовремя. Известно, что работы самого Брюсова всегда отличались тщательной аргументацией и опирались на фактический материал, поэтому у автора было моральное право написать статью, осуждающую «оживление книжного рынка» за счет переводной научной литературы.

«Школа и поэзия» (по поводу одной книжки) – из числа статей, имеющих «программный» характер. Брюсов впервые в России высказывает очень важную мысль о необходимости создать школы, изучающие основы писательского искусства. Он задается совершенно логичным вопросом о том, что, если можно

---

<sup>12</sup> ОР РГБ. Фонд 375. Карт.37. Ед.хр.40.

«учиться рисовать и писать музыку», то почему нельзя овладеть «техническими трудностями писательского искусства». Автор считает, что любой начинающий писатель выбирает себе учителя («Мопассан прямо выбрал себе учителя – Флобера»), что опытным писателям есть чему научить своих «младших собратьев». Нельзя не заметить, что спустя двадцать лет поэт реализовал свои идеи, создав Высший литературно-художественный институт.

Хотя в своей «Автобиографии» писатель отмечает, что помещал в «Русском листке» «рецензии на сборники стихов», рецензий как таковых оказалось всего две: на книгу Д.Ратгауза «Песни любви и печали» (она вошла в книгу «Среди стихов». М. 1990) и на книгу «Дневник Храповицкого». Отзыв на «Дневник Храповицкого» – свидетельство того факта, что уже к 1902 году Брюсов выработал тип рецензий, которому будет следовать в дальнейшем: отмечена важность книги, сообщены сведения об ее авторе, оформлении. В то же время статья содержит важные рассуждения Брюсова о понимании им разницы между дневниками, мемуарами и письмами. Он считает, что дневники пишутся для себя, под свежими впечатлениями, в них «меньше намеренной лжи и случайных ошибок», чем в мемуарах и письмах. Видимо, эти рассуждения имели для автора практическое значение, как известно, Брюсов писал довольно откровенные дневники (они опубликованы лишь частично, с большими пропусками) и не писал субъективных мемуаров и воспоминаний, как многие его современники (А.Белый, И.Бунин и др.).

Интерес Брюсова к географии проявился еще в детстве, о чем свидетельствуют записи в дневнике и его попытки написать приключенческие повести, события в которых происходят на неисследованных землях. Этот интерес отразился в заметке «Завоевание земли», где констатируется, что понятие «неизвестная земля» исчезает с географических карт, что расширился кругозор читателя, даже просто интересующегося политическими новостями, поскольку за последние годы не осталось стран, где не ступала бы нога человека. Нам хочется обратить внимание на тот факт, что в этой заметке есть важные замечания для писателей-фантастов, к числу которых,

несомненно, принадлежал и сам Брюсов. Автор отмечает, что на земле стало тесно для создателей фантастических романов, что фантазия «современных писателей должна устремляться в грядущие века или на другие планеты». Это предвидение Брюсов позднее реализовал в своем творчестве («Земля», «Ночное путешествие», «Республика Южного Креста» и др.).

Известно, что в период работы в журнале «Весы» Брюсов сам писал рецензии на книги, издававшиеся за границей, оценивал и иностранные отзывы на русские книги. Тем важнее отметить, что работа такой направленности начата им на страницах «Русского листка»: это рецензия на том энциклопедического словаря Мейера («Немцы о наших писателях»), написанная очень иронически, доказывающая необъективность и неумение немецких авторов представить новинки русской литературы за 1900–1901 г. Сам Брюсов неоднократно делал подобного типа обзоры для английского журнала «The Athenaeum». В других заметках в этой же газете Брюсов отмечает появление во Франции перевода повести Чехова «Дуэль» и отзыв на нее писательницы Рашильд; отклики на отдельные произведения Л.Н.Толстого, сделанные М.Метерлинком; публикаций в Италии переводов повестей М.Горького и В.Вересаева.

Во время своего первого путешествия в Италию в 1902 году Брюсов многократно пишет в газете об итальянских впечатлениях, об особенностях жизни в Венеции и Флоренции<sup>13</sup> и даже о восприятии итальянцами и французами русской литературы. В «итальянских впечатлениях» отразилось острое видение не только внешних примет Италии, но и изображена жизнь простых людей. Из «Дневников» поэта мы знаем, что на него особое впечатление произвела Венеция. В «Русском листке» этому городу посвящены четыре корреспонденции, написанные весьма эмоционально. В этих заметках очень подробно описана жизнь города: гондолы, дряхлые старики, покупки провизии с лодок и т. д. В то же время Брюсов подчеркивает особую любовь итальянцев к пению, к музыке, он

---

<sup>13</sup>С этими корреспонденциями можно ознакомиться в книге: Советские писатели об Италии. Сост., коммент. Л.Прядченко. М. 1986. С.41-45.

акцентирует их интерес к творчеству Моцарта, Пуччини и Верди. Корреспондент считает, что у Венеции нет будущего, «в городе производятся только ненужные вещи», что, «не будь путешественников, Венеция через одно поколение обратилась бы в рыбацкий поселок». Брюсова привлекает не только внешняя сторона жизни Италии, он осмысливает ее место в мировой истории, прославляет ее исторические памятники. По его мнению, итальянцы особо почитают Гарибальди: «Гарибальди – любимец итальянцев в новой истории. Они называют его героем и гением <...> В Гарибальди воплотилась мечта об объединенной Италии, которую народ лелеял целое тысячелетие» («Русский листок». 1902. N155).

Корреспонденции Брюсова рассказывают о встречах с итальянцами, которым кое-что знакомо из русской культуры («Русский листок». 1902. N162). Но автор вынужден признать, что хотя в Италии «большой спрос на статьи о России, где описывается Петербург, Петергоф, Царское село, русские нравы, но все эти статьи переполнены забавными ошибками и обличают, до какой степени наша родина продолжает оставаться неведомой страной для итальянцев» («Русский листок». 1902. N180).

Посещение в 1903 году Парижа тоже дало толчок к написанию цикла корреспонденций «Из Парижских впечатлений». Даже зарисовки видов из окна поезда позволяют отметить острый взгляд путешественника: «Промелькнул Берлин, серый, хмурый, ненастный <...> потянулась однообразная Германская низменность <...> серое небо, серые стены, серые люди». («Русский листок». 1903. N101). Зарисовки Парижа начала XX века и сегодня, спустя сто лет, представляют определенный интерес. Автор заметок подробно описывает отдельные кварталы Парижа, специфическую одежду его жителей, даже особенности ночной жизни («Русский листок». 1903. N128). Особый интерес вызывают отзывы о парижских театрах, которые он сравнивает с русскими театрами. Автор – большой знаток русского театра – отмечает, что «на парижских сценах еще господствуют старые традиции», актеры не умеют верно изображать жизнь и, хотя в Париже более двадцати «больших, настоящих театров», но все они производят

безотрадное впечатление, они «далеко отстают от нашего Художественного театра» («Русский листок». 1903. N136). Желательно было бы объединить «итальянские» и «парижские» впечатления Брюсова в отдельную публикацию, которая подтвердила бы мысль о том, что Брюсов как корреспондент сформировался в 1902-1903 годах именно на страницах газеты «Русский листок».

Отдельные заметки, написанные от лица Брюсова как собственного корреспондента из Петербурга, также представляют определенный интерес, так как знакомят читателя с культурной жизнью столицы и в то же время свидетельствуют о широком кругозоре писателя, о его умении разобраться в синкретическом искусстве начала XX века.

Особое внимание исследователей должны привлечь отчеты о Религиозно-философских собраниях в Петербурге, брюсовское отношение к которым в советском литературоведении интерпретировалось только как негативное. Известно, что Религиозно-философские собрания были организованы в Петербурге по инициативе Мережковских. Первое заседание состоялось 29 ноября 1901 г. в зале Географического общества. На собрании присутствовали русские священники, монахи, а председателем был назначен епископ Сергей, ректор Теологической Академии. Состоялось всего двадцать девять заседаний Религиозно-философских собраний, вскоре они были закрыты (5 апреля 1903 г.), по приказу К.И.Победоносцева. Все происходящее на собраниях тщательно протоколировалось, а отчеты были напечатаны в журнале «Новый путь». Религиозно-философские собрания сыграли определенную роль в духовной жизни России, они дали возможность религиозным деятелям и русской интеллигенции обсуждать в открытом диспуте интересовавшие их вопросы. На некоторых из этих заседаний присутствовал Брюсов, он не выступал с докладами и не участвовал в обсуждениях, но отразил их «форму» и «содержание» в своих статьях. Конечно, восприятие их на протяжении ряда лет было неоднозначным, вначале поэт видел положительные стороны Собраний, недаром первая корреспонденция озаглавлена «Новое знаменательное движение (по поводу лекции Мережковского)». В статье

подробно передана атмосфера этих Собраний, где «рясы чередуются с сюртуками», в публике «немало дам». Брюсов отчетливо понимает, что впервые после «двухвекового разрыва светская литература подала руку духовной мысли». Подчеркнув роль Мережковского в создании Собраний, Брюсов приходит к выводу, что не важно, «как характеризует Мережковский Хлестакова и Чичикова», а важен общий настрой его лекций, где он говорил о религиозности произведений Гоголя. В дальнейшем Мережковский систематически истолковывает факты литературы и истории в духе своих религиозно-философских воззрений, связывая искусство с богоискательством.

Другой отчет о Религиозно-философском собрании («Русский листок». 1902 г. 17 ноября) представляет диспут о сущности брака, который вызвал «бурю споров» после доклада В.В.Розанова. Автор статьи подробно передает сущность выступлений В.С.Миролюбова, Д.С.Мережковского, о.Михаила и др. Интересно сопоставить эту статью с записями Брюсова в дневнике (ноябрь 1902 г.): «Был я на XIII Религиозно-философском собрании. Отношения явно изменились. Как и должно было быть, между церковью и светскими начался раскол. Речь шла о браке. Доклад Розанова произвел бурю <...> Мережковский вскакивал и кричал <...>». В последующих публикациях («Русский листок». 1903 г. 1 февраля) Брюсов весьма иронично передает атмосферу поисков истины представителями церкви и светской литературы. Автор вновь выделяет доклад В.В.Розанова, который «восстал вообще против догматизма, как несоответствующего истинной природе христианства». Д.Мережковский резко выступил против, указав, что В.Розанов «видит в христианстве только одну половину». Брюсов саркастически замечает, что этот догматический спор не закончился и в двенадцать часов ночи. Внимание исследователей должна привлечь и статья «Новая ересь», в которой Брюсов негативно оценивает многолетние исследования Д.С.Мережковского о Христе и Антихристе в русской литературе и резко замечает, что «все учение Мережковского о святости плоти остается словесным недоразумением».

В последние десятилетия опубликована значительная часть переписки Брюсова, но во всем блоке его писем, рисующих многогранный облик Брюсова, почти нет упоминаний о работе в «Русском листке», а если он и вспоминает о своих публикациях, то, скорее, в негативном плане. В письмах к А.А.Шестеркиной можно найти всего одну фразу: «надо писать корреспонденции в «Русский листок»<sup>14</sup>. В весьма откровенных письмах к П.Перцову упоминания тоже иронические: «забавляюсь в «Русском листке», в приложениях переводами декадентских стихов».<sup>15</sup> Характерно, что на страницах этой газеты Брюсов даже не включается в спор о Мережковском, о чем упоминает в письме к П.Перцову: «у нас в «Русском листке» писали по поводу этого спора какие-то глупости. Я хотел было возражать, да махнул рукой»<sup>16</sup>.

В многочисленных письмах к Бальмонту можно найти дватри упоминания на эту тему: «пишу довольно плохие рассказы (все в «Русском листке»), совсем плохие статьи и хорошие стихи. Получаю странные приглашения – вроде того, чтобы быть заведующим редакцией «Русского листка»<sup>17</sup>.

Своё участие в этой газете Брюсов пытается объяснить в письме к Белому тем, «что до меня, например, я могу писать и в "Пути", и в "Архиве" и даже "бог знает" где...».<sup>18</sup> В своем «Дневнике», который в эти годы Брюсов ведет весьма подробно, он тоже оставляет только короткие записи: «печатаю свои рассказы в «Русском листке» (январь 1902); «в "Русском листке" на меня нападают за то, что я участвую в Художественном кружке. Партия враждебная» (октябрь 1902); «одно время со всеми рассорился. Разошелся с "Русским архивом", и с "Русским листком", опять поссорился с "Новым путем", писал бранные письма Ясинскому и др.» (октябрь 1902). Такое сдержанное отношение Брюсова к своим публикациям в этой газете трудно объяснить, хотя надо заметить, что у него не было во время

---

<sup>14</sup> Лит. наследство. Т.85. С.648.

<sup>15</sup> Лит. наследство Т.27-28. С.294.

<sup>16</sup> Там же. С.283.

<sup>17</sup> Лит. наследство. Т.98. Кн. I. С.117, 119, 350.

<sup>18</sup> Лит. наследство Т.85. С.362.

сотрудничества с этой газетой таких откровенных столкновений, как с редакцией «Нового пути»; в его записях и письмах нет столь резких замечаний, какие были в адрес беллетристического отдела «Нового пути».

Это недостаточное внимание Брюсова к своей серьезной работе в какой-то мере объясняет П.Пильский, товарищ Брюсова по гимназии: «долгие годы Брюсов чувствовал себя одиноким – долго, если не всегда. Его не любили, не верили его прямоте, подозревали рисовку, упрекали в рекламности. В течение целого периода негде было писать, и он ютился в дешевом и вульгарном "Русском листке" Казецкого... Дерзкое брюсовское новаторство пугало. С ним не мирились даже молодые, что же говорить о стариках!»<sup>19</sup>. И вот это «дерзкое брюсовское новаторство» реализовалось только в годы редактирования журнала «Весы», журнала, который многие считали детищем самого поэта. На наш взгляд, приведенные данные о публикациях Брюсова в газете «Русский листок» заслуживают более адекватной оценки, соответствующей сегодняшнему видению литературного процесса начала XX века.

---

<sup>19</sup> Ашукин Н., Щербаков Р. Брюсов. М. 2006. С.203.

## КОНЦЕПЦИЯ ПРИРОДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ В.БРЮСОВА

Крайне противоречивая концепция природы Брюсова определена литературными вкусами символизма, что давало повод исследователям его творчества считать, что в первые годы своей литературной деятельности поэт «провозгласил превосходство цивилизации над природой – и в самой природе отдал предпочтение жестким, строго очерченным формам».<sup>1</sup> Подобного мнения придерживается и Д.Максимов, отмечавший, что в ранний период поэт, «подражая Рембо, провозглашает именно разрыв с природой и выдвигает своим идеалом условную, искусственную красоту».<sup>2</sup>

Эта точка зрения была широко распространена и в современной поэту критике. Так, Львов-Рогачевский в 1910 г. в статье «Лирика современной души» писал: «Отрицательное отношение поэта к природе и “Миру” в первые десять лет принимало зачастую уродливую форму».<sup>3</sup> На это указывают также П.Дегтярев и Р.Вуль: «Окружающий мир, природа, люди, общественная жизнь – все казалось поэту враждебным и достойным презрения. Только мир мечты вечен, только он удел поэта...» (С.101).

Сам Брюсов в предисловии к «Истории русской лирики» отмечал: «Природа для поэзии – только модель, и потому поэзия должна быть как можно более чуждой жизни» (С.101). Но в художественном творчестве мы наблюдаем уже в ранний период явное противоречие с поэтическими декларациями: С одной стороны:

Я сын столетия, культуры нашей раб...

---

<sup>1</sup> Эпштейн М.Н. Природа, мир, тайник вселенной. М. 1990. С.232-233.

<sup>2</sup> Максимов Д. Поэзия Валерия Брюсова. Л. 1940. С.38.

<sup>3</sup> Цит. по: Ашукин Н., Щербаков Р. Брюсов. М. 2006. С.101. В дальнейшем при ссылках на это издание в тексте указываются страницы.

Не надо мне сияющей природы...<sup>4</sup>

С другой стороны:

Гаснут розовые краски  
В бледном отблеске луны;  
Замерзают в льдинах сказки  
О страданиях весны...

(«Осеннее чувство». 1893)<sup>5</sup>

В ранних стихах Брюсова мы встречаем ряд пейзажных зарисовок, сочетаемых с любовной тематикой. Но говорить об их оригинальности не приходится, часто они носят трафаретный характер:

О, страшно стоять одному  
На кручи заоблачной,  
Стоять одному в беспредельности!  
Туманы проходят у ног,  
Орлы ко мне редко возносятся,  
Как плесень, у грани снегов умирающий мох.

(Т.І. С.37)

Получается некое противоречие: любя природу, восхищаясь ею, Брюсов отрекается от видимого, реального мира, создавая идеальный мир грез, противопоставляя естественную природу искусственной, условной:

Создал я в тайных мечтах  
Мир идеальной природы, –  
Что перед ним этот прах:  
Степи, и скалы, и воды!

(Т.І. С.111)

Об этом же он пишет в письме к П.Перцову от 19 июня 1896 г.: «Я смотрел и напрасно искал в себе восхищения. Самый второстепенный художник, если б ему дали вместо холста и

---

<sup>4</sup> Цит. по: Гудзий Н. Юношеское творчество В.Брюсова // Лит. наследство. Т.27-28. М. 1937. С.230.

<sup>5</sup> Брюсов В.Я. Собр. соч. в 7 т. Т.І. М. 1973-1975. С.33. Далее при ссылках на данное изд. том и страница указываются в тексте.

красок настоящие камни, воду, зелень, создал бы в тысячу раз величественнее, прекраснее. Мне обидно за природу» (С.100).

Но уже в 1898-1899 гг. он записывает в «Дневнике»: «Мое пренебрежение к природе с меня... “соскочило”, и я уже не мешал своим глазам радоваться всей пестроте далей, расстилаемых горными склонами, слуху – упиваться шумом моря...» (С.121).

Подобное отношение Брюсова к природе вызвано приверженностью новому искусству, провозглашением «примата поэзии над жизнью: жизнь только средство для творчества, материал и топливо». <sup>6</sup> В полемичной статье 1904 г. «Ключи тайн» Брюсов объясняет, почему его привлекает вымышленная, идеальная природа: «Да и что было бы достигнуто, если б искусству удалось в совершенстве передразнить природу? К чему могло бы пригодиться удвоение действительности? Никогда самая искусная марина не заменит путешественнику вида на океан, уже по одному тому, что в лицо ему не будет веять соленый запах и не будет слышно ударов волн о береговые камни», поэтому он решает предоставить «воспроизведение действительности фотографии...» (Т.VI. С.81).

В реальной же жизни обстояло иначе. Посетив Крым, восприняв до «какой-то сладкой боли зрения» красоты природы, встречая восход солнца, тем не менее, он не хотел «сознательно» (подчеркнуто нами – М.А.) «уступить обаянию природы, и я упорно заставлял себя видеть в ней несовершенство». И далее: «... достав... Шатобриана, прочел его от строки до строки, читая приторные описания девственных американских лесов, я повторял сам себе: вот и Америка, как и Кавказ, ничтожна перед красотой большого города, а тем более перед видениями фантазии...» (С.100). Но, как справедливо отмечал Д.Лихачев, «...противопоставление природы культуре вообще не годится. У природы ведь есть своя культура, которая, помимо воли поэта, влечет его к ней». <sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Антокольский П. Валерий Брюсов // Брюсов В.Я. Собр.соч. в 7 т. Т.I. М. 1974. С.20.

<sup>7</sup> Лихачев Д.С. Письма о добром и прекрасном. Ереван. 2006. С.126.

Аналогичное происходит и с Брюсовым: отрицая природу, он тем не менее сливается внутренне с «культурой природы». На всю жизнь осталось памятное путешествие в Крым (1977 г.), когда его поразили «царственные виды соседства гор и вод Тавриды... моря и скалы» (С.26), или лето, проведенное в Медведково в 1883 г., описанное им, десятилетним мальчиком (первые строки, появившиеся в печати) (С.31).

Первое посещение Крыма в зрелые годы показало Брюсову, что означало любить природу, дышать ею, отдаваться ей. Он наслаждается природой Крыма, восторженно описывает окрестности Ялты, морские пейзажи и восклицает: «Сказочная страна! Таврида! Веришь преданиям, веришь картинам, веришь, что все это действительность, что есть прелесть в природе».<sup>8</sup> Но через несколько дней Брюсов отмечает: «Но уже утомились глаза и воображение. Уже душа не трепещет, от наслаждения природой...». Второе путешествие в Крым разочаровало поэта: «Не было уже прежней радости перед зелеными склонами гор, перед ширью моря, каменными тропами...» (С.53), крымские пейзажи кажутся ему однообразными.

В ранний период творчества, отрицая естественную природу, противопоставляя ей мир мечты, создавая экзотический, космический пейзаж, Брюсов, по справедливому замечанию М.Эпштейна, в то же время «раздвигает рамки традиционного экзотического пейзажа» и «развивает мотивы ультраэкзотического», «уводящего в глубь тропиков и саванны»; «леса криптомерий», «гибкие лианы», «палящий полдень Явы» и т.д.<sup>9</sup>

В «Шедеврах» Брюсов выступал прежде всего как певец эротических переживаний, данных на фоне экзотического пейзажа. «Отрываясь от реальной жизни, не желая вникнуть в сущность социальных, общественных проблем, поэт мысленно переносится в далекие восточные страны, в давно минувшие

---

<sup>8</sup> Брюсов В. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М. 2002. С.51.

<sup>9</sup> Эпштейн М. С.232-233.

века или изображает сны, состояние полупробуждения, полубодствования, смутные видения». <sup>10</sup>

В цикле «Криптомерии», «лежа в полусне», «с мерцанием прикрытого взора», поэт мечтает о «лесах криптомерий».

В ночной полумгле, в атмосфере  
Пьянящих, томящих духов,  
Смотрел я на синий альков,  
Мечтал о лесах криптомерий.

(Т.І. С.65)

Мечта уносит поэта вместе с возлюбленной в погоню «за пестрым дроздом», ему снятся «дебри», крадущийся «желтый лев», «племя карликов», «зебра», мчащаяся вдаль. В стихотворении «На журчащей Годавери» Брюсов подбирает и экзотические слова, и образ «безумной баядеры», чтобы представить всю необычность этого пейзажа:

Лист широкий, лист банана,  
На журчащей Годавери,  
Тихим утром – рано, рано –  
Помоги любви и вере!

(Т.І. С.67)

В стихотворении «С кометы» впервые в русской лирике представлен пейзаж земли, видимой из космоса, героев волнует вопрос о возможности жизни на земле.

Помнишь эту пурпурную ночь?  
Серебрилась на небе Земля.  
И Луна, ее старшая дочь.  
Были явственно видны во мгле  
Океаны на светлой Земле,  
Цепи гор, и леса, и поля.

(Т.І. С.70)

Поэт со своей возлюбленной смотрят с кометы на землю, и они видят на «пурпурном небе» «мир серебристо-немой», где «ночь за ночью осветит», где есть «и загадки, и тайны, и чудеса», но их волнует вопрос: «есть ли там и любовь, и

---

<sup>10</sup> Бурлаков И.С. Брюсов В.Я. Очерк творчества. М. 1975. С.27.

мечта?». И в то же время в экзотический пейзаж раннего Брюсова вкрапливаются отдельные реальные картины. Так, в стихотворении «Первый снег» (1895) поэт поражен красотой и волшебством всех «предметов старой прозы»:

Серебро, огни и блески, -  
Целый мир из серебра!  
В жемчугах горят березки,  
Черно-голые вчера.

(Т.І. С.79)

Но эта красота кажется ему призрачной, «областью чьей-то грезы», но в то же время в них появляются:

Экипажи, пешеходы,  
На лазури белый дым,  
Жизнь людей и жизнь природы  
Полны новым и святым.

(Т.І. С.79)

Этот «мир из серебра» – воплощение мечтаний, «жизни с грозой мечта», полный «очарований». Этот же нежный лиризм, полный акварельных красок, по наблюдениям Т.С.Ахумяна, обнаруживается и в стихотворении «Звезда затеплилась стыдливо», 1898 г.<sup>11</sup>

Наряду с этим можно отметить в ранней поэзии и резкое отрицание природы:

Есть что-то позорное в мощи природы,  
Немая вражда к лучам красоты:  
Над миром скал проносятся годы,  
Но вечен только мир мечты.

(Т.І. С.112)

Добавим, что Брюсов продолжает тютчевскую традицию описания стихий воды, грозы, ночи не как деталей «окружающей обстановки, а как самостоятельных сил мироздания»<sup>12</sup>, что особенно проявляется при описании моря: «Пять дней жизни с природой. Море то ясное, тихое, с

---

<sup>11</sup> Ахумян Т.С. О характере символизма Брюсова и о реализме в его ранней лирике // Брюсовские чтения 1963 года. Ереван. 1964. С.83.

<sup>12</sup> Эпштейн М. Указ. работа. С.221.

дельфинами, с чайками, то опенившееся, бурное, при зыбком ветре, который бросает его о прибрежные камни...»

...Стихает море; вдоль залива  
Редет пенная кайма.

(Т.И. С.162)

Или: «А парки с магнолиями, олеандрами, миртами, лаврами, миндальные и оливковые рощи – аллеи из кипарисов, разноцветная зелень... Сказочная страна!» (С.122). И эта «сказочная страна», ошеломившая Брюсова, переливается многоцветными красками в стихах:

Здесь дышит скромный кипарис,  
Здесь дремлет пыльная олива...

(Т.И. С.163)

Там дышат лавры и миндаль...  
При набежавшем тихом ветре...

(Т.И. С.163)

А сзади, закрывая даль,  
Уходит в небо пик Ай-Петри.

Море напевает поэту «и размеры, и созвучия рифм», а радость ассоциируется с «меловым теням и светлым полосам, блуждающим по морю». Но лирический герой, размышляя о море и волнах, отказывается признать свое родство с природой:

...Сверкают волны незнакомым светом,  
В их звучном плеске нет родного метра...  
...Я не пойму, в чем тайный смысл волненья,  
А морю не понять моих вопросов.

(Т.И. С.165)

Об этом же в «Дневниках» от 28 апреля 1898 г.: «Бродили сегодня по парку, смотрели на волны, взметающие брызгами, на точеные очертания Ай-Петри... Все это хорошо, но и мертво очень (подч. мною – М.А.). Море еще как будто живое, но это обман, подделка под жизнь».<sup>13</sup>

В Брюсове происходит постоянная внутренняя борьба – естественное восприятие природы человеком высоких

---

<sup>13</sup> Брюсов В. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. С.52.

эстетических чувств и литературная установка: «Два года тому назад, проезжая по Крыму, я не решался без дум наслаждаться природой. Я был рабом предвзятых мнений и поставленных себе целей» (подч. мною – М.А.) (С.122).

К экзотическому пейзажу можно отнести и стихотворения Брюсова, посвященные северной природе, суровая, но одновременно нежная природа Финляндии – «страны тишины», сопутствует переживаниям поэта и оттеняет его настроения:

Я – упоен! мне ничего не надо!  
О, только б длился этот ясный сон,  
Тянулись тени северного сада,  
Сиял осенне-бледный небосклон.

(Т.І. С.380)

Душа поэта сливается с красотой северной природы, он поражен вечерним небом, изливающимся «серебряными змеями» под лучами солнца, здесь появляются все цвета радуги:

Желтым шелком, желтым шелком  
По атласу голубому  
Шьют невидимые руки.  
К горизонту золотому  
Ярко-пламенным осколком  
Сходит солнце в час разлуки.

(Т.І. С.378)

В этих строках так и чувствуется тютчевское одушевление природы. Вслед за Баратынским Брюсов раскрывает скромную северную красоту Финляндии в цикле «На Сайме». Все стихотворения отражают глубину чувств, переживаний, смену настроений поэта. Страна Суоми своей «зыби синей безбрежностью», «осенней прохладой», «смирила буйную мятежность», «даровала мир и нежность» и «вкрадчиво влилась в меня». «На фоне тайны голубой» и между «сосен тонкоствольных» он чувствует себя умиротворенным от «томлений дольных».

В скандинавском цикле углубляется изображение северной природы, но поэт находит новые формы, соединяя природу с исторической судьбой Швеции, продолжая традиции

К.Батюшкова. Размышляя о судьбе шведского народа, он объясняет ее своеобразием природы:

Кто-то создал эту сказку  
Про озера и гранит  
И в дали веков развязку  
Вымысла таит!

(Т.І. С.453)

На скупом историческом фоне Брюсов показывает грозные и могучие образы северных стихий – это Земля, Вода, Огонь, Воздух, рассказывающие о своей деятельности. Земля сотворила горы, скалы, дала приют тучам, все держит, все объемлет. Вода – в вечной смене, ее жизнь многообразна, она поет ручьем, лежит туманом:

Сестры, братья! славьте воды!  
Славьте жизнь и переливы!  
Я – движение Природы,  
Вас влеку, – и мной вы живы.

(Т.І. С.253)

А Огонь случаен, дик и злобен: «спать умеет в камне малом», «лгать» и «притворствоваться»; воздух же – незрим, неслышен, в буре веет, беспощаден:

Славьте воздух! сестры, братья!  
Облака меня колышат,  
Горы принял я в объятья,  
Всех люблю, – все мною дышат.

(Т.І. С.254)

В стихотворении «К Швеции», которое перевел на шведский язык Альфред Йенсен, Брюсов, размышляя об историческом прошлом народа, говорит о красоте шведской природы, восторгается «сурово-нежным говором древних дней»:

В этом море кто так щедро  
Сев утесов разбросал,  
Кто провел проливы в недра  
Вековечных скал?

(Т.І. С.453)

Аналогично звучат и стихи о Скандинавии и Исландии. Так, в стихотворении «На Готланде» поэт через описание природы воссоздает образ Готланда, его историческое прошлое. В стихах об Исландии поэт также создает свой, воображаемый образ страны в тесном единстве с ее природой, совершенно справедливо отмечая, что пейзаж есть часть души «страны и народа»:

Где океан, век за веком, стучась о границы,  
Тайны свои разглашает в задумчивом гуле,  
Высится остров, давно моряками забытый, -  
Ultima Thule.

(Т.П. С.106)

И трудно согласиться с Д.Максимовым, который считает, что в эти стихи поэт не вложил искреннего чувства: «В образе природы, выявляющемся в стихах циклов “На Сайме” и “На гранитах”, очень мало импрессионизма, он не согрет чувством и как бы оторван от лирического я поэта». <sup>14</sup> Такого же мнения придерживается и Н.А.Богомоллов, считающий, что, «вопреки поэтической традиции XIX в., поэт отстраняется от природы... Брюсову была чужда красота природы. И в 90-е годы она продолжает играть в его поэзии значительно меньшую роль в сравнении с городом». <sup>15</sup> Но есть строки, в которых он говорит о «неизведанной силе», влекущей его к «желанному краю», о желании поклониться «древним угрюмым руинам».

В изображении Армении у Брюсова то же слияние природы и истории. Суровая и величественная природа – отражение пройденного армянским народом героического пути.

Сквозь разделяющие годы  
Услышал я ту песнь веков,  
Во славу благодной природы,  
Любви, познания и свободы,  
Песнь, цепь ломающих, рабов.

(Т.П. С.237)

---

<sup>14</sup> Максимов Д. С.141.

<sup>15</sup> Богомоллов Н.А. Польские и русские поэты XX в. М. 1987. С.8-19.

Брюсов в своих стихах изображает и библейскую гору Арарат, олицетворяющую мудрость армянского народа, его многовековую историю. «Старый Арарат» представляется поэту в шапке Мономаха, «с белым конусом, устремленным в свободный, голубой простор».

Весь ослепительный, весь белый,  
В рубцах задумчивых морщин,  
Ты взнес над плоскостью равнин  
Свой облик древле-онемелый,  
Накинув на плечи покров  
Таких же белых облаков.

(Т. II. С. 242)

Пейзаж в литературе не имеет штампов: каждый поэт использует его в зависимости от своих эстетических принципов и художественных приемов. Концепция Брюсова неоднозначна: с одной стороны, он отрекается от пейзажа, хотя, как мы видели, природа вызывает у поэта искреннее восхищение и становится средством выражения его душевного состояния, с другой, – продолжает лучшие традиции русской пейзажной лирики.

Если обратимся к статьям Брюсова о русских лириках, то найдем много тонких наблюдений и точных характеристик. Так, значение Некрасова как художника он видит в его описаниях природы, «которые иногда достигают тютчевской изобразительности».<sup>16</sup> У Бунина подчеркивает «зоркую вдумчивость и мечтательную наблюдательность», и самые лучшие его стихи – это картины природы: неба, земли, воды, леса, звериной жизни. В Бунине есть зоркая вдумчивость и мечтательная наблюдательность (Т. VI. С. 324).

Углубленный анализ пантеизма Тютчева свидетельствует о близости Брюсова тютчевскому восприятию природы, критик подчеркивает, что «стихи Тютчева о природе – это почти страстное признание в любви. Тютчеву представляется высшим блаженством, доступным человеку, – любоваться многообразными проявлениями жизни природы» (Т. VI. С. 196).

---

<sup>16</sup> Брюсов В. Некрасов и Тютчев // Русская мысль. 1913. С. 127.

Мы не будем останавливаться на многочисленных замечаниях Брюсова при анализе творчества современных поэтов (А.Белого, И.Северянина, А.Добролюбова, Фофанова и др.), связанных с их отношением к природе. Поэт считает природу источником вдохновения, впечатления от которой дают богатый материал для поэтического творчества. Но наслаждение природой – не самоцель, любование природой не есть высшее «блаженство», «прелесть», «обаяние», в природных явлениях нет ничего божественного и святого, как считает Тютчев. Брюсов также не принимает тютчевское восприятие явлений природы, где человек – это «сирота бездомный», «немогущий и голый», «случайное порождение природы, ничем не отличающийся от существ, сознанием не одаренных». Понятно, что Брюсов, для которого Разум человека, с его интересом к историческому прошлому человечества, не мог принять это тютчевское представление о «мыслящем тростнике», но многое из пантеизма Тютчева вошло в его поэтическую систему.

Особое значение приобретает научная поэзия Брюсова, продолжающая в отдельных аспектах традиции Ломоносова. Поэт откликается на новейшие открытия в физике:

Еще, быть может, каждый атом –  
Вселенная, где сто планет;  
Там все, что здесь, в объеме сжатом,  
Но также то, чего здесь нет.

(Т.Ш. С.172)

В своем творчестве Брюсов возродил в русской поэзии «интерес к космическим темам, звездным катаклизмам, тот грандиозный масштаб восприятия природы»,<sup>17</sup> который был характерен для творчества Ломоносова и Державина.

Не менее интересен в концепции Брюсова и городской пейзаж. В письме И.А.Бунину от 28 марта 1898 г. он писал: «Вы не любите городской весны, а моим раздумьям она ближе, чем грязь в деревне и голые сучья обеснеженного леса. Мы мало наблюдали город, мы в нем только живем и почему-то называем природой только дорожки в саду, словно не природа камни

---

<sup>17</sup> Эпштейн М. С.232-233.

тротуаров, узкие дали улиц и светлое небо с очертаниями крыш. Когда-нибудь город будет таким, как я мечтаю, в дни отдаленные, в дни жизни, преисполненной восторгом. Тогда найдут и узнают всю красоту телеграфных проволок, стройных стен и железных решеток»<sup>18</sup>.

Максимов отмечает, что декадентство носило преимущественно городской характер, поэтому «город успешно вытеснял в сознании Брюсова и в его лирике природу и все то, что было с нею связано».<sup>19</sup> В 1897 г. он записывает в «Дневник»: «...Петербург. Блуждаю по улицам. Есть тайная красота в том, что церкви нарушают холодную правильность проспектов... наблюдаю современную архитектуру. Не ей бороться с жизнью и так, пусть она подчинится. Художник, найди красоту в магазинах, в лестницах, в трубах! Не надо колонн: но пусть вывеска на твоём доме не безобразит его, а служит к его совершенству. И это возможно»<sup>20</sup>.

В стихотворении «Ночью» Москва представлена дремлющей, «словно самка спящего страуса» с «раскинутыми грязными крыльями» по темной почве, где «беззвучная, черная Яуза» тянет шею. Пейзаж становится своеобразным художественным приемом, создающим образ чудовищного города. Но в то же время, как справедливо отмечает Д.Максимов, «сопротивление Брюсова эротическим кошмарам “страшного мира” находит поддержку в гонимом декадентской культурой чувстве природы. Брюсов не может целиком отказаться от природы».<sup>21</sup>

Поэт слышит «гимн свободы в дыхании природы», она помогает ему очиститься от кошмаров «страшного мира», и поэтому он отступает перед силой очеловеченной весенней природы. Радостные ноты звучат в «Кучах свезенного снега», природа оздоровила чувства, восстановила душевное равновесие:

Кучи свезенного снега.

---

<sup>18</sup> Лит. наследство. И.Бунин. Т.84. Кн.1. М. 1973. С.441.

<sup>19</sup> Максимов Д. С.53.

<sup>20</sup> Дневники. 1891-910. М. 1927. С.27.

<sup>21</sup> Максимов Д. С.60.

Лужи, ручьи и земля...  
Дышит весенняя нега  
В этом конце февраля.

(Т.Ш. С.219)

Сердцу поэта от этого становится привольнее, «гаснут и тают» «образы ночи греховной», он счастлив, «верит грядущей победе» и «смело» разобьет своих врагов.

В изображении природы Брюсов употребляет различные художественные приемы. М.Эпштейн отмечает, что он «сознательно использует поэтику мифа, возрождает архаическое восприятие закатных красок, как нитей пряжи, теней, как черных быков, ночи, как охотника, разящего ярких павлинов».<sup>22</sup>

...Восток означился, горя,  
И обагрила нити пряжи  
Кровавым отблеском зря!

(Т.Ш. С.143)

Иматра представляется поэту в виде гривы древних загонов, «бизонов бешеных стада». Брюсов создает свою искусственную мифологию, населяя природу «прозрачными тенями», «миром камней онемелых», олицетворяющих стихи по образу древнего анимизма. Природа в поэзии Брюсова наполнена многообразными функциями и, на наш взгляд, она не может быть подведена только под те формы, которые предлагает М.Эпштейн в своей работе (унылый пейзаж, идеальный пейзаж, бурный пейзаж и т.д.).

Брюсов продолжает в своем творчестве излюбленную русскими поэтами тему ночи, где изображение лунного пейзажа дает поэту возможность разрабатывать в пантеистическом философском ключе тему страсти, одиночества, смерти. В лунную ночь природа наполняется волшебством:

Час волшебством мечты пропитан, –  
Луга, деревья, воздух, даль...  
Сердца томит он, мысль пьянит он:  
Везде - восторг, во всем – печаль!

(Т.Ш. С.14)

---

<sup>22</sup> Эпштейн М. С.233.

В своих стихах Брюсов с большой точностью и тонкостью восприятия передает различные оттенки появления луны на небе в лесу, при снежном пейзаже, на море: «Льется свет чуть синеватый» («Лунная ночь»), «Синевато-серебряный свет луны» («Огненный ангел»), «Луны застылый свет» («Встреча после разлуки») и т.д., что доказывает лишний раз тонкое, поэтически точное восприятие Брюсовым пейзажей. В стихотворении «Молитесь» изображение природы сливается с ликующим пафосом поэта в связи с революционными событиями.

Да высшая милость не минет  
Прекрасных видений природы!  
Любовь к Красоте да не стынет!  
Да будет приветливо принят  
Мечтатель под стягом свободы!

(Т.П. С.216)

Приятие природы, слитность с ней приходит к Брюсову с изображениями родной, русской природы. И уже в «Зеркале теней» на смену экзотическим темам и пейзажам пришли «родные степи», поэта стало волновать «убогость соломенных крыш», «полосы желтого хлеба» и со свистом проносящиеся стрижи. Вслед за Баратынским (не случаен эпиграф к циклу «Родные степи») Брюсов говорит о «своей изначальной любви» – России. Поэт сближает свое душевное состояние с парком, стонущим в осеннюю бурю:

Лишь в бурю, осенью, тревожно  
Парк стонет громко, как больной,  
Стряхнуть стараясь ужас сонный...  
Старик! жить дважды невозможно...

(Т.П. С.31)

Он расстается с прошлым, он весь устремлен в будущее – отсюда переключки с весной, возрождающейся жизнью. Весна вызывает бодрость духа и веру в светлое грядущее:

Этот милый майский шум, –  
Увлекая к беспредельности,  
Возвращают тайну цельности  
Снов и мира, слов и дум...

(Т.П. С.10)

Как справедливо отмечал Д.Максимов, «созерцание природы разрешало трагическую антиномию мечты и действительности, то есть восстанавливало нарушенную цельность сознания».<sup>23</sup>

Человек и природа неразрывно связаны между собой: свои мысли о собственной личной жизни поэт связывает с пейзажными зарисовками: размышляя о том, что он не молод, в его жизни наступила осень, душа пуста, мечтает о будущем воскрешении:

Ужели осень? Даль полей пуста.  
Последний мотылек над нивой сжатой  
Напрасно грезит опьяниться мятой.

(Т.П. С.43)

В книге Брюсов в качестве эпиграфов использует строки Фета, Тютчева, Пушкина, Баратынского, которые помогают точнее определить его сопричастность природе. Он полон творческих планов и надежд:

Идут года. Но с прежней страстью,  
Как мальчик, я дышать готов...  
Как прежде, детски, верю счастью  
И правде переменных снов!

(Т.П. С.11)

Природа в этих стихах сливается с думами поэта о России, о своей личной судьбе. В отличие от русских писателей, воспевавших угасание русской усадьбы, Брюсов показывает, как в жизнь забытых усадеб вторгается XX век, герой несется на автомобиле, он видит, как меняется пейзаж:

Поля, пригорки, луга, долинки,  
Внезапно – церковь, изб темный ряд.  
Мелькают лица, столбы летят...

(Т.П. С.32)

Поэт рисует знакомые с детства картины: это «тропинка сквозь орешник дикий», изгиб реки, «е крутой откос», косогоры

---

<sup>23</sup> Максимов Д. Указ. работа. С.137.

и хмурый синеватый бор. В этих стихах Брюсов передает ощущение себя как части родных полей, ее просторов:

Я – твой, Россия, твой по роду!  
Мой предок вел соху в полях.  
Люблю твой мир, твою природу,  
Твоих творящих сил размах!

(Т.Ш. С.373)

Он рисует родную природу в разные времена года, но лишь весной расцветает природа, а с ней и мечты, и надежды:

Кто поет, мечта ль, природа ль?  
Небо – нежный сон свирели,  
Каждый листик вылит в трели,  
Свет и тень звенят в апреле...

(Т.Ш. С.101)

Красота русской природы, неброская, смиренная, но полная очарования, волнует поэта, он восторгается типично русскими цветками: ландышом, иваном-да-марьей, васильком. Ландыш для него – «восковый и весь нездешний», блаженный и безгрешней всех цветов:

Ландыш милый, ландыш нежный,  
Белый ландыш, ландыш снежный,  
Наш цветок!..

(Т.Ш. С.271)

Эта связь Брюсова с родной природой углубляется в 20-е годы, он стал говорить о единении с русским народом, с его прошлым, с русской природой, русской культурой. С большой любовью он описывает тихую, умиротворенную русскую природу: «душа умиленно» слышит «звон весенних лучей», ей отвечают «созвонно» и «липы, что ветер колышет», и «луч, вышитый ромашками», «в травах бренчат колокольца», «тучки небо узорят», а «солнце восходит все выше». Поэт рисует русские пейзажи в различные времена года, а с особой теплотой и нежностью весну; весной просыпается от сна природа, а с нею и душа поэта, стремящаяся к счастью:

Мы весной живем, как дети,  
Словно бредим вслух;

В свежих красках, в ясном свете  
Оживает дух!

(Т.Ш. С.17)

Свою любовь к России поэт передает в описаниях красоты «беспредельных далей», «просторов лугов» и белоствольных березок:

Не в первый раз твои поля  
Обозреваю я, Россия;  
Чернеет взрытая земля,  
Дрожат, клонясь, овсы тугие  
И, тихо листья шевеля,  
Берез извилины родные.

(Т.Ш. С.51)

Так, от отрицания природы («Я сын столетия, культуры нашей раб... Не надо мне сияющей природы...») Брюсов в созданных им русских пейзажах смог выразить свою сыновью любовь к России:

Нет места для сомнений тут,  
Где вольны дали, глуби сини,  
Где васильки во ржи цветут,  
Где запах мяты и полыни,  
Где от начала бодрый Труд  
Был торжествующей святыней!

(Т.Ш. С.52)

Такова концепция природы у Брюсова, вобравшая новые декадентские веяния; но в то же время, поэт как представитель высокой эстетической культуры развил и обогатил русскую традиционную пейзажную лирику.

## БРЮСОВ-КРИТИК О РУССКОЙ ПОЭЗИИ XVIII ВЕКА

В обширном творческом наследии Брюсова литературная критика занимает важное и значимое место. Уже в начале своей творческой деятельности Брюсов обратился к истории русской поэзии. Брюсов собирался написать две книги: историю русской литературы и историю русской лирики. Как отмечает Е.Н.Коншина, Брюсов первоначально планировал историю русской лирики с XVIII века, а позднее – с XVII века, так как осознал непрерывную преемственную связь лирики XVIII века с народным творчеством допетровского времени.<sup>1</sup> В 1899 г. Брюсов пишет в дневнике: «Погружен в XVII век»<sup>2</sup>. Н.С.Ашукин в примечании к этой записи замечает: «В связи с работой над историей русской лирики до Ломоносова, у Брюсова возник интерес к XVII веку, к его быту. Он усердно собирал материалы, совершал экскурсии по «старой Москве», осматривал терема, древние храмы и т.д.»<sup>3</sup>

Статьи по русской поэзии XVIII века он начал писать в конце XIX века, и все эти работы, дошедшие до нас в рукописном виде, содержат не совсем равноценные высказывания Брюсова о поэтах XVIII века, но представляют научно-теоретический интерес. Брюсов обращался к творчеству Кантемира, Тредиаковского, Ломоносова, Хераскова и Державина<sup>4</sup> (статьи о Кантемире и Державине опубликованы нами в сборнике «Неизвестный Брюсов» и в «Брюсовских чтениях 2002 года»). Изучение наследия поэтов XVIII века было связано с деятельностью Брюсова в области теории стиха.

---

<sup>1</sup> Коншина Е.Н. Творческое наследие Брюсова в его архиве // Записки отдела рукописей ГБ СССР им. В.И.Ленина. Выпуск 25. М. 1962. С.119.

<sup>2</sup> Брюсов В.Я. Дневники 1891-1910 гг. М. 1927. С.77.

<sup>3</sup> Там же. С.168.

<sup>4</sup> ОР РГБ. Фонд 386.

Начиная с 90-ых годов и до конца жизни он проявлял интерес к этой науке и думал написать «Учебник стиховорства (поэзия)».<sup>5</sup>

Говоря о Ломоносове, Брюсов подчеркивает, что он глубже всех вник в природное свойство стиха и был истинным отцом российской словесности. В книге «Основы стиховедения» Брюсов говорит о Ломоносове как основателе тонической системы русского стихосложения: «Ломоносовым была введена, по образцу немецких стихов, тоническая система, согласно с которой и писали наши классические поэты: Державин, Пушкин, Лермонтов, Некрасов и др.»<sup>6</sup>

Особо высоко он ценил творчество Кантемира. Брюсов отмечает, что Кантемир не должен быть забыт в истории литературы и что сочинения его всегда будут представлять глубокий интерес, как произведения автора, который соединил в себе все лучшее, что могло тогда соединиться в одном лице. Он всегда чутко отзывался на вопросы русского общества и при этом обладал выдающимся талантом.

Статьи Брюсова объединяются единым принципом анализа творчества того или иного поэта – рассматривать его как человека, как русского и как поэта. Именно с этой позиции Брюсов подходит к творчеству Кантемира и Державина.

Статья о Кантемире написана строго по плану: «Кантемир, как человек»; «Кантемир, как русский»; «Кантемир, как поэт».<sup>7</sup> Говоря об убеждениях Кантемира-человека, Брюсов отмечает, что он всю жизнь твердо следовал своим убеждениям и всегда стремился к тому, чтобы жизнь его не была бездуховным и бесполезным существованием. Обращаясь ко второму пункту своего сочинения – Кантемир, как русский, Брюсов отмечает, что он не был русским по происхождению, но хорошо сознавал, что должен быть в России не наемником, а гражданином. Он отмечает, что Кантемир в стихах своих представлял всегда одну цель: пользу России. Далее Брюсов переходит к последнему пункту: Кантемир, как поэт. Анализируя его сатиру «Филарет и

---

<sup>5</sup> Брюсов В.Я. Дневники 1891-1910. С.47.

<sup>6</sup> Брюсов В.Я. Основы стиховедения. М. 1924. С.14.

<sup>7</sup> Брюсов В.Я. Кантемир // Неизвестный Брюсов (публикации и републикации). Ереван. 2005. С.14-15.

Евгений», Брюсов отмечает, что слог Кантемира часто неизящен, но тут же подчеркивает, что не надо забывать, что приходилось писать на языке неустановившемся, и что автора могла стеснять еще и степень образованности даже того небольшого кружка, на который мог рассчитывать поэт, «которая была невысока». Брюсов пишет: «Но и в борьбе с этими трудностями Кантемир оставался истинным поэтом, подобно тому, как жизнь за границей и европейское воспитание не мешали ему быть истинно русским и как его положение не мешало ему остаться простым, искренне любящим человеком»<sup>8</sup>.

Совершенно иная картина предстает перед нами, когда мы читаем статью Брюсова «О Державине». Во-первых, нет четкого разграничения текста по указанным в плане пунктам. Критик считает, что мысль Державина часто враждовала с его чувством. И эту некоторую раздвоенность Державина Брюсов объясняет недостаточностью образования, «воспитанием мысли», его религиозностью. Он считает, что Державин смотрел на жизнь как мыслящий человек и как поэт по-разному. Возможно, собственно философия Державина не была ни достаточно глубокой, ни достаточно оригинальной, но в его поэзии было стремление к обобщенной философской мысли и этого было достаточно, чтобы признать его «мыслящим поэтом». По определению самого Державина, поэзия – это «высокие божественные мысли» и это вместе с тем «многосодержащие изречения»<sup>9</sup>.

Брюсов, говоря о противоречивости суждений Державина, объясняет их нетвердостью характера, мировоззрения, но тут же отмечает, что у Державина было одно убеждение, которому он служил всю свою жизнь верой и правдою – это поклонение правде. Следует отметить, что «правда» для Державина была своеобразным «Богом» и сам Державин отмечал, что «своему Богу» он не изменял никогда.

---

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Державин Г.Р. Рассуждения о лирической поэзии // Державин Г.Р. Сочинения. С объяснительными примечаниями Я.К.Грота. В 9 т. СПб. 1864-1883. Т.VII. С.576.

Брюсов считает, что многое в произведениях Державина может быть «не согласным с его искренними убеждениями», так как в XVIII веке, по его мнению, поэзия была только «любопытной забавой» и не могла существовать без покровительства, что поэзия была своего рода трамплином для служебных целей. Отсюда и «льстивость», по Брюсову, этой поэзии.

Как пишет Ю.М.Лотман, литература тех лет была «одета в гвардейские мундиры и дипломатические фракы».<sup>10</sup> Люди, воспитанные Петровской эпохой, считали, что служение обществу и государственная служба – одно и то же, они не предполагали, что польза общества требует борьбы с государством. Хочется отметить, что и Кантемир был на дипломатической службе и трудился на благо родине.

Рассматривая творчество Державина с точки зрения того, что «убеждения слагаются под двумя влияниями: личной индивидуальности и обстоятельств жизни», Брюсов не учитывает, что сам поэт-классицист не присутствует в своих произведениях как личность. Его стихотворения соотнесены не с его индивидуальностью, а с идеей жанра, идеей истины в рационалистическом его толковании и в разделенности в пределах жанровых схем. В стихотворении раскрывается не душа поэта, а парящая над ним надындивидуальная истина понятий своего времени. Особенно это наблюдается в таком жанре, как ода, а Державин писал именно оды, в то время как Кантемир писал сатирические стихотворения. «Я» одического поэта сливалось с «мы», его индивидуальное отношение к царям и событиям поглощалось «общенародным» мнением, выразителем которого считал себя поэт. Как писал Кюхельбекер: «В оде поэт бескорыстен; он не ничтожным событиям собственной жизни радуется, не об них сетует»<sup>11</sup>. Одам свойственна условность, ибо для поэта важно передать те мысли, которые могут способствовать развитию просвещения в России, становлению ее национальной культуры, национальной государственности.

---

<sup>10</sup> Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина. М.1987. С.15.

<sup>11</sup> Кюхельбекер В.К. Мнемозина. СПб. 1824. Ч.2. С.29-44.

Обвиняя Державина в «льстивости его поэзии», в том, что «поэзия была своего рода трамплином для служебных целей», Брюсов не учитывает еще одну особенность литературы XVIII века – ее «учительность». «Учительность» литературы XVIII века приобрела следующее качество: русский писатель, уверовавший в концепцию пресвященного абсолютизма, выступал в роли гражданина, который дерзал учить царствовать очередного монарха. Ломоносов учил царствовать Елизавету, Новиков и Фонвизин – сначала Екатерину II, а потом Павла I (когда он был еще великим князем), Державин – Екатерину II, Карамзин – Александра I, Пушкин в тяжелую пору разгрома восстания декабристов – Николая I. Публицистичность была особенностью русской литературы XVIII века, определив своеобразие ее художественного облика.

На наш взгляд, большую роль играло то, что Державин был убежден – существующий в России общественный строй (неограниченная дворянская монархия) – есть наиболее естественный, справедливый и разумный вид государственного устройства. Он видел в Екатерине истинного правителя и человека, а не Бога, не сверхъестественное существо и ей присущи все человеческие потребности и слабости. В стихотворении «Радость о правосудии» Державин пишет:

Нет человека без порока,  
Без слабостей и без страстей.<sup>12</sup>

Брюсов отмечает, что религиозность Державина, природное чувство справедливости создали для него в правде «Божество» и таким «Божеством» была Екатерина.

Существует прозаический эскиз первоначально задуманной оды о Екатерине, в котором Державин утверждает: «Я не могу Богам, не имеющим добродетели, приносить жертвы и никогда для твоей хвалы не скрою своих мыслей; и сколь твоя власть не велика, но если б в сем мое сердце не согласовалось с моими устами, то никакое награждение и никакие причины не

---

<sup>12</sup> Державин Г.Р. Сочинения. Л. 1987. С.144. Далее при ссылке на данное издание страница указывается в тексте.

вырвали б у меня ни слова к твоей похвале»<sup>13</sup>. И на самом деле, когда он познал истинное существо Екатерины II, он отказался написать хвалебную оду, ей посвященную (еще одну «Фелицу»<sup>14</sup>), более того, говорил, что если бы вернулся к началу своего творчества, то «Фелицы» не написал бы.

Как указывает Г.П.Макогоненко, отказываясь писать по заказу и отвечая на предложение Храповицкого<sup>15</sup> написать оду в честь императрицы, Державин высказывает важную мысль: поэт, зависимый от власти, ласкаемый двором, получающий «монисты, гривны, ожерелья, бесценные перстни», напишет обязательно «средственны стишки». На истинного же поэта «наложен долг от судеб и вышня трона»<sup>16</sup>. И потому его обязанность не царей воспевать, а говорить правду:

Ты сам со временем осудишь  
Меня за мгlistый фимиам;  
За правду ж чтить меня ты будешь,  
Она любезна всем векам.

(С. 144)

Несколько строк Державина в стихотворении «Храповицкому» полностью перечеркивают версию о Державине как певце Екатерины:

... но с тобой не соглашуся  
Я лишь в том, что я орел.  
А по-твоему коль станет,  
Ты мне пути развяжи.

---

<sup>13</sup> Державин Г.Р. Сочинения. С объяснительными примечаниями Я.К.Грота. Указ. изд. Т.VI. 1871. С.78

<sup>14</sup> Главный персонаж оды – Фелица (от лат. felicitas – счастье) – был заимствован поэтом из «Сказки о царевиче Хлоре», сочиненной Екатериной II для своего малолетнего внука Александра (будущего императора) и опубликованной в 1781 году.

<sup>15</sup> О Храповицком А.В. см.: Даниелян Э.С. Публикации В.Брюсова в газете «Русский листок». 1901-1903 // Неизвестный Брюсов (публикации и републикации). Ереван. 2005. С.77.

<sup>16</sup> Макогоненко Г.П. Анакреонтика Державина и ее место в поэзии начала XIX века // Макогоненко Г.П. Избранные работы. Л. 1987. С.176.

Где свободно гром мой грянет,  
Ты мне небо покажи.

.....  
Покажи мне те ограды  
Хоть близ трона в вышине,  
Чтоб где правду допускали  
И любили бы ее.

(С. 175-176)

Своеобразный культ «Фелицы» можно объяснить стремлением Державина сохранить единственно целесообразный, по его мнению, государственный строй – монархию. Единственное, что он требовал от правителя:

Будь страстей твоих владетель,  
Будь на троне человек.

(С. 144)

Так что не прав Брюсов, когда отмечает, что Державин был изменчив в своих суждениях и сомнениях, а иногда и говорил прямо против убеждений. Державин высоко ценил роль поэзии и считал поэта служителем правды. Поэзию он сравнивал с «чистой струей родника» («Ключ». 1779); констатируя, что она «не сумасбродство, но вышний дар Богов» («Видение Мурзы» 1783-84); предельно четко говорил о ее высокой роли:

Врагов моих червь сгложет,  
А я Пиит – и не умру.

(С. 207)

Следует отметить, что Державин вовсе не имел цели продвижения по службе. В своих стихах он пишет:

К богам земных сближаться  
Ничуть я не ищу,  
И больше возвышаться  
Никак я не могу.

(С. 223)

В «Объяснении на все свои сочинения» он писал:

Не умел я притворяться,  
На святого походить,  
Важным саном надуваться

## И философа братъ вид.<sup>17</sup>

«Ум и сердце человецье были гением моим», – говорил Державин. Вера в разум и нравственные достоинства человека – вот что определяло идеал Державина. Как отмечает Гуковский, «его (Державина – И.А.) стихи – не проявление жанрового закона, а документы его жизни»<sup>18</sup>.

Державин сумел в своей поэзии отразить обыкновенную жизнь, жизнь своего времени, и как пишет Гоголь: «... чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное, и чтобы это необыкновенное было между прочим совершенная истина»<sup>19</sup>.

Стремление к обновлению языка поэзии, стремление создать поэзию мысли, вызывает интерес к Державину, что приводит к обращению к его творчеству и его поэтике как в 20-30 годы XIX века, так и в начале XX века. Брюсов в своих стиховедческих трудах большое место уделял державинской поэтике («Краткий курс науки о стихе», «Основы стиховедения»). Как отмечает А.Е.Маргарян, отдельные положения о метрике и ритмике русского стиха иллюстрируются примерами, взятыми из поэзии Державина.<sup>20</sup> Наши подсчеты показали, что в книге «Наука о стихе» Брюсов приводит 26 примеров из поэзии Державина, а в книге «Основы стиховедения» – 28.<sup>21</sup>

Интересен тот факт, что, считая Ломоносова «отцом русской словесности», Брюсов ни разу в своих книгах не обращается к поэзии Ломоносова.

А.Е.Маргарян в своей статье обращает внимание и на то, что Брюсов в сборнике «Семь цветов радуги» (1916) «в качестве

---

<sup>17</sup> Державин Г.Р. Сочинения. С объяснительными примечаниями Я.К.Грота. Указ. изд. Т. VI. 1871. С.78.

<sup>18</sup> Гуковский Г.А. Русская литература XVIII века. Л. 1939. С.411.

<sup>19</sup> Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. В 14 т. М.-Л. 1952. Т. 8. С.54.

<sup>20</sup> Маргарян А.Е. Брюсов и русские поэты XVIII века // XVIII век. Сборник 7. Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. М.-Л. 1965. С.391.

<sup>21</sup> Брюсов В.Я. Наука о стихе. М. 1919; Брюсов В.Я. Основы стиховедения. М. 1924.

эпиграфа к третьему циклу стихов взял следующие строки из знаменитой оды Державина «Бог»:

Но что мной зримая вселенна

И что перед Тобою я!

и не случайно, что весь этот цикл назван: "Перед Тобою Я)".<sup>22</sup>

Далее ею отмечено, что идейно-философская концепция державинской оды близка основной направленности стихов как данного цикла, так и всего сборника «Семь цветов радуги»: «...философские размышления о смысле человеческого бытия, о величии человека и его деяний, о всемогуществе его разума – весь комплекс этих проблем державинской оды в центре внимания Брюсова-поэта, начиная со сборника "Tertia Vigilia)".<sup>23</sup>

Исходя из вышеизложенного, невольно приходишь к мысли, что если бы Брюсов обратился к творчеству Державина не в 90-ые годы XIX века, а в начале XX столетия, тогда, когда писал свои стиховедческие работы, то, возможно, творчеству Державина дал бы совершенно иную оценку. Может быть, это связано и с отходом Брюсова от символизма, с обращением к поэзии с новых позиций, новых точек зрения на поэзию.

В начале XX века к творчеству Державина обратились В.Ф.Ходасевич, Б.А.Садовский, Б.А.Гривцов, Ю.И.Айхенвальд, Б.М.Эйхенбаум, П.М.Бицилли. Мы не будем останавливаться на анализе этих работ, но приведем цитату из книги Ходасевича «Державин», которая является как бы откликом на статью Брюсова: «Обвинять Державина в лести не только несправедливо, но и не пронципально. Льстить государю как раз не входило в его расчеты. Помириться он был не прочь, но искать близости, догомогаться новых благ или должностей ему не хотелось».<sup>24</sup>

Художественное новаторство Державина в том, что он открыл поэзию жизни действительной, стал изображать обыкновенное. Державин – поэт, смелость которого проявлялась не в отдельных выражениях, а в том, что он отказался идти по

---

<sup>22</sup> Маргарян А.Е. Указ. статья. С.391.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Ходасевич В.Ф. Державин. М. 1988. С.161.

«дороге», указанной нормативной классицистической поэзией, искал и находил свои пути. Последние стихи Державина, дошедшие до нас, торжественным аккордом печали завершают его поэзию:

Река времен в своем стремленьи  
Уносит все дела людей,  
И топит в пропасти забвенья  
Народы, царства и людей. (С. 29)

Поэзия Державина не оказалась в «пропасти забвенья». Державин элементами своего юмора, сатиры, трезвого духа не только разрядил то искусственное напряжение обязательной приподнятости, присущее русской литературе XVIII века, но и сумел спуститься на русскую землю и не отказался от искренних дум о великом и вечном, от глубоких размышлений о смысле жизни, о бессмертии человека.

Брюсов не только писал статьи о поэтах XVIII века, но и, как отмечает сам, «ему не чужда была мания коллекционерства». На страницах «Известий литературно-художественного кружка» за 1916 год публиковались некоторые собранные Брюсовым материалы<sup>25</sup> по литературе XVIII века. Интерес представляет «Письмо Г.Р.Державина к князю А.Н.Голицыну» от 9 марта 1808 года. Письмо это Брюсов получил от А.Д.Облеухова. Оно относится к известному событию в жизни Державина, связанному с его стихотворением «Приказ моему привратнику» и подробно разъясненному Я.Гротом в примечаниях к Академическому изданию произведений Г.Р.Державина. Однажды швейцар Державина принял пакет на имя обер-священника Ивана Семеновича Державина. Поэт Державин, узнав, что в Петербурге есть другой Державин, написал свой «Приказ привратнику». В упомянутом «Письме...» Державин выражает возмущение по поводу того, что кто-то присовил его фамилию. Все дело в том, что Державин был более чем уверен, что он «един Державин» и на своих книгах подписывался без имени: «Сочинения Державина», ибо

---

<sup>25</sup> Известия литературного кружка. М. 1916. Вып. 13. Март. С.37-39.

судил так, что «Един есть Бог, един Державин» и именно этими словами он начинает свой «Приказ»:

Един есть Бог, един Державин,  
Я в глупой гордости мечтал,  
Одна мне рифма – древний Навин,  
Что солнца бег останавливал.  
Теперь другой Державин зрится,  
И рифма та же ему годится;  
Но тот Державин – поп, не я;  
На мне парик, на нем скуфья...

Действительно, в поэзии XVIII века был «един Державин».

## ОТРАЖЕНИЕ ВАЖНЕЙШИХ ПРИНЦИПОВ ПОЭТИКИ СИМВОЛИЗМА У В.БРЮСОВА

Рамки статьи не позволяют достаточно полно отразить заявленную тему, входящую в круг проблемных вопросов, связанных вообще с поэтикой и эстетикой русского символизма, но обозначить основные векторы ее рассмотрения представляется возможным.

В литературоведении последних полутора-двух десятков лет заметно увеличилось число исследовательских работ по проблемам русского символизма как литературного направления, мировоззрения и художественного метода. И если ранее литературоведением многие выдвигаемые символизмом эстетические принципы признавались несостоятельными, концептуально ущербными, а посему и недостойными изучения, то ныне все более повышается интерес к декларируемым символистами категориям поэтики. Безусловно, центральное внимание обращено на основную категорию поэтики символизма – *художественный символ* (собственно, давший название всему литературному направлению). Все четче обозначается, что в сознании символистов *символ* был тесно связан и с *музыкой*, и с *синтезом*, так как идея поэтического синтеза вполне реализовалась в самой центральной категории эстетики символизма – символе, который стал средством постижения высшей реальности как своеобразный сплав внешнего явления и внутреннего субъективного прозрения. С музыкой символ связан по своему генезису, так как контекст, активизирующий символический потенциал слова, создавался сознательной авторской установкой на недоговоренность, непроясненность высказывания, с акцентом на ассоциативную, а не логическую связь между образами. Отсюда понятно стремление символистов к максимальному использованию возможных ассоциативных связей между образами, т. е. обращению именно к «музыкальной потенции» слова. Поэтому возможной и столь естественной оказалась для символизма диадная связь «символизм–музыка» и актуальным стал

поэтический лозунг Поля Верлена «Музыка прежде всего» («De la musique avant toute chose») из стихотворения «Искусство поэзии» («Art poétique»).

Априори ясно, что такие важнейшие принципы поэтики символизма, как *синтез* и *музыкальность*, которые были не частной чертой, не просто важнейшими компонентами поэтики и эстетики символизма, а его основополагающей опорой, – не могли не найти отражения в эстетических воззрениях и творчестве Брюсова как признанного мэтра русского символизма и одного из его теоретиков. Затруднения в освещении этого вопроса обусловлены, во-первых, тем, что у Брюсова нет специальных работ, посвященных *музыке* либо *синтезу* как категориям поэтики символизма, во-вторых, тем, что его упоминания об этих понятиях часто трудно вычленимы из текстов, где главенствуют другие темы. Понимая, что тесные связи любого бруссовского сочинения со всем контекстом его творчества обрекают те или иные тематические «выборки» на определенную смысловую обедненность, тем не менее, мы сочли правомерным остановиться на некоторых фактах, имеющих непосредственное отношение к исследуемой проблеме. Рассмотрение их, по нашему мнению, дает возможность проследить за развитием и трансформацией взглядов Брюсова на основные принципы поэтики символизма, а также за его представлениями о реализации их в художественном творчестве.

Брюсов, по свидетельству близких ему людей, не был одарен природной музыкальностью<sup>1</sup>. Некоторые историки литературы и литературоведы также утверждали, что мир музыки был для Брюсова «чужим». Однако распространенное мнение о «немузыкальности» Брюсова требует сегодня серьезного пересмотра, по крайней мере, с точки зрения самого

---

<sup>1</sup> В частности, весьма негативную оценку музыкальным способностям брата дала его сестра – Надежда Яковлевна Брюсова – видный деятель музыкальной культуры, профессор Московской консерватории – см.: Брюсова Н.Я. Музыка в творчестве Валерия Брюсова // Искусство. 1929. N 3-4. С.123-129.

значения понятия «музыкальность», какое он сам в него вкладывал.

Свое понимание роли музыки в символистской поэзии Брюсов дает в одной из самых ранних своих статей (1894 г.), оставшейся в рукописи, «Profession de foi» («Изложение веры»), которая готовилась им в качестве вступительной заметки ко второму выпуску сборника «Русские символисты». В ней первым пунктом при определении сущности символизма он указывает, что это – направление, «сближающее поэзию с музыкой <...> так что впечатление <от> стихо<творения> во многом [а иногда исключительно] зависит от звуков слов»; в качестве образцов он называет «некоторые стихи <и> Верлена и Метерлинка...»<sup>2</sup>. Однако в окончательном, печатном, варианте этого определения уже не было, да и вся классификационная схема приобрела иной облик. Во вступительной заметке вышедшего в свет второго сборника «Русские символисты» Брюсов уже говорит, что «столь прославленное сближение поэзии с музыкой» является «одним из средств, которыми пользуется символизм», а вовсе не его «сущностью»<sup>3</sup>. Не отрицая важности для символизма привнесения в словесное искусство музыкального начала, он, тем не менее, отказывается от утверждения, что символистская поэзия непременно должна отличаться яркой звукописью, необычными ритмико-интонационными приемами, особой мелодической организацией стиха и т.п. Принцип музыкальности Брюсовым относится не столько к формальному плану, а сколько – к сложному миру чувств и переживаний. «Мелодия стиха», по его мнению, направлена на то, чтобы «вызвать определенное настроение в читателе, которое помогло бы ему уловить общий смысл»; превалирование же «игры звуками» в поэзии, при котором «единственное значение» получали бы «звуковые комплексы слов», он считает «крайностями новой школы»<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Гиндин С.И. Программа поэтики нового века (О теоретических поисках В.Я.Брюсова в 1890-е годы) // Серебряный век в России. М. 1993. С.92.

<sup>3</sup> Русские символисты. Вып. 2. М. 1894. С.9.

<sup>4</sup> Там же.

Нельзя не обратить внимания на значение, какое придавалось Брюсовым вышедшему в Петербурге в 1895 г. ультрамодернистскому сборнику молодого поэта-декадента А.Добролюбова «*Natura naturans. Natura naturata*»<sup>5</sup>, вызвавшему у многих недоумение. Этот сборник демонстрировал попытку автора синтезировать литературный текст с музыкой, на что указывали музыкальные пометы и указания («*Adagio*», «*maestoso*», «*Andante con moto*» и т.д.), «музыкальные» заглавия отдельных произведений («*Похоронный марш*», «*Solo*» и др.) и целого раздела («*Музыкальные картины*»). «Тоненькая тетрадка, которую Добролюбов так величественно назвал», представляла собой, по словам С.А.Венгерова, «собрание "стихов", большую часть без рифмы и метра, с музыкальными обозначениями "andante con fuoco", "scherzo", "pianissimo", каких-то прозаических отрывков в поэтической манере и, наконец, просто белых страниц с надписью "moderato", "allegro con motto" и строчкой точек».<sup>6</sup> Почти по единодушному мнению критиков-современников (как, впрочем, и многих литературоведов нашего времени), так называемые «стихи» этого сборника были признаны антимузыкальными. С точки зрения мелодизма, большую часть их действительно можно причислить к антимузыкальным. Но в основе многих поэтических и прозаических произведений, составляющих сборник, лежит принцип *повторяемости значимых отрезков текста и контрастности тем*, что и является признаком музыкальности, поскольку для музыки характерен *тематический дуализм*, получающий воплощение благодаря действию ведущих структурообразующих принципов музыкального искусства – *повтора и контраста*. Не приходится сомневаться, что Брюсов увидел в этих сочинениях Добролюбова ту «музыкальность», которая заключалась в нюансах смыслопередачи, в особенностях хода мысли автора, – то, что поддается анализу с трудом, как все в искусстве, не имеющее четкого формального выражения. Это и давало ему основание считать его «скорее композитором,

---

<sup>5</sup> «Природа творящая. Природа сотворенная» – лат.

<sup>6</sup> Венгеров С.А. А.Добролюбов // Русская литература XX века. 1890-1910. Под. ред. С.А.Венгерова. В 3 т. Т.1. М. 1914. С.267.

музыкантом, чем поэтом»<sup>7</sup>, да и в характеристиках его произведений самому использовать музыкальные термины<sup>8</sup>.

Думается, что музыкальные названия разделов второго выпуска «Русских символистов» – «*Ноты*», «*Гаммы*», «*Сюиты*» – Брюсов внес не без влияния Добролюбова, экспериментальная сторона творчества которого, по его же словам, оказала на него существенное воздействие. В одной из «Автобиографий» (1912-1913 гг.), оглядываясь на свой почти двадцатилетний путь в литературе, он писал: «Истинную любовь к *слову* как к слову, к *стиху* как к стиху показал мне именно Добролюбов». Брюсов считал, что именно влиянию Добролюбова, «открывшего» перед ним «целый мир идей, вкусов, суждений», он вообще был обязан многим.<sup>9</sup> Своеобразную форму художественного творчества этого «крайнего эстета» Брюсов признавал «символической» поэзией. Из опубликованных посмертно писем Брюсова (за 1894-1896 гг.) к П.П.Перцову известно, что, несмотря на общее шокирующее впечатление, произведенное первой книгой Добролюбова на читающую публику, он дал ей очень высокую оценку: «...я ставлю г. Добролюбова очень высоко <...>, – писал он в сентябре 1895 г., – будущее оценит его. Подробный разбор "Natura naturata" войдет в мою "Поэзию 95 г.", которую я не теряю надежды написать». Брюсов сожалел о том, что при знакомстве с Добролюбовым и его произведениями за полтора года до выхода в свет его книги, он «не мог оценить этой странной, единственной поэзии»<sup>10</sup> (*единственной* здесь употребляется им в смысле – *исключительной*). В одном из

---

<sup>7</sup> Цит. по: Иванова Е.А. Валерий Брюсов и Александр Добролюбов // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. Т.40. N3. М. 1981. С.259.

<sup>8</sup> Так, к примеру, отзывался Брюсов о стихотворении Добролюбова «На смерть рабы божией Елизаветы»: «Видите, как красиво! <...> Это *adagio lamentoso!*» (цит. по: Кулюс С.К. Валерий Брюсов и Спиноза // Сборник трудов СНО филологического факультета. Русская филология. V. Тарту. 1977. С.90), что с языка музыкальных терминов переводимо, пожалуй, как «*спокойная печаль, скорбь*».

<sup>9</sup> Брюсов В. Автобиография // Русская литература XX века. 1890-1910. Под ред. С.А.Венгерова. В 3 т. М. 1914. Т.I. С.112.

<sup>10</sup> Письма В.Я.Брюсова к П.П.Перцову. (1894-1896 гг.) М. 1927. С.43.

писем к Перцову, размышляя над вопросом «что же называть поэзией», он ставил его имя в один ряд с именами крупнейших французских поэтов-символистов и «парнасцев»: «Примеры есть, но Вы их не признаете. Это наш А.Добролюбов, это Маллармэ, это зачастую Т.Готье». Завершая свое письмо, Брюсов говорит о еще не реализованных возможностях поэзии и высказывает свою готовность воспринять нетрадиционные ее формы: «...поэзия шире, чем мы ее воображаем: есть много форм еще не предчувствуемых нами. Будущее еще бесконечно»<sup>11</sup>.

На рубеже веков, когда синтетические идеи символистов набирали силу, Брюсов смело прогнозировал: «Могут возникнуть новые искусства. Я мечтаю о таком же искусстве для глаз, как звуковое для слуха, о переменных сочетаниях черт и красок и огней. Настроения могут быть запечатлены иными средствами, чем теперь», – писал он<sup>12</sup>. И если слово «синтез» и не звучит в этом высказывании, то совершенно очевидно оно предполагает именно возможное, и даже желаемое, появление новых форм художественного творчества. Открытый всему новому, Брюсов-модернист, считающий главной задачей «нового искусства» – «даровать творчеству полную свободу», всегда приветствовал новации как в искусстве, так и в литературе.

Известно, что в начале 1900-х годов для эстетики Брюсова определяющим был интуитивизм А.Шопенгауэра<sup>13</sup>. В своей программной статье «Ключи тайн» (1904 г.), открывающей первый номер журнала «Весы», саму сущность искусства он рассматривает как особого рода интуицию, которая и есть «постижение мира иными, не рассудочными путями». Следуя Шопенгауэру, утверждающему, что одна лишь музыка как

---

<sup>11</sup> Там же. С.47, 48.

<sup>12</sup> Брюсов В. О искусстве. М. 1899. С.21.

<sup>13</sup> Правда, это был не тот Шопенгауэр, которого знает история философии, а «брюсовский», «очищенный от неподходящих для него "примесей"» – см.: Кульюс С.К. Формирование философско-эстетических взглядов В.Брюсова и его творчество 1890-х годов. Автореферат. Тарту. 1982.

иррациональное искусство может изобразить сущность мироздания, он указывает, что поэзия должна уметь запечатлеть, «сохранять для времени» неповторимые мгновения подобно свободным музыкальным фантазиям и импровизациям.

Исследуя соотношения закономерностей музыки и стиха, Брюсов немало экспериментировал в этой области и пробовал разнообразные художественные возможности поэтических жанров и стихотворной техники. Вопросам инструментовки стиха Брюсов уделял большое внимание, но в работе над рифмой и ритмикой, отличающейся изысканностью и виртуозностью, нет следа его преувеличенного увлечения звуковой стороной стиха. Стремясь к обновлению поэтического искусства, в поисках новых средств художественной выразительности Брюсов неизменно отрицательно относился к явлениям, когда «игра звуками» приобретала в поэзии самодовлеющее значение.

Нельзя обойти вниманием характеристик Брюсовым французской поэзии, данных в предисловиях к антологиям «Французские лирики XVIII века» и «Французская лирика XIX века». Понятие «музыкальность», применительно к поэзии, присутствует в его характеристике французской лирики XVIII века лишь в конце предисловия к антологии: «легкая», как считает он, французская поэзия этого периода, говорящая «о всем понятном и доступном» и выражающая «беспечные чувства», отличается «не запутанной мелодией стиха», сравнимой с «арией Моцарта»<sup>14</sup> (ассоциирование с музыкой Моцарта исходит из восприятия его как композитора «простого и ясного»<sup>15</sup>).

---

<sup>14</sup> Брюсов В. Французская лирика XVIII века // Французские лирики XVIII века. Сборник переводов, сост. И.Брюсовой. М. Кн-во К.Ф.Некрасова. 1914. С.XV.

<sup>15</sup> Сестра Брюсова вспоминала, что он говорил о том, что в музыке ему понятны «крайности»: «или Моцарт, совсем простой и ясный, или Вагнер, предельно сложный» – Брюсова Н.Я. Музыка в творчестве Валерия Брюсова // Искусство. 1929. N 3-4. С.125.

Хотя само слово «музыкальный» и не присутствует в характеристике французской лирики XIX в., однако с представлением о музыкальности Брюсов связывает значительную усложненность мысли и чувств в лирике французских поэтов этого периода по сравнению с поэзией предыдущего века («пытливость и смелость творчески-интуитивной мысли», «полноту и изощренность чувства»). Опровергая распространенное мнение о том, что французская поэзия XIX века «обладает достоинствами более формальными, внешними, чем внутренними», он считает, что поэты-символисты вдохнули во французский стих новую жизнь, преобразовали самое его строение, придали ему (в так называемом «свободном стихе») разнообразие исключительное, позволяющее в одном стихотворении отдельные идеи выражать соответствующими ритмами, а в певучести стиха достигли такой совершенной живописи звуками, которые уже приближаются к пределам доступного для языка.

В литературоведении последних лет отмечалось, что в отличие от поэтов-символистов, придававших главенствующее значение звуковому оформлению стиха (что иногда принимало гипертрофированные формы), Брюсов вводил музыку в свое творчество, используя присущие ей структуры и формы<sup>16</sup>. Казалось бы, что к числу таких текстов могут быть отнесены те, где эта возможная связь определена уже самим заглавием произведения, однако практика их анализа доказывает, что далеко не всегда эти тексты ориентированы на музыкальную композицию и, как правило, «музыкальные» заглавия даны в метафорическом смысле. Отдавая дань существующей традиции музыкально озаглавливать литературные произведения, Брюсов дает «музыкальные» заглавия стихотворениям («Песня», «Гимн...», «Романс»), циклам («Сонаты», «Вечеровые песни») и даже целому сборнику («Все напевы»). Эпиграфом к циклу

---

<sup>16</sup> К сожалению, в основном, эти интерпретации малоубедительны, поскольку при определении сходства поэтических композиций с музыкальной формой в них не представлено соответствующего – междисциплинарного – анализа структуры рассматриваемых произведений.

«Вечеровые песни», открывающему сборник «Stephanos» (1905-1906), Брюсов предпосылает верленовскую строку «De la musique avant toute chose», подчеркивая «музыкальность» входящих в его состав стихотворений, не имеющих никакого намека на аналогию с музыкальной формой. То, что об этих стихотворениях он говорил, что они и есть «настоящее выражение музыки в стихах» и являются «доказательством» того, что «музыка есть в самой поэзии» и «иной связи с музыкой ей и не нужно»<sup>17</sup>, свидетельствует о понимании Брюсовым поэзии музыкального типа, т.е. той «лирики настроений», которая, подобно музыке, выявляет определенное состояние души.

Примером же ярко выраженного музыкального конструктивизма является крупное поэтическое произведение Брюсова под названием «Воспоминанье» с подзаголовком «Симфония первая, патетическая в четырех частях с Вступлением и Заключением»<sup>18</sup>, созданное им в период с 1911 по 1915 гг. Конечно, идея создания произведения синтетического жанра была им заимствована у Белого, который при его же, Брюсова, содействии<sup>19</sup>, вступал в литературу беспрецедентными сочинениями созданного им новаторского жанра литературной симфонии, которыми он попытался

---

<sup>17</sup> Брюсова Н.Я. Музыка в творчестве Валерия Брюсова // Искусство. 1929. №3-4. С.125.

<sup>18</sup> Брюсов В.Я. Воспоминанье. Симфония первая, патетическая в четырех частях с Вступлением и Заключением // Стремнины. Альманах. Кн. 2. Сост. Л.А.Слонимский. М. 1918. С.1-48. Это единственное законченное и опубликованное произведение Брюсова, написанное им в жанре литературной симфонии, вторая симфония «Мы – дети Севера» так и осталась незавершенной.

<sup>19</sup> Высоко оценив сочинение молодого Андрея Белого, ознакомившись с ним еще в рукописи, Брюсов, будучи руководителем московского символистского издательства «Скорпион», содействовал появлению в свет в 1902 г. его первой книги – «Симфония» (2-ая, драматическая); в 1904 г. он отозвался восторженной рецензией на его третью симфонию («Возврат»); и, несмотря на сложившиеся впоследствии сложные личные взаимоотношения с Белым, всегда неизменно высоко ценил все четыре его «Симфонии».

осуществить мечты русских символистов об универсальном жанре, синтезирующем разные виды искусства. Множество приемов, примененных Белым в «Симфониях», составляли целый арсенал художественных средств, способствующих приведению литературной субстанции к музыке, которые, действуя в комплексе, призваны были создавать эффект «музыкальности». Для Брюсова как поэта-новатора небезынтересен был опыт практического воплощения идеи синтеза литературного текста и музыки, осуществленный Белым. Но, руководимый желанием по-своему осуществить синтез словесного и музыкального искусств, Брюсов как художник-экспериментатор, в отличие от «Симфоний» Белого, написанных, хотя и тяготеющей к ритмизации, но все-таки прозой, создает симфонию поэтическую, которая стала не имеющим аналогов подлинным музыкально-поэтическим открытием. Главное отличие симфонии Брюсова состояло в использовании им в качестве конструктивной основы произведения сложной музыкальной формы (сонатного аллегро, или сонатной формы), композиционные закономерности которой в музыке наиболее близко отвечают принципам симфонизма.

Исследователями творчества Брюсова не раз подчеркивалась «нормативность» брюсовской поэтики 1910-х годов, ориентация ее на классические традиции, отмечался также отход Брюсова к этому времени от символизма; однако, как видим, интерес Брюсова к поэтике символизма вовсе не иссяк. Поскольку в «Воспоминаньи» Брюсова практически воплотилась главенствующая в символизме идея синтеза поэзии и музыки, рассматривать его следует в общем русле философско-эстетических идей символизма.

В появлении произведения синтетического жанра литературной симфонии в творчестве поэта-новатора можно усмотреть и его желание «укоренить» литературную симфонию в системе лиро-эпических жанров новой литературы. Добавим, что идея синтеза Брюсовым практически была обогащена также поисками синтеза и в самом широком смысле – в области «научной поэзии». В основу его арменоведческих трудов («Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков» и

«Летопись исторических судеб Армении») также легла концепция синтеза культур.<sup>20</sup>

Совершенно неожиданно звучат категоричные слова Брюсова об «ошибочности распространенного взгляда, смешивающего свойства музыки и поэзии» в незавершенной статье, относящейся к 1915-1916 гг.: «стих должно отделить от смежных понятий»<sup>21</sup>, – говорит он. Но здесь проявилось, надо полагать, не отрицание им синтетизма как такового, а то различие, которое он находил между синтезом и синкретизмом, подлинными произведениями искусства и экспериментами.

Надо сказать, что Брюсова издавна привлекали теоретические основы музыки. В архиве Брюсова хранятся двадцать с лишним страниц черновых записей (1890-х гг.) статьи «Основы изучения музыки», отражающей его интерес к музыковедению, – она содержит наблюдения о ладах, интервалике, аккордах, формах и т.д. Известно, что, приступая к работе над «Воспоминаньем», он подробно расспрашивал о «форме симфонии» сестру и близкого к их семье музыковеда и композитора Б.Л.Яворского<sup>22</sup>, который, ценя острый аналитический ум поэта, знакомил его и с очередными разделами своей новаторской работы «Строение музыкальной речи» перед тем как сдавать их в печать.

Знания в области теории музыки Брюсовугодились и при работе над книгой по стиховедению «Опыты по метрике и ритмике...»<sup>23</sup>. В первом предисловии под названием «Ремесло

---

<sup>20</sup> По этому вопросу см.: Автографы Брюсова, относящиеся к истории Древней Армении. Вступительная заметка, публикация и примечания, а также Приложение (История Армении: концепция Брюсова) К.С.Сапарова // Неизвестный Брюсов (публикации и републикации). Ереван. 2005. С.232-267, а также ст. Сейранян Н.П. «Концепция армянского мира в творчестве В.Брюсова» в настоящей книге.

<sup>21</sup> См.: Григорьян К. Незавершенная статья В.Я.Брюсова по теории стиха // Русская литература М. 1959. N1. С.182,183.

<sup>22</sup> Брюсова Н.Я. Музыка в творчестве Валерия Брюсова // Искусство. 1929. N 3-4. С.124-125.

<sup>23</sup> Брюсов В. Опыты по метрике и ритмике, по эвфонии и созвучиям, по строфике и формам. (Стихи 1912-1918 г.) Со вступительной статьей

поэта» к «Опытам...», демонстрируя несомненную компетентность в том, что музыковедение располагает хорошо разработанным терминологическим аппаратом, Брюсов указывает на отсутствие такового в стиховедении: «В то время как никто не затруднится указать главные науки, выясняющие законы музыки и музыкального творчества, каковы: элементарная теория музыки, гармония, теория фуги и вообще композиция, инструментовка, – большинство, даже среди ученых филологов и философов, не сумеет указать, что этому соответствует в области наук о стихе» (с.13-14). Очень важно, что, обосновывая необходимость создания «учения о стихотворной речи», которое он называет «эвфонией», Брюсов не смешивает музыкальные термины (*ритм, пауза, инструментовка, тональность* и т.п.) с омонимическими терминами поэтики. Важно также, что при определении задачи, которая, по его мнению, «состоит в установлении законов "хорошей" ("музыкальной" "певучей" <...>) речи», он дает уточнение – «вообще отвечающей содержанию», касающееся не внутреннего строения стиха, не звуковой его стороны, а содержательной (с.14, 15).

Подводя итог творчества Брюсова на юбилейных торжествах в 1924 г., посвященных его пятидесятилетию, П.Н.Сакулин отметил: «Если бесспорно, что все символисты выводили лирическую поэзию "из духа музыки", то к Брюсову это применимо лишь теоретически».<sup>24</sup> Конечно, такая характеристика относилась в то время к разряду положительных: так советский литературовед, известный своим стремлением приблизить академическое литературоведение к марксизму, по его разумению, пытался «обелить» бывшего мэтра русского символизма, – представить поэта не разделявшим «изошрэнностей» чуждого новому времени литературного направления. Однако, как убеждаемся,

---

автора. М. Геликон. 1918. Далее при ссылках на данное издание в тексте указываются страницы.

<sup>24</sup> Сакулин П.Н. Классик символизма. Доклад в Российской Академии Художественных наук // Валерию Брюсову. Сборник, посвященный 50-летию со дня рождения поэта. Под ред. П.С.Когана. М. 1924. С.25.

сближение поэзии с музыкой как один из основополагающих принципов эстетики символизма не только было принято Брюсовым, но и нашло в его творчестве своеобразное отражение.

Извечный интерес Брюсова к проблеме связи поэзии с музыкой преломлен и в обращении его к синтетическому жанру, весьма репрезентативному в плане намеренного выражения *музыкальности* и *синтеза* одновременно. На материале симфонии «Воспоминанье» представляется возможным проследить различные аспекты и уровни музыкально-литературных отношений, разные нюансы осмысления Брюсовым *музыкальности* и *синтеза*, а также способы их творческой реализации. Отношение к музыкальной форме как к универсальной структуре, способной сообщить поэтическому произведению полифоничность и диалектическое развитие образов, свойственно не каждому художнику слова, даже обладающему исключительными музыкальными данными. Не случайно музыковед В.Ю.Дельсон, изучающий творчество новатора в музыке начала XX века А.Н.Скрябина, сожалел, что «никогда не сравнивают» музыку композитора, точнее «его позднее творчество (и творческий метод)» с поэзией Брюсова, отличающейся «поразительной конструктивностью»<sup>25</sup>.

Включение такого формально-структурного и образно-тематического новаторства, как симфония «Воспоминанье», в контекст изучения творчества Брюсова позволяет точнее расставить акценты в исследовании проблемы отношения его к важнейшим категориям поэтики символизма и дает основание считать, что Брюсов обладал тем типом мышления, которое М.М.Бахтин называл «симфоническим»<sup>26</sup>.

Показателем наличия *синтетических идей* до последних лет жизни в эстетических взглядах Брюсова является его статья «Синтетика поэзии» (1924), которая, фактически, была его последней попыткой дать истолкование сущности поэзии. В

---

<sup>25</sup> Дельсон В.Ю. Скрябин. М. 1971. С.212.

<sup>26</sup> Обоснование *симфонического типа мышления* было представлено М.М.Бахтиным в монографии «Проблемы поэтики Достоевского» (М. 1979).

этой статье «истинно поэтическое произведение» определяется им как «система синтезов»: «...типическое произведение поэзии есть синтез двух образов, в которых воплощены две идеи. К этому синтезу подходят через ряд вспомогательных синтезов. И каждый "поэтический образ" (в узком смысле этого слова) есть также синтез двух представлений»<sup>27</sup>. Синтезом, по мнению Брюсова, поэзия пользуется как «основным методом» и любое произведение поэзии – «есть синтетическое суждение или ряд синтетических суждений; и такой же синтез есть каждый поэтический образ» (т.VI, с.560). Продолжая развивать мысль о природе поэтического искусства, Брюсов говорит, что идеи, заключенные в поэтическом произведении, также обладают синтетизмом: «Иногда дается синтез трех и большего числа идей; иногда синтезы нескольких пар идей и потом синтез этих синтезов взятых как тезы и антитезы; <...> и т.д.» (т.VI, с.566).

Вспомним, что в адрес Брюсова-поэта не раз сыпались упреки в уравновешенности его поэтического темперамента, в присутствии излишней логики в его поэзии, современные литературоведы также отмечали в его лирике «рационалистически созданную образную конструкцию»<sup>28</sup>. Обращает на себя внимание то, что «рационалист и эстет» Брюсов в этой статье вообще отказывает поэзии в логичности: «...мысль в поэтическом произведении не может быть доказана логически (ибо тогда оно было бы не поэтическое произведение, а трактат)». При этом он указывает на существование между поэтическими образами ассоциативной связи, иначе говоря, той самой связи, которая основана на использовании «музыкальной» семантики слова: «...читатель получает вывод в форме образа, который лишь в подсознательном переходит в форму отвлеченных суждений, позднее неожиданно всплывающих в сознании» (т.VI, с.569). Из «синтетических суждений», которые воплощены в образах, обнаруживается, по Брюсову, подлинное «миросозерцание поэта» (т.VI, с.569); «где нет синтетического

---

<sup>27</sup> Брюсов В. Синтетика поэзии // Брюсов В. Собр. соч. В 7 т. М. 1973--1975. Т.VI. С.567. Далее при ссылках на данное издание том и страница указываются в тексте.

<sup>28</sup> Максимов Д. Брюсов. Поэзия и позиция. Л. 1969. С.73.

мышления, где нет конечного синтеза двух или нескольких образов, это – не поэзия», – заключает он (т. VI, с. 570).

Кажется, приведенных примеров достаточно, чтобы увидеть, что Брюсов нередко был непоследователен в оценках. Однако однозначно называть творческую натуру Брюсова противоречивой – значит неоправданно упрощать уникальность его как личности, что неизбежно приведет к обеднению наших представлений о нем и воззрений на его творчество в целом. Думается, именно сочетанием глубоких научных знаний с творческой свободой, взвешенности суждений с полетом мысли, анализа с интуицией, рационального с эмоциональным и определяется удивительно многогранная, цельная и самодостаточная личность Брюсова.

Задача наша состояла в том, чтобы обозначить один из параметров изучения наследия Брюсова, во многом способствующем пополнению наших знаний о нем как о художнике, эстете и теоретике русского символизма и восприятию его творчества в единой содержательной концепции. Наличием синтетических идей, присутствием понятия «музыкальности» в литературоведческих и стиховедческих работах, критических отзывах, а также преломлением их в собственном творчестве Брюсова в немалой степени может определяться соответствие его поэтики основным требованиям поэтики символизма.

**«ДУХ МУЗЫКИ» В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЦЕПЦИИ  
В.БРЮСОВА И ДРАМАТУРГОВ-МОДЕРНИСТОВ**

Брюсоведы не раз указывали на удивительное эстетическое чутьё вождя символизма, улавливающего не только зримые, но и тончайшие, трудноуловимые художественные тенденции эпохи. Его драматические опыты отражали все константы «новой драмы»<sup>1</sup>. При видимом тяготении к традиционной, так называемой аристотелевской, драмы Брюсов-драматург насыщал старые формы новым содержанием, создавая драму XX века<sup>2</sup>.

«Дух музыки», в вагнеровском понимании, определял ритм, стилистику пьес, отражал различные оттенки, передавал нюансировку чувств, состояние предощущений. Музыкальность соотносилась с паузой, в которой «звучал» смысл, трепетали страсти, скрывалось настроение. Звучащее молчание наполняло текст драмы, действие спектакля. «Статуарная» драма молчания М.Метерлинка, таинственная звукопись пьес Г.Гауптмана и Г.Ибсена завораживали русских новодраматургов, режиссеров, теоретиков символизма, но и сами они искали (теоретически и практически) пути воплощения музыкальности как общеэстетической тенденции времени.

Здесь мы попытаемся воссоздать общую картину рецепции «духа музыки», отражаемого в особом «звучащем» молчании, ритме, музыкальности, создающей настроение, психологизм в драматургическом пространстве «серебряного века», в которое активно включается экспериментирование Брюсова.

Русские символисты, создавая оригинальную концепцию музыкальности поэзии, воспринимали идею М.Метерлинка,

---

<sup>1</sup> Страшкова О.К. Смыслы и формы «новой драмы»: к истории теории русской драматургии // Вестник славянских культур. М. 2003. N7. С.52-62.

<sup>2</sup> Страшкова О.К. Валерий Брюсов – драматург-экспериментатор. Ставрополь. 2002.

утверждавшего, что человеку нового времени не хватает слов, чтобы выразить собственное Я, осмыслить себя, свою высокую духовную сущность, да и «то, что производит мысль, не имеет никакого значения рядом с истиной, которою являемся мы и которая утверждается в молчании»<sup>3</sup>. Именно молчание, по Метерлинку, выступает главным сокровищем жизни, как и основным признаком его драматургического творчества. В трактате «Сокровища Смиранных» (1896) он обосновал теорию «статического театра», отражающего «высшую психологию». Метерлинк *отрицал* театр «новой эры», т.к. людские страсти не должны быть предметом искусства; «психология победы или убийства элементарна и исключительна, а бессмысленный шум ужасного события заглушает исходящий из глубины, прерывистый и тихий голос существ и предметов». Теоретик и драматург постулировал поэтику диалога «второго ряда», из которого исключены слова, называющие поступки. За внешним – случайным – диалогом проявляется истинный *подтекстный* смысл слов, смысл, наполняющий паузы, скрывающийся в молчании. Невидимое, Вечное, Трагическое должно проступать в повседневном и во внутреннем действии драмы, – утверждал драматург-философ Н.Бердяев. В статье «К трагедии философии. Морис Метерлинк» (1902) Н.Бердяев отмечал, что вечная внутренняя трагедия, воспроизводимая в пьесах бельгийца «совершается в тишине». Причем, ему дано высокое предназначение отражать трагедию смерти, «которую переживает душа без всякого внешнего сцепления событий». Драмы Метерлинка русский философ называет и психологическими, и импрессионистическими, определяя показательные их особенности: «без сложной фабулы и без шумных внешних событий»; «действие происходит вне времени и пространства, в глубине человеческой души»<sup>4</sup>. Метерлинк и сам давал теоретическое обоснование своим художественным принципам. Во многих статьях и особенно в «La silence»

---

<sup>3</sup> Метерлинк М. Сокровища Смиранных // Метерлинк М. Полн. собр. соч. В 6 т. Т.3. М. 1905. С.59.

<sup>4</sup> Бердяев Н. К Философии трагедии. Морис Метерлинк // Морис Метерлинк в России Серебряного века. М. 1969. С.116,118.

(«Молчание») он утверждал, что все великое и важное в жизни человека происходит в молчании, в тишине. «Молчание», пауза, тишина были показателями новых эстетических программ символистов:

Всему милее полутон:  
Не полный тон, но лишь полтона,  
Лишь он венчает по закону  
Мечту с мечтою, альт, басон <sup>5</sup>.

Этому признанию Верлена вторил Малларме, заявляя: «Называя предмет, мы на три четверти лишаем себя наслаждения поэмой, которое заключается в радости постепенного угадывания; намекать <...> вот мечта». В эстетике символизма не только слово наделялось неопределенностью, но и смысл всего текста, открытого для различных толкований. *Намек*, сознательно заложенный в художественном тексте, был еще «многоречивей», если сводился к молчанию. Расширение интерпретационного поля достигалось в драматургическом тексте не только формально обозначенным «многоточием», ремаркой, паузой, как в лирическом или эпическом произведении, но и также статуарностью действия, т.е. *бездействием*. Молчание несло в себе и конкретно-ситуативные, и экзистенциальные, и мистические, и теургические, и психологические смыслы, выполняя формосодержательную функцию, являясь кодом «новой драмы».

За молчанием проступал особый текст, понятный только тем, кто может понять. «*Подводное течение*», «*диалог второго ряда*», «*подтекст*» – понятия, указывающие на наличие этого особого текста, соотносимого с внутренним действием, когда «прямые лексические значения слов перестают формулировать и определять внутреннее содержание речи» <sup>6</sup>.

В молчании, паузе намечала новая драматургия «более торжественный и беспредельный диалог человеческого существа и его судьбы» (М.Метерлинк). В подтексте прочитываются

---

<sup>5</sup> Верлен П. Избранное. М. 1999. С.95-96.

<sup>6</sup> Шкунаева И. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. М. 1973. С.73.

глубокие смыслы, не имеющие адекватного вербального знака: предощущения, прозрения, – обобщенные общечеловеческие смыслы, раскрывающие ситуацию, внешнее действие. «Через подтекст <...> через построение мы получаем доступ к истинной духовной содержательной жизни человека <...> к поэтической душе человека, к лирике, утаенной от повседневности. В этой лирике – мечтательная улыбка ожидания, смутное предчувствие чуда. Неподвижные герои Метерлинка замерли в ожидании чуда»<sup>7</sup>, которое, кстати, так и не осуществилось.

Символисты за *молчанием*, за *подтекстом* видели не только форму отражения усложняющегося характера души, но и знаки символизма: *настроение* требовало раскодировки, как всякий символ, семантика которого восходит к полифонизму, свойственному музыкальному произведению. По мысли Вяч.Иванова, «дух музыки» определял душу искусства вообще. Не случайно символисты так активно высказывались о музыкальности, часто «цитируя» романтиков, в поисках новых смыслов «хора».

В поисках «дифирамбического хора», в обращении к творчеству Вагнера, демонстрирующему возможности возрождения древней трагедии, прослеживался симптоматический пример определения признаков «новой драмы», концентрирующей **впечатление** данного момента, создаваемого музыкой (это стремление к «чистому звуку» сближало «новую драму» с импрессионистическими принципами отражения действительности). «Дух музыки», проповедуемый еще Ф.Ницше, в поэтику драмы проникал как фактор интенсивного психологизма. Понятие символа воспринималось во взаимообусловленном единстве с музыкальностью, ритмом. Вневременная ритмическая структура новой драмы, композиционный и языковой ритм обогащали, обостряли восприятие. Секрет «настроения» был скрыт в ритме, музыкальности. Они помогали создавать внутренний ансамбль, подчеркивать психологическую направленность пьесы. Такие теоретики символизма, как А.Белый, Вяч.Иванов, режиссеры-экспериментаторы Вс.Мейерхольд, А.Таиров, признавая

---

<sup>7</sup> Зигерман Б. Очерки истории драмы XX века. М. 1979. С.194.

музыкальную основу символизма, утверждали огромное значение музыкальной организации драмы. Восходящее к Рихарду Вагнеру осознание ритма как универсальной силы, организующей поэтику музыки, театра, искусства вообще, синтезирующей художественное пространство, было одним из ведущих в эстетических исканиях реалистов и модернистов рубежа веков. Г.Фукс, проводя в своей книге «Революция театра» множество «ритмических аналогий», доказывал, что сущность драмы – в «ритмических движениях человеческого тела в пространстве, что она порывается к законченному, гармоническому слиянию с миром, созерцаемым сквозь упоение экстаза»<sup>8</sup>. Теория ритмического «экстаза» и «оргазма» Фукса созвучна была театрально-мистериальным концепциям А.Скрябина и Вяч.Иванова, мистико-анархическим «хороводам» Г.Чулкова и М.Гофмана; ритмопластическую теорию воплощали и создавали художники балетной сцены – А.Дункан, Ж.Далькроза, М.Фокин. Режиссер Р.Штейнер немного позже в постановках своих мистерий выстраивал «эвристическую» теорию всеобщего ритмического единства, выражающегося в звукожесте. Законы ритмической структуры языка, стиха изучали и разрабатывали в своем творчестве Брюсов, Блок, Вяч.Иванов, Хлебников и Маяковский. А.Белый, формируя концепцию книги «Ритм как диалектика», создавал «ритмический узор идей», слагающихся по законам стиля. Очень точно обозначил знаковую теоретическую проблему эстетической мысли и художественного творчества эпохи А.Блок, утверждающий музыкальное начало мировой жизни и всякого творчества: «На бездонных глубинах духа, где человек перестает быть человеком... Катятся звуковые волны, подобные волнам Эфира, объемлющим вселенную»<sup>9</sup>. В этой же речи «О назначении поэта» Блок развивал мысль о том, что «роль творца и символизма улавливать ритмическое согласование стихийных импульсов с формами человеческой жизни».

Режиссерские новации сцены основывались на новых драматургических текстах, которые эксплицировали идею

---

<sup>8</sup> Фукс Г. Революция театра. СПб. 1911. С.76.

<sup>9</sup> Блок А. О назначении поэта / Блок А. Собр. соч. В 8 т. Т.IV. С.163.

всеопределяющей функции ритма и музыки. В постановке «Тристана и Изольды» Мейерхольд впервые воплотил музыкальную партитуру в пластико-ритмическую сценографию действия, распахнув перед актерами, режиссерами и драматургами новое художественное пространство. Музыкально-сценическое решение режиссера-новатора было закономерным результатом поисков модернистского театра, новых форм организации спектакля, призванного обнажать «внутренний диалог», или, как его называл Немирович-Данченко в применении к чеховской драме, *подводное течение*. «Рихард Вагнер являет внутренний диалог с помощью оркестра», – отмечал Мейерхольд, – «я даю о них говорить пластическими движениями»<sup>10</sup>, подчиняющимся ритму спектакля и музыке чувств. Откровенно следуя принципам Вагнера, трансформируемых Ницше в популярнейшей в творческих кругах рубежа веков работе «Рождение трагедии из духа музыки» (как известно, трактат Ницше явился результатом его бесед с Вагнером и адресован был ему), режиссер-новатор первым почувствовал условность и податливость текущего на сцене времени, и, вероятно, первым уподобил процесс его драматического осуществления процессу музыкальному. В письме к А.П.Чехову в мае 1904 г. он сравнивал абстрактность «Вишневого сада» с симфонией П.Чайковского. «И режиссер должен уловить ее слухом прежде всего <...>. В третьем акте на фоне глупого «топотанья» – вот это «топотанье» нужно услышать – незаметно для людей входит Ужас: «Вишневый сад продан»<sup>11</sup>.

Мейерхольду смысловой и формообразующей основой спектакля мыслилась музыка в вагнеровском ее понимании, которой он искал в «новой драме» хотя бы в намеках. Режиссер принимал как специфику собственного видения размышления Вагнера в «Über die Benennung Musikdrama» о том, что «Музыке дана роль «обращаться к нам сильнее или слабее драмы», что музыка не соперница ее, а мать, проявляющаяся «в картинах сценического своего подобия». Режиссеру русского театра

---

<sup>10</sup> Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М. 1968. С.134-135.

<sup>11</sup> Мейерхольд В.Э. Переписка. М. 1976. С.45.

начала XX века импонировала идея, высказанная более тридцати лет назад, о мистической сущности музыки, ее первородстве, о ее преимущественной возможности раскрывать самые сокровенные мотивы действия. Именно у Вагнера он нашел стержень гармонического единства тона, жеста, пространства сцены, архитектоники спектакля. Не случайно наиболее тонкие критики видели в постановках режиссера всепроникающий «дух музыки», подчеркивающий обобщающий смысл драмы. Постановка спектакля «по слуху», ритму, музыкальности, пропагандируемая Мейерхольдом, на которого ориентировались в первое двадцатилетие века все драматурги, безусловно, диктовало и новации собственно драматургические. Брюсов, Белый в своих малоизвестных экспериментах, А.Блок, Л.Андреев, И.Анненский, Вяч.Иванов искали формы конфликта, диалогов, резонирующих с театральной концепцией Вагнера и Ницше.

Белый в своем раннем опыте восторженного почитания Ибсена, уловил в его пьесах то, чего не видели Н.Минский, Д.Мережковский, К.Бальмонт, также считавшие его отцом символизма, – концептуальную связь с представлением Ницше о театре, рожденном музыкой. «По-нашему, пьесы Ибсена – суть те пьесы с духом музыки, на которые Ницше указывал еще давно, предсказывая в ближайшем будущем воскрешение в драме духа музыки»; «символ и есть тот дух музыки который, обнаруживая бездонное то тут, то там, углубляет пьесу, служа ей фоном»<sup>12</sup>, – писал молодой символист в 1901 г. Определяющее значение музыки на театре утверждал Белый и в статье «Формы искусства» (1902), опять же ссылаясь на немецкого философа: «...говоря языком Ницше, всякая форма искусства определяется степенью проявления в ней духа музыки... Музыка сильнее и сильнее влияет на все формы искусства»<sup>13</sup>. Белый, как и многие символисты, соприкасался с дыханием «музыкального океана» Вагнера и Ницше. А.Блок под «музыкальностью» понимал особую эмоциональную стихию, созвучную романтическому,

---

<sup>12</sup> Лавров А.В. Юношеские дневниковые заметки Андрея Белого // Памятники культуры. 1979. Л. 1980. С.128-129.

<sup>13</sup> Белый Андрей. Арабески. М. 1911. С.73.

приподнятому над политическим, бытовым, настроению. В предисловии ко второму изданию сборника «Россия и интеллигенция» он связывал само понятие «Россия» со сложной полифонической структурой, с музыкальной пьесой. В своих и лирических, и драматургических произведениях он упорно искал «музыкальный тон».

Дионисийскую музыкальную стихию слышал Вяч.Иванов в музыкальной драме. В статье «Вагнер и Дионисово действо» теоретик символизма, не принимая отдельных положений вагнеровской теории, восторгался духовным раскрепощением, погружением в «оргийную жизнь оркестра», будоражившего «глубинные первоосновы того, что в аполлонийском сновидении сцены приемлет в обособившихся героях человеческий лик и говорит человеческим словом»<sup>14</sup>. Не случайно все драматургические опыты Иванова, как и других создателей «новой драмы», пронизаны музыкальной стихией, песнями, танцами; это, безусловно, отражение поисков музыкальности в драме.

Эстетическую основу театральных идей Иванова составляла идея мистерии, восходящей к музыкальному театру Вагнера, идеи, которую пытался воплотить Скрябин в своей «Мистерии». Но если у композитора «Мистерия» предстает зачином грандиозной мировой гекатомбы, которой человечество заплатит жертвенную дань за свое отъединение от изначального царства духа<sup>15</sup>, то у Иванова, напротив, утверждался идеал человека, правда, человека прошедшего через «первородный грех», стремящегося к развоплощению, освобождению, небытию. Неразрешимость антиномии жизни духа и физической жизни такого «развоплощенного» человека становилась конфликтообразующим началом в трагедиях Брюсова, Иванова, Белого, Сологуба. Но именно «всецело неразложимая»<sup>16</sup> жизнь

---

<sup>14</sup> Иванов Вяч. О веселом и умном веселии // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М. 1994. С.35.

<sup>15</sup>Порфирьева А. Русская символистическая трагедия и мифологический театр Вагнера // Проблемы музыкального романтизма. Л.1987. С.44.

<sup>16</sup>Шлегель Ф. Эстетика, философия, критика. М.1983. С.391.

духа – основа всякой трагедии – ассоциировалась с воплощением ее в музыкальной драме Вагнера. Показательны для театральной концепции Скрябина (композитора, режиссера и теоретика) существенные поправки к романтической теории, которые и приближают его к модернистским идеям нового театра нового времени. В театральных «метаниях» конца XIX – начала XX в. доминирует мысль о сценическом воплощении сакрального ритуала, воспринимаемого чаще всего как миф (а не культовое действо); сюжетная основа его вырастает (по Вагнеру) из ритуального действия и музыки, в процессе развития раскрывающих все более глубокие уровни смысла, вплоть до «всецело неразложимого», довербального – музыкального.

Теория немецкого композитора, осваиваемая русской культурой рубежа веков, приводила ее (эту культуру, и театр в том числе) с одной стороны, к идеям музыкального романтизма, к мифологическому осознанию мира; а с другой, – к «прекрасному хаосу человеческой природы», всегда содержащей «первоначальное, неподражаемое, всецело неразложимое», неподдающееся словесному выражению, а, следовательно, тяготеющему к звуковому, музыкальному воплощению и ретрансляции чувств, «предчувствий и предвестий», «настроения» посредством ритмической, музыкальной организации.

С позиции воссоздания «духа музыки» оценивал Брюсов творчество Метерлинка, Белый – драматургию А.Чехова, А.Кугель – драмы Л.Андреева. Теоретически почти никак не адаптированный после Вагнера и Ницше этот признак «новой драмы» был «летучим термином», знаком соответствия театральным исканиям эпохи. «Музыкальные ремарки» чеховских «Трех сестер», «Дяди Вани», «Вишневого сада» выявляли звуковой фон *настроения* драмы. В «Черных масках», «Анатэме», «Океане», «Собачьем вальсе» Андреева «дух музыки» пронизывает все действие, являясь своеобразным символом душевных метаний героя, нагнетая трагический ритм бытия. Он, этот «дух», как бы находился над психологией и над символикой, способствуя в то же время взаимодополнению этих элементов, подчеркивая специфику «новой драмы». Музыкальная организация образов создавала в драмах

Л.Андреева некое импрессионистическое слияние внеличного и индивидуального в пределах одной фразы, одной реплики: она позволяла наиболее тонко ощущать психологическую функцию символа, эквивалентную внутреннему состоянию субъекта. Не случайно Брюсов в своих работах о Метерлинке, и в периоды провозглашения, и в периоды отрицания его драматургии, как непреложный факт исключительности его пьес, отмечал романтическое, музыкальное их звучание, и именно это пытался передать в переводе «Пеллеаса и Мелизанды».

Таким образом, специфика «новой драмы» определялась взаимообусловленностью принципов «психологизма» и «символики», организованных молчанием, музыкальностью, ритмом. Психологизм выявлялся в предмете отражения – душа, символика – способом воссоздания этой души, одним из которой была «музыкальность», проявляемая в особой ритмической организации, в структуре текста, его сценического воплощения, в «мелодике» реплик, в «музыкальных ремарках», в общем музыкальном «звучании» пьесы.

Выводя «формулировку синтетической драмы», Вяч.Иванов в «Предчувствиях и предвестиях» отмечал: «Все дело не в "что", а в "как", понятием равно в смысле музыкальном и психологическом, в смысле выработки форм, внутренне способных нести динамическую энергию будущего театра»<sup>17</sup>. Он соотносил драматическое действие с оркестровой симфонией, музыкальной и пластической жизнью хора, поскольку «драма влечет к музыке». Этот взгляд на музыкальность Иванов пытался воплотить в хорах своих трагедий «Тантал» и «Прометей». Брюсов, изучавший структуру античной трагедии, в своей трагедии «Протесилай умерший»<sup>18</sup> вводит хор прислужниц царевны как активно функционирующий персонаж, включаемый в каждое действие. Он утешает, увещевает, оплакивает Лаодамию, вступает в диалог с Заклинательницей, Гонцом, Тимандром. Стасимоном хора завершается каждое

---

<sup>17</sup> Иванов Вяч. Предчувствия и предвестия. 1909. С.208.

<sup>18</sup> Страшкова О. Три интерпретации мифа // Брюсовские чтения 1980 года. Ереван 1983. С.77-92.

действие. Брюсов «играет» ритмом, отделяя «песню» хора от реплик героев; меняет ритм строфы и антистрофы. Эпод хора являет собой торжественный акафист смерти, вечно ожидающей человека (*Час последний, час губящий, близок, близок смертный час...*).

Хор вводили в текст новой «античной драмы» все «новодраматурги», – не столько как знак архаической формы, сколько как экспликацию идеи музыкальности. В «Трех расцветах» Бальмонта Хор составляют отдельно звучащие голоса: Девушка-плакун, Девушка-мак, Девушка-роза, к которым прислушивается героиня. В «Даре мудрых пчел» Сологуба музыкальные реплики хора являют некий условный, самостоятельно действующий персонаж, организующий «звучание» трагедии, как будто играют флейты или гудят кимвалы. В своих трагедиях Иванов развивал «симфонический метод» Вагнера, которого Леви-Стросс, как известно, называл отцом структурного анализа миров. Этот метод был основан на процессе преобразования и медиации интонационных структур в построении музыкального произведения («эквивалентность» – по Леви-Строссу). Иванов также развивал *оттенки* символа, как лейтмотив, создавая сложную систему со-положений. Смысл каждой мифологемы в его трагедии разрывался постепенно, в соотношении с разными мифологическими источниками, как музыкальная тема. В трагедии «Тантал» мотив космического брака развивался в соотнесении с мифом о семи Плеядах, о Диане, о Сизифе, Иксионе. Из дополнительных смыслов, как обертонов, из бесконечного множества звуков слагается новый ивановский миф-симфония, в которой множатся, повторяются образы, мотивы, слова. Повторение эквивалентных членов и их отношений, по Леви-Строссу,<sup>19</sup> отражает универсальность идеи, объективированность значений мифа, их бесконечное множество (Сон Тантала, испившего амброзии, сквозь блики которого он слышит *звучание света* и видит *мирады звонкозвонных звезд, хороводы огnezвучных солнц*), составляющее музыкальную партитуру трагедии. Иванов настойчиво исследовал дионисийские истоки творчества Вагнера, его

---

<sup>19</sup> Леви-Стросс К. Структурная антропология. М. 1983. С.208.

музыкальной драмы-«оперы», текст которой соотносится с эпическим повествованием, а действенность, драматизм создавался музыкой – синтезом допрограммной симфонии бетховенского типа и программной музыки, строящейся на смене партий героя и хора.

Теория музыкальной драмы была своеобразным ориентиром в создании модели «новой драмы». Русским модернистам импонировали многие высказывания кумира, утверждавшем: «Язык звуков есть начало и конец рассудка, миф – начало и конец истории, лирика – начало и конец поэзии»<sup>20</sup>. Этот пассаж раскрывает тоску по единству чувства и разума, музыки и драмы Вагнера, настойчиво возвращающегося в знаковом для «новодраматургов» трактате «Опера и драма» к идее единства разума и чувства, осуществляемого музыкой. Единства, «которое в своем нарастающем возбуждении достигает исчерпывающей законченности». Вагнер, закрепляя за словом функции носителя мысли, а за звуком (музыкой) – чувства, противопоставлял музыку и литературу. Но при этом уточнял, что слово стремится познать себя в звуке, литература – в музыке, ища оправдание себе, «чувство совершенно последовательно старалось уйти от абсолютного языка рассудка в абсолютный язык звуков, в нашу современную музыку».

Томас Манн в статье «Строение и величие Рихарда Вагнера» находил музыкальные интенции в диалогах драм Ибсена, воздействующих на слушателя как музыкальные фразы Вагнера. Он назвал их «лукавыми, недобрыми старыми колдунами, глубоко сведущими во всех тайнах внушения, которого достигали посредством столь же проникновенной, как и изощренной дьявольской еретичности». Оба они создавали впечатление, благодаря тончайшему «символотворчеству» во всех его видах «двузначности». Причем Т.Манн подчеркивал, что «оба они, как и полагается северянам, были музыкантами; не только тот из них, кто изучил музыку, овладел ею сознательно, ибо нуждался в ней для завоевания мира, но и тот, другой –

---

<sup>20</sup> Вагнер Р. Опера и драма. М. 1906. С.156.

Ибсен, его музыкальность была скрытой, духовной, таилась за словом»<sup>21</sup>.

«Интеллектуальнейший из интеллектуальных драматургов» своего времени, как называет Бернарда Шоу А.Г.Образцова, видел в музыке самый эмоциональный вид искусства. «В музыке, – писал он, – вы найдете саму фактуру и реальность чувства, которое писатели могут лишь описать: именно здесь в ваших собственных эмоциях возникает подлинное ощущение аромата и побудительных причин мужества героя, нежности и печали героини, словно сама суть, экстракт любви». Ранние пьесы Шоу, пожалуй, в большей степени, нежели другого кумира наших модернистов, Ибсена, передавали в звуках и беззвучии музыкальность восприятия мира. Также завораживало «новодраматургов» своей музыкальностью и творчество Шекспира. В русской эстетической среде, безусловно, осознавали, что «истинный ключ к нему – слух» и что, по утверждению Бернарда Шоу (1895), «только музыкант способен оценить игру чувств, составляющую подлинную красоту его ранних пьес»<sup>22</sup>. «Сравнительно немногие из обожателей Шекспира, – писал Шоу в 1898 г., – осознают, что они внимают самой музыке, когда слушают обороты его речи и ритм стихов»<sup>23</sup>.

Можно, однако, предположить, что музыкальное звучание «новой драмы» было связано с дионисийской концепцией. В работах Белого и Вяч.Иванова Дионис генетически связывался с «духом музыки». Его образ Ницше соотносил с образом «танцующего бога», создающего свой поэтический мир. Вероятно, ницшеанское представление о дионисийстве воплощено в «Ночных плясках» Сологуба. Только вакхическая пляска позволяет Королевам забыть дневной мир, где *«живут насилием, где каждый о себе заботится»*. В мире Запятого царя дионисийское жизнетворчество высвобождает личность, делает ее сопричастной дионисийской стихии, когда *«развязаны завязки, Святы лики, сняты маски»*. И не каждому, а только

---

<sup>21</sup>Манн Т.. Собр. соч. М. 1961. Т.10. С.106.

<sup>22</sup>Бернард Шоу о драме и театре. М. 1963. С.133.

<sup>23</sup> Там же. С.450.

избранным можно ощутить эту сопричастность. Юный Поэт, попавший на волшебный луг, глух к внутреннему ритму, объединяющему танцующих, т.е. живущих в ином, ночном, волшебном мире. Он прозаично рассказывает, как Королевны *«Исполняют танцы в стиле знаменитой Айседоры Дункан под музыку великих композиторов всех времен и народов»*.

В сологубовской интерпретации мифа о Лаодамии «дух музыки» витает даже в подземном царстве Мертвых: здесь плачет Персефона *о Сладком, буйном восстании Диониса*, сюда доносятся стройные крики Менад и *свирельный стон* Лаодамии. У Еврипида восковая статуя Протесилая, к которому обращала свои песни Лаодамия, отождествлялась с Дионисом, в вакхической пляске празднования свадьбы Диониса с ним. В трагедии символиста еврипидовский мотив статуи трансформируется в вакхической пляске, ритм которой обозначен в строфическом ритме Антистроф:

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

Белый, стремящийся к воссозданию и ретрансляции «Духа музыки», строил диалоги в соответствии с партитурой симфонии. Сергей и Михаил в «Пришедшем» образуют дуэт в сцене сомнения и взаимного обличения. Как партия двоих дуэт намечен был еще в начальной мизансцене, когда ученики Храма Славы, по ремарке, стоят друг против друга, как бы отражаясь в двойнике, как в зеркале, светясь желто-белыми одеждами, длинноволосые, златокудрые. Дуэту одной пары вторит дуэт следующей, такой же параллельно-зеркальной. Это создает особое состояние – коррелят «духа музыки».

«Музыкальность» как один из параметров «новой драмы» понимается нами не только как наличие музыкальных мотивов в текстах, насыщенность их звукорядом, но и как особая тональность, определяемая организацией диалога, построением фразы, ритмическими повторами (пьесы Брюсова, Белого,

Евреинова, Чехова). Правда, мы пока не нашли в русской драматургии «серебряного века» образца включения музыкального текста в вербальный, как это гениально сделал Бернард Шоу в сцене «Дон Жуан на небесах», сопроводив диалоги Дон Жуана, Дьявола, Статуи, Донны Анны отрывками из моцартовской партитуры оперы и из оперы Гуно.

Экзистенциальные смыслы пьес Л. Андреева создавались обобщенными образами-символами, «существующими» в трансцендентальном пространстве / времени, насыщенном звуками, ритмами. Человек, Царь Голод, Некто в сером, Анатэма, находясь вне времени и пространства, входят в «реальную» (условно-драматическую) жизнь со своей интеллектуальной или эмоциональной мелодией, неуместной в драмах Андреева.

Воссоздание «духа музыки» в «новой драме» выполняет двоякое назначение: раскрытие внутреннего состояния, эмоционального статуса и поиска синтеза слова и музыки в «немзыкальной драме», но с музыкальным звучанием в ритме, паузе, молчании, реплике-эхе, репликах-повторах.

Иннокентий Анненский перед постановкой еврипидовского «Ипполита» напоминал: «Трагедию не только играли, как играем мы ее теперь, ставя вымысел на психологическую почву, ее декларировали, пели и танцевали»<sup>24</sup>. Он развивал идею синтеза слова, музыки, ритма, к которому тяготела драма «серебряного века». В античной трагедии находил Анненский признаки, роднящие ее с «новой драмой»: развитие «лиризма и мимики, которые были так долго и так неоправданно разобщены с трагедией, этой универсальной формой творчества»<sup>25</sup>. К музыкальности была направлена драма как способу выражения невыразимого. «Музыка света, живопись музыки, красноречие молчания и недоговоренности» покорили

---

<sup>24</sup> Анненский И.Ф. Ипполит // С.-Петербургские ведомости. 1902. N281. С.2.

<sup>25</sup> Анненский И.Ф. Античная трагедия // Мир Божий. 1902. N11. С.41.

К.Бальмонта в постановке «Фамиры-Киферэд» Анненского в Камерном театре<sup>26</sup>.

Анненский полагал, что нужен «язык намеков, недосказов, символов, тут нельзя ни понять всего, о чем догадываешься, ни объяснить всего, что прозреваешь или что болезненно в себе ощущаешь. Здесь нужна музыкальная потенция слова, нужна музыка уже не в качестве метронома, а для возбуждения в читателе творческого настроения, которое должно помочь ему опытом личных воспоминаний, интенсивностью проснувшейся тоски, неожиданностью упреков восполнить недосказанность пьесы и дать ей хотя и более узко-интимное и субъективное, но более действенное значение»<sup>27</sup>.

Музыкальность нового «психологического» театра проистекала из музыкальности, ритмической организации драмы. «Пришедший» Белого, «Собачий вальс» Андреева, «Песня Судьбы» Блока наполнены музыкальностью, ритмом повторов, аллитераций. Психодрама Брюсова «Путник» – это ария с прелюдией, распевом и неожиданным молчанием «лопнувшей струны» – угасанием звука.

Задача нашего исследования состояла в том, чтобы обозначить один из параметров (музыкальность) драматургического дискурса, в который вписываются драматургические опыты Брюсова.

Брюсов вместе с Л.Андреевым, К.Бальмонтом, Ф.Сологубом, Вяч.Ивановым, А.Блоком, А.Белым вводили в текст драмы «музыкальные заставки», «ритмизовали» прозу, озвучивали тишину, паузу, актуализировали ритмическую функцию повторов, наполняли глубинным смыслом молчание, воссоздавая «дух музыки», звучавший в эстетической атмосфере «серебряного века».

---

<sup>26</sup> Бальмонт К.Д. Поэт внутренней музыки (И.Ф.Анненский) // Утро России. 1916. №337. 3 дек. С.7.

<sup>27</sup> Анненский И.Ф. Книга отражений. СПб. 1906. С.184,185.

**В.Я.БРЮСОВ: У ИСТОКОВ РУССКОГО  
ПОЭТИЧЕСКОГО АВАНГАРДА**

Стихотворение «Мертвецы, освещенные газом!» впервые появилось в третьем выпуске сборника «Русские символисты» и, судя по цензурному разрешению, было написано до 26 апреля 1895 г.<sup>1</sup> Подпись под стихотворением – В.Даров, как установил Н.К.Гудзий, псевдоним Брюсова,<sup>2</sup> которым он воспользовался еще только дважды<sup>3</sup> и который он не раскрыл до конца жизни. Текст стихотворения дается здесь по первой публикации:

Мертвецы, освещенные газом!  
Алая лента на грешной невесте!  
О! Мы пойдем целоваться к окну!  
Видишь, как бледны лица умерших?  
Это – больница, где в трауре дети...  
Это – на льду олеандры...  
Это – обложка Романсов без слов...  
Милая, в окна не видно луны.  
Наши души – цветок у тебя в бутоньерке!

Ведущий публицист и критик журнала «Мир божий» А.И.Богданович в «Критических заметках», приведя это стихотворение целиком как «образчик» для «сопоставления с шедеврами г. Брюсова», писал: «Они (символисты – К.С.) думают, что набором бессвязных, иногда диких, слов, в роде <...> "сердце в бутоньерке" (искаженная цитата из приведенного стихотворения – К.С.), нестройный обоз (цит. из стихотворения

---

<sup>1</sup> Русские символисты. Лето 1895 года. М. Тип. Э.Лиснера и Ю.Романа. 1895. С.14. В дальнейшем: РС 3.

<sup>2</sup> См. Гудзий Н.К. Из истории раннего русского символизма (Московские сборники "Русские символисты") // Искусство. 1927. №3. С.185-187. В дальнейшем: Гудзий 1927.

<sup>3</sup> Подпись В.Даров стоит под стихотворениями: «Двинулось, хлынуло черными, громкими волнами...» и «Шорох». – См.: Русские символисты. Вып. 2-й. М. Тип. Э.Лиснера и Ю.Романа. С.1894. С.36-37; 40. В дальнейшем: РС 2.

Брюсова "Pro domo suo" из сборника "Chefs d'Oeuvre"<sup>4</sup> – К.С.) и т.п., можно что-то выразить, хотя бы у самих за душою ничего не было. Как ни удобна такая теория для многих, но подобный символизм, если и может служить символом чего-либо, то лишь бездарности гг. Брюсовых, Даровых и К°, да разве истинно "ноздревской наглости", по меткому определению критика "Русского Богатства", – наглости, с которой свою сумасшедшую белиберду они завещают "вечности и искусству"» (цит. из предисловия Брюсова к ChdO 1. – К.С.)<sup>5</sup>. Прошелся по стихотворению, также приведя его полностью, Вл.Соловьев в рецензии на РС 3: в нем (стихотворении) «нет не только смысла, но и рифмы, – оно как будто написано для иллюстрации французского выражения – *ni time, ni raison*».<sup>6</sup> Н.К.Михайловский в обзоре «Литература и жизнь» для «Русского богатства» выписал первые четыре стихотворения из РС 3 и прокомментировал их: «Уверяю читателя, что я не позволил себе изменить хотя бы одно слово или прибавить или убрать хоть одну строчку, выписывая эти четыре якобы стихотворения. <...> Вздор самые стихотворения, притом несколько не оригинальный вздор, потому что все эти "фиолетовые руки", "звонко-звучные тишины" (цит. из стих. Брюсова "Тень несозданных созданий" – К.С.), "больницы, где в трауре дети" и проч. украдены у французов <...>»<sup>7</sup> Философ В.В.Розанов в статье «Декаденты» писал: «здесь (в «Мертвецах» – К.С.) уродливое впало в бессмысленное».<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> Брюсов В. Chefs d'Oeuvre. Сборник стихотворений. (Осень 1894 – весна 1895). М. Тип. Э.Лиснера и Ю.Романа. 1895. С.51. В дальнейшем ChdO 1.

<sup>5</sup> Мир Божий. 1895. N10. С.195; 201.

<sup>6</sup> Вестник Европы. 1895. N10. С.849. «Ni time, ni raison» – «ни рифмы, ни смысла» – в переносном значении – бессмыслица.

<sup>7</sup> Русское богатство. 1895. N10. С.35-36.

<sup>8</sup> Розанов В.В. Сочинения. М. 1990. С.437. Статья в первый раз была напечатана в журнале «Русский вестник» (1896. N4) с некоторыми переделками, внесенными редакцией. В N9 журнала «Русское обозрение» за 1896 г. статья по просьбе Розанова была перепечатана под названием «О символистах»; в 1904 г., изменив заголовок на

Через 112 лет после первой публикации<sup>9</sup> все еще остается вопрос: что такое это стихотворение – в самом ли деле бессмыслица, набор бессвязных и диких слов, сумасшедшая белиберда и прочее?

### **Варианты стихотворения**

В архиве Брюсова сохранилось восемь вариантов стихотворения. Ниже они приводятся в той очередности, в какой следуют в автографах.<sup>10</sup>

#### *Вариант I:*

<1> Моя мечта это чайная роза

<2> Роза на женской груди в бутоньерке.

<3> Посмотри лепестки опадают

---

«Декаденты», Розанов издал ее отдельной брошюрой. – См.: Гудзий 1927. С.215.

<sup>9</sup> Стихотворение после смерти Брюсова перепечатали: Н.К.Гудзий – указ. статья, С.204; С.И.Гиндин: см. Письма из рабочих тетрадей. С.679, примеч.2 // Лит. наследство (ЛН). Т.98. Кн. 1. М. 1991. В дальнейшем – «Тетради». В сборник произведений Брюсова «Мертвецы» включены только в начале нового тысячелетия. См. Брюсов В. Заря времен. Сост., подгот. текста, коммент. С.И.Гиндин. М. 2000. С.63. В дальнейшем: Брюсов В. Заря времен.

<sup>10</sup> Автографы хранятся в РО РГБ. Местонахождение их в фонде Брюсова (ф.386) указано С.И.Гиндиным: картон (к.) 2, единица хранения (ед.хр.) 20, лист (л.) 29 об. – 30 об. (см. «Тетради», С.679, примеч. 2) В статье приводятся варианты, образная система которых непосредственно восходит к печатному тексту (лл. 30 – 30 об.). Все автографы – скоропись, прочитываемая в некоторых случаях без затруднений, в других предположительно, в третьих же – прочтению не поддающаяся. При публикации рукописей пропущенные знаки препинания за автора не расставляются; зачеркнутое слово или стих заключаются в квадратные скобки; недописанные буквы или слова, предполагаемые по смыслу (конъектура), заключаются в угловые скобки, как и предположительно прочитанное слово, но с вопросительным знаком; аббревиатура *нрзб* означает неразборчивые слова. Для удобства каждый вариант обозначается римской цифрой, каждый стих варианта – арабской, взятой в угловые скобки. Первые четыре варианта записаны на л.30, следующие – на л.30 об. При ссылках на стихи из вариантов приводится номер стиха и, после запятой, римской цифрой, варианта.

<4> О, пойдем к полутемной кровати

<5> [Где в муках < I нрзб > ] Где в муках она одинока

Первые два стиха позволяют предположить, что в 3-ем стихе опадают лепестки той самой розы в бутоньерке. (Ничего экзотического в «бутоньерке» нет. Во время Брюсова было принято в эту узкую стеклянную трубку, прикрепленную к платью, запаянную с одного конца, наливать воду и вставлять в нее живые цветы<sup>11</sup>). Опосредованно, через образ здесь выражено нетерпение лирического героя, намерения которого в 4-ом стихе вполне определены; из 5-го стиха не совсем понятно, кто «она», и совсем не понятно, почему «она» в муках и одинока, что в черновике вполне допустимо.

*Вариант II:*

<1> Моя мечта это чайная роза

<2> Роза на женской груди в бутоньерке

<3> Я жду [тебя] у окна за драпри!

<4> Призраки мертвых, покрытые кровью,

<4а> [Призраки мертвых]

<5> Мертвецы, освещенные газом!

Новый психологический штрих в ранее написанную сцену привносит 3-ий стих, эмоционально усиливая ее. В 4-ом и 5-ом стихах, связанных между собой, возникают образы, никак не обусловленные предыдущим развитием сюжета. При этом 5-ый стих переводит действие на десятилетия назад, когда помещения освещались газовыми фонарями – «газом», как во время, скажем, Бодлера.

*Вариант III:*

<1> Моя мечта это чайная роза

<2> Роза на женской груди в бутоньерке

<3> [Знаешь ли ты, что я жду,]

3-й стих, без выразительной детали интерьера стиха 3, II («Я жду у окна за драпри»), точно характеризующей социальный круг, описываемый в вариантах, уступает ему, почему и был зачеркнут.

*Вариант IV:*

---

<sup>11</sup> См.: Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. СПб. 2-е издание Ф.Павленкова. Тип. Ю.Н.Эрлих. 1907. С.87.

- <1> [Призраки] Тени мертвых скользят освещенные газом
- <2> Алая лента [на грешн<ой> в] на грешной невесте
- <3> [Тише! Лед < I нрзб>]
- <4> [Знаешь ли ты опьянение в <измене?>]
- <5> Тише! Лед < I нрзб>
- <6> [Стра<нный?> ] Аромат <опьяне<нья?> альковом
- <7> Тише!
- <8> Вы разорвали обложку Романсов без слов!
- <9> Моя греза – цветок у тебя в бутоньерке!

Трудно разбираемая скоропись, помарки заставляют думать, что нащупывается новый поворот сюжета; стих 1, IV и стихи 4 и 5, II связаны общей идеей; стихи 4-ый и 6-ой без труда воспринимаются в контексте стихов 1- 5, I и 3, II. Странен и внезапен здесь стих 8-ой; стих 9-ый можно рассматривать как редакцию стихов 1 -2, I, II, наиболее близкую печатному тексту.

*Вариант V:*

- <1> [Моя душа это] Моя греза это чайная роза
- <2> Роза на женской груди в бутоньерке
- <3> [Вальс пронёсился по залам восторга]
- <4> М<е?>дью заката теплелись окна.

Стих 1-ый и 2-ой только умножают число вариантов начала стихотворения. Интересен зачеркнутый стих 3-ий: внутреннее состояние лирического героя (героев) передано опосредованно, как и в стихе 3, I. Такой прием изображения – перенос душевного состояния субъекта на объект – Брюсов возводил к Тютчеву.<sup>12</sup> Из современных поэтов Брюсов находил его у Бальмонта: «Над утесом осторожным, у тревожных диких скал». Брюсов процитировал стих по памяти и ошибся. У Бальмонта психологическое состояние лирического героя выражено лучше, скажем так, правильнее: у него вместо

---

<sup>12</sup> См.: Гиндин С. Неосуществленный замысел Брюсова // Вопросы литературы. 1970. №9. С.193. В дальнейшем с сокращениями. См. также: Гиндин С. Небывалые тропы или реорганизация всего текста? Брюсовская программа обновления русского поэтического языка // Studia o tropach II. Wrocław 1992. С.143-144. В дальнейшем: Гиндин С. Небывалые тропы...

«нормативных» «диких скал» – «чутких скал», на что обратил внимание и поправил Брюсова, издавая его письма, его корреспондент П.П.Перцов.<sup>13</sup> Прием, когда психологическое состояния переносится с субъекта на объект, Брюсов использовал в ChdO 1 – в двух первых стихотворениях цикла «Осенний день»: «Ты помнишь ли больной осенний день...»; «Ты помнишь ли мучения вокзала...». Для русской поэзии 90-х гг. XIX в. такие приемы изображения были новаторскими, но в 10-х гг. XX в. стали нормой. Ср.: «Зал, испариной вальса запахший опять» (Пастернак: «Заместительница», цикл «Сестра моя жизнь»<sup>14</sup>).

В 4-ом стихе «теплелись», вместо «теплились», прочитывается без затруднений, очевидно, – это описка Брюсова. Конъектура в 4-ом стихе мотивирована: изделия из меди во время Брюсова имели оттенок красного цвета, почему и допустимо сравнение цвета окна, нагретого заходящим солнцем, с медью. Импрессионистический образ конца дня остался, однако, в черновике.

*Вариант VI:*

<1> Моя душа – это чайная роза

<2> Роза на женской груди в бутоньерке.

<3> Видишь, на льду подымаются пальмы?

В стихе 1-ом восстановлена отвергнутая ранее половина стиха 1, V; стих 2-ой остается и здесь без изменений. Складывается впечатление, что Брюсов, после нескольких попыток отойти от темы Варианта I, вновь возвращается к ней. Оксюморон 3-го стиха по смыслу, может быть, как-то и связан со стихами 3, IV или 5, IV, но не прочитываемое в них слово не

---

<sup>13</sup> Письма В.Я.Брюсова к П.Перцову. 1894 – 1896 гг. (К истории раннего символизма). М. ГАХН. 1927. С.35; 81 В дальнейшем: Письма Перцову.

<sup>14</sup> Пастернак Б. Собр. соч. В 5 т. Т.1. М. 1989. С.140. Любопытно, что в 1922 г. в статье «Вчера, сегодня, завтра русской поэзии», Брюсов, дав высокую оценку книге «Сестра моя жизнь», писал, что стихи Пастернака «сразу производят впечатление чего-то свежего, еще небывалого» (VI, 517-518).

позволяет судить об этом определенно. В измененном виде 3-ий стих войдет в печатный текст.

*Вариант VII:*

- <1> [Моя мечта это чайная роза]
- <2> Роза на женской груди в бутоньерке
- <3> Помни[шь ли ты]те ль вы «Смерть влюбленных»  
Бодлэра?
- <4> Уйди! <Уйд<е>м? > <I нрзб>]

Брюсов в очередной раз возвращается к «мечте» о чайной розе, оставляя, в который раз, неизменным стих 2-ой. Наибольший интерес вызывает стих 3-ий: имеется в виду сонет СХХI Бодлера «La mort des amants»<sup>15</sup> («Смерть любовников») из «Les Fleurs du mal» («Цветы зла»), раздел «La Mort» («Смерть»). 28 ноября 94 г. Брюсов перевел этот сонет в первый раз<sup>16</sup>, 1 февраля 95 г. – во второй под названием, которое и находим в этом варианте,<sup>17</sup> что дает право думать, что «Мертвецы» создавались в феврале или после февраля 95 г. и что некоторые образы стихотворения навеяны сонетом Бодлера. Эллис и Н.К.Гудзий находили параллели к «Мертвецам» в стихах Метерлинка.<sup>18</sup>

*Вариант VIII:*

- <1> Моя мечта, это чайная
- <2> На женской груди в бутоньерке.
- <3> Тени мертвых скользят, освещенные газом
- <4> Видишь? Двое влюбленных уронили весло?
- <5> О запахах странных духов над альковом.
- <6> <I Нрзб> зазвенел и упали
- <7> Переп<лет> «Романсов без слов»
- <8> Видишь ли алую ленту на грешной невесте?

---

<sup>15</sup> Baudlaire. Les Fleur du mal. Paris. Union general d'édition. 1980. P.146.

<sup>16</sup> «Смерть любовников». Перевод приведен полностью в: «Тетради». С.636-637.

<sup>17</sup> См. там же. С.637, примеч.3. Сонет был переведен и Бальмонтом в некоторых местах очень свободно. – См.: Бодлер. Цветы зла. М. 1970. С.206, 442. Перевод Брюсова много ближе к оригиналу.

<sup>18</sup> См. Гудзий 1927. С.205.

Совершенно новый образ появляется только в 4-ом стихе, одиноко повисая в пространстве между двумя уже четко различимыми вариациями темы стихотворения. Не поддается толкованию стих 6-й из-за не прочитываемого в нем первого слова.

### *Две вариации темы*

Из стихов всех приведенных вариантов выделяются две вариации стихотворения. *Первая вариация* собирается из стихов, оставшихся в бумагах. Зачеркнутые в этих стихах слова не приводятся; в вариацию включаются все редакции одного и того же стиха; знаки препинания расставляются согласно правилам грамматики.

Первая вариация

1. Моя мечта это чайная роза.
- 1б. Моя греза это чайная роза.
- 1в. Моя душа – это чайная роза.
2. Роза на женской груди в бутоньерке.
- 2а. Моя греза – цветок у тебя в бутоньерке!
3. Я жду у окна за драпри!
- 3а. [Знаешь ли ты, что я жду].
4. Посмотри, лепестки опадают.
5. О, пойдём к полутемной кровати!
6. О, запах странных духов над альковым.
7. [Знаешь ли ты опьяенье в <измене?>].
- 7а. Аромат <опьяне<нья>?> альковым.

С *Первой вариацией* целиком соотносится характеристика, которую Д.Е.Максимов дал стихам молодого Брюсова: «<...> многие из его лирических зарисовок отличаются остро ощущаемой цепкой предметностью и натуралистической обнаженностью. Особенно ярко этот непривычный для того времени поэтический натурализм проявляется в эротических стихотворениях Брюсова – в пунктирных образах любовных встреч его героя на улице, в саду, на вокзале, в купе, в комнатах при свете фонаря, в "вертепе" <...>. Любовь, о которой рассказывает Брюсов в своих стихах, раскрывается

преимущественно с чувственной стороны, иногда с налетом какой-то грешной сентиментальности <...>».<sup>19</sup>

*Вторая вариация* собирается из стихов, часть которых перейдет в печатный текст без изменений, часть с незначительной правкой, часть в другой редакции. Стихи следуют здесь в той последовательности, что и в опубликованном тексте.

Вторая вариация.

1. Мертвецы, освещенные газом!
2. Алая лента на грешной невесте!
- 2а. Видишь ли алую ленту на грешной невесте?
3. Тени мертвых скользят, освещенные газом.
4. Видишь, на льду поднимаются пальмы?
5. Вы разорвали обложку Романсов без слов
- 5а. Переп<лет> «Романсов без слов».
- 5б. Помните ль вы «Смерть влюбленных» Бодлэра?
6. Медью заката теплились окна.<sup>20</sup>

*Первая вариация* сильно эротически окрашена; стихи, хотя и не обработаны, но правильно следуют друг за другом, между ними нет лакун, они прочно связаны между собой; развитие здесь, однако, не доведено до логического конца.

Во *Второй вариации* нет и налета эротичности; последовательность действия нарушена, совершенно отсутствует сюжет, вследствие чего между стихами образуются провалы и каждый стих существует автономно. По всем стиливым признакам – образам, лексике, композиции, лирическому герою – *Вторая вариация принципиально* отлична от *Первой*.

При сопоставлении *Второй вариации* с печатным текстом можно видеть: стихи 1-ый и 2-ой перешли в печатный текст без изменений, но из двух равнозначных стихов 2 и 2а выбран первый; стих 3-ий по содержанию, по заложенной в него идее ничуть не хуже стиха 4-го печатного текста – «Видишь, как

---

<sup>19</sup> Максимов Д. Русские поэты начала века. Л. 1986. С.24. См. его же: Брюсов. Поэзия и позиция. Л. 1969. С.26-27.

<sup>20</sup> За пределами двух вариаций остаются только тематически не связанные с ними стихи: 3, V; 4 и 5, VIII.

бледны лица умерших?», заменив его, Брюсов избежал нежелательного почему-то ритмического повтора – «освещенные газом» – с 1-ым стихом печатного текста; из стиха 4-го исключено обращение и вместо пальм на льду появляются олеандры, по-видимому, по большей их звучности и экзотичности; со стихом 5-ым произошли такие изменения: исчезнет разорванная обложка «Романсов без слов» (представляется, что в стихе отразилось что-то личное, случившееся с самим поэтом) и обращение «Вы», которые вызывали конкретные ассоциации: кто разорвал обложку? – во сочетании со стихами 1 – 2, I возможно допустить, что разорвала ее женщина (девушка) с чайной розой на груди; стих 5а максимально приближен к печатному тексту, но легкая обложка, лучше тяжелого переплета; стихи 5, 5а и 5б, несомненно, предназначены для характеристики и поэта, и его лирического героя, как приверженцев новой французской поэзии. Почему «Смерть влюбленных» Брюсов заменил на «Романсы без слов»? Ко времени выхода в свет РС 3 Брюсов уже издал свои переводы из Верлена<sup>21</sup>, которые стали его «визитной карточкой» как неопита символизма, что, по-видимому, и объясняет предпочтение. Почему Брюсов отказался от яркого и выразительного стиха 6-го в пользу вполне банального романтического «лунного пейзажа» – «Милая, в окна не видно луны» – мотивировать сложно.

Заключительного стиха у *Вариации второй* нет. Образы, которыми поэт так дорожил (стихи: 1 – 2, I, II, III, VII, VIII и 1 – 2, V, VI), принесены в жертву – стихи сублимируются в безупречный, лишенный и тени намек на пошлость, ни с чем не сравнимый стих: «Наши души цветок у тебя в бутоньерке!».

Рассмотренные черновые варианты позволяют утверждать, что: автор упорен в достижении наибольшей выразительности; отбор текста для публикации он подчинил какой-то идее; перед ним были две дороги, два пути. Один, проторенный,

---

<sup>21</sup> Цензурное разрешение на издание «Романсов без слов» дано 11 ноября 1894 г. – См.: Верлен П. Романсы без слов. Пер. Валерия Брюсова. М. Тип. Э. Лисснера и Ю. Романа. 1894. В дальнейшем с сокращениями.

определялся направлением, которое Д.Е.Максимов назвал «эротической линией»<sup>22</sup> творчества Брюсова, другой вел в неизвестность

Брюсов выбрал второй путь. Чем был обусловлен выбор?  
***Паралич поэзии***<sup>23</sup>. ***Поиски новых путей изобразительности***

В 93 г. Брюсов, гимназист последнего класса (ему в это время было 19 лет), пытался издать свои переводы из Малларме, для чего в марте-апреле того же года<sup>24</sup> по предложению редакции журнала «Русское обозрение» написал к ним предисловие «Символизм (Подражания и переводы)», в котором, в частности, писал: «Все положения новой школы (символизма – К.С.) сводятся к одному: не давать точных, определенных образов – заставляя читателя угадывать, так как цель поэзии возбудить деятельность воображения».<sup>25</sup>

Готовя второй выпуск «Русских символистов», Брюсов написал к нему предисловие – «Profession de foi» («Изложение веры»), оставшееся в бумагах. Один из его вариантов

---

<sup>22</sup> Максимов Д.Е. Поэзия Валерия Брюсова. Л. 1940. С.37.

<sup>23</sup> В неоконченной статье «В поэзии дорого только завтра» (датируется приблизительно 1917 годом), Брюсов, оглядываясь на 90-е гг. XIX в., писал: «Тогда русская поэзия также была в параличе». – См.: ЛН. Т.85. М. 1976. С.218. В дальнейшем с сокращениями.

<sup>24</sup>Фрагменты этого предисловия впервые опубликовал Д.Е.Максимов (см.: Максимов 1940, С.19), который, однако, колебался в погодной датировке текста (см. Максимов 1969. С.20; а также: Максимов 1986, С.17). Предисловие полностью напечатано в: Брюсов В. Заря времен. Сост., подгот. текста, коммент. С.И.Гиндина. М. 2000. С.27-28. В дальнейшем: Брюсов В. Заря времен. См. также: Иванова Евгения, Щербаков Рем. Альманах В.Брюсова «Русские символисты»: судьбы участников // Блоковский сборник XV. Русский символизм в литературном контексте рубежа XIX – XX вв. Тарту 2000. С.36-38. В дальнейшем: Иванова Е., Щербаков Р. Альманах В.Брюсова. В обеих публикациях указывается только год написания предисловия – 1893-й, проставленный Брюсовым. Предисловие было написано в марте-апреле того же года. См.: Сапаров К.С.Французский символизм в системе взглядов В.Я.Брюсова в долитературный период // Брюсовские чтения 1996 года. Ереван. 2001. С.335-337. В дальнейшем: Сапаров К. Французский символизм...

<sup>25</sup> Брюсов В. Заря времен. С.27.

С.И.Гиндин относит к маю 1894 г.<sup>26</sup> «Поэзия ищет новых путей изобразительности. В символизме она находит новый способ возбудить фантазию, заставить ее работать. Получив два-три ясных представления, *фантазия, воображение* невольно ищет между ними связи, работает».<sup>27</sup>

29 августа 94 г. московская газета «Новости дня» напечатала интервью с Брюсовым, подробности появления которого описаны им в «Дневниках», а в «Примечаниях» к ним Н.С.Ашукиным.<sup>28</sup> В интервью сотрудник газеты включил и текст Брюсова, известный в литературе как «Интервью о символизме»: «Можно еще указать оригинальный взгляд г. Дарова (псевдоним), произведения которого появятся во 2-м выпуске».<sup>29</sup> Это один из наиболее страстных последователей символизма; только в символизме видит он истинную поэзию, а всю предыдущую литературу считает прелюдией к нему. До сих пор, говорит г. Даров, поэзия шла по совершенно ложному пути, стремясь давать как можно более определенные образы и думая, что этим она усиливает впечатление. В действительности она достигла как раз противоположных результатов; когда, наконец, в реализме<sup>30</sup> она дошла до крайностей, наступила реакция. Я мог

---

<sup>26</sup> См. Гиндин С.И. Небывалые тропы... С.132.

<sup>27</sup> Там же. С.135.

<sup>28</sup> Брюсов В. Дневники. 1810 – 1910. [М.] Изд. М. и С.Сабашниковых. 1927. С.18; 151. В дальнейшем: Брюсов В. Дневники.

<sup>29</sup> Цензурное разрешение на издание РС 2 получено 23 августа 1894 г.

<sup>30</sup> Какое содержание здесь вложено в термин "реализм"? В письме к Перцову от 14 марта 95 г. Брюсов писал: "В своей книге Вы возобновляете аристотелевскую теорию искусства – изображать то, что должно быть, считая изображение действительности ненужным удвоением". – Письма Перцову. С.12. Позднее, в конце марта 96 г. в реферате "К истории символизма" (К.Локс, опубликовавший реферат – см.: ЛН. Т.27/28. М. 1937. С.269-273; в дальнейшем с сокращениями), ошибочно относил его к 1897 г. С.И.Гиндин датирует реферат концом марта 1896 г.: см.: Небывалые тропы... С.147, а также «Тетради», С.738, примеч.15). Позднее Брюсов еще раз вернулся к этой формуле: "Дело поэта сводилось к изображению внешней жизни человека, к бесплодному удвоению действительности" // ЛН. Т.27/28. С.170. Брюсов, скорее всего, имеет в виду не "реализм" в современном

бы привести еще несколько своеобразных взглядов на символизм, но довольно и сказанного».<sup>31</sup>

Очевидно, что «оригинальный взгляд г. Дарова» возник не экспромтом, что к концу августа 94 г. у Брюсова уже сложилась устойчивая литературно-эстетическая система взглядов.

Тенденция, отчетливо просматривавшаяся при обработке вариантов стихотворения «Мертвецы, освещенные газом!» – стереть конкретные черты в стихах, предназначенных для печати, – была продиктована стремлением давать как можно менее определенные образы, чтобы усилить впечатление, т.е. системой литературно-эстетических взглядов Брюсова первой половины 90-х гг.

### *Поэзии нужен переворот*<sup>32</sup>

Н.К.Гудзий опубликовал (не взяв в кавычки и не оговорив) текст, представляющий, по-видимому, один из черновиков предисловия Брюсова к РС 2.<sup>33</sup> Окончательный вариант предисловия Брюсов оформил в виде «Ответа» на письмо, якобы полученное от «Очаровательной незнакомки». «Ответ» датируется 1894 годом, но написан, судя по цензурному разрешению, до 23 августа, т.е. до интервью Дарова. Все символические произведения Брюсов здесь разделил на три группы. Не касаясь первой и второй групп,<sup>34</sup> остановимся на третьей: «Произведения, которые представляются Вам бессвязным набором образов и с которыми Вы познакомились,

---

значении термина, а натурализм, влияние которого в 90-е гг. оставалось еще очень сильным.

<sup>31</sup> Брюсов В. [Интервью о символизме] // ЛН. Т.27/28. С.268. Публикация К. Локса. Ранее фрагмент интервью со ссылкой на газету привел Н.К.Гудзий (см. Гудзий 1927. С.197). Об интервью подробнее см.: «Тетради», С.633, примеч.6; см. также: Гиндин С.Небывалые тропы... С.135, примеч. 6; полностью текст интервью см.: Брюсов В. Среди стихов. Составили Н.А.Богомолов и Н.В.Котрелев. 1894 – 1924. М. 1990. С.38-41.

<sup>32</sup> См. Письма Перцову. С.28.

<sup>33</sup> См. Гудзий 1927. С.194-195.

<sup>34</sup> Стихи первой группы отчасти рассмотрены в: Сапаров К. Французский символизм... С.341-343. Анализ произведений, которые Брюсов отнес ко второй группе, требуют отдельной статьи.

вероятно, по стихотворению Метерлинка "Теплицы среди леса", переведенному у нас несколько раз» (VI, 29). Ср.: «произведения, которые принято считать бессмысленным набором образов (напр., "Теплицы среди леса" Метерлинка)»<sup>35</sup> в «Profession de foi»: «<...> "странные" стихотворения Метерлинка (напр., его известное "Теплицы среди леса")».<sup>36</sup>

На сегодня удалось установить два перевода этого стихотворения Метерлинка. Один принадлежит Н.К.Михайловскому (опубликован в его ежемесячном обзоре «Литература и жизнь» в январе 1893 г. в «Русской мысли»), другой приведен в книге М.Нордау «Вырождение».<sup>37</sup> Брюсов ориентировался на перевод Михайловского.<sup>38</sup>

В оригинале, как и в переводе, в стихотворении 22 стиха, разбитых на строфы (4 – 3 – 4 – 9 – 2). Что имел в виду Брюсов, говоря, что стихотворение Метерлинка «представляется бессвязным набором образов», станет понятно, если обратиться к подстрочному переводу Михайловского, который приводятся здесь без разбивки на строфы и в горизонтальной записи:

«О теплицы среди лесов! / И твои навсегда закрытые  
двери! / И все, что есть под твоим куполом! / И под моей душой  
в аналогии с тобой! / Мысли принцессы, которая голодна, /  
Тоска матроса в пустыне, / Медная музыка под окном  
неизлечимо больных. / Идите в самые теплые углы! Как будто

---

<sup>35</sup> Гудзий. 1927. С.194.

<sup>36</sup> Гиндин С.И. Небывалые тропы... С.137.

<sup>37</sup> Нордау Макс. Вырождение. (Entartung). Пер. с немецкого под ред. и с предисл. Р.И.Сементковского. СПб. Тип. П.П.Сойкина. 1894. С.248. Перевода «Теплицы» нет в кн.: Нордау Макс. Вырождение. Перевод с немецкого В.Генкина. Киев. Б. г. Цензурное разрешение дано 2 ноября 1893 г. (сохранилась в библиотеке Брюсова с его пометками – см. «Тетради». С.689, примеч.14).

<sup>38</sup> Стихотворение Метерлинка имеет заглавие – «Serre chaude», т.е. «Теплица», а сборник, в который оно входило, – «Serres chaudes», т.е. «Теплицы». Брюсов не обратил на это внимания и называет стихотворение по первому стиху в переводе Михайловского, хотя этот сборник Метерлинка хорошо знал, переведя из него стихотворение «Attente» – «Ожидание» (в РС 1 под названием «Из М.Метерлинка»; в I, 35 – «Уныние»).

женщина, упавшая в обморок в день жатвы, / На больничном дворе почталыоны; / Вдали проходит охотник за оленями, ставший больничным служителем. / Рассматривайте при лунном свете! / (О, тогда все не своем месте!) / Как будто безумная перед судьями, / Военный корабль с распущенными парусами на канале, / Ночные птицы на лилиях, Погребальный звон в полдень, / (Там, под этими колоколами!) / Этап больных на лугу, / Запах эфира в солнечный день, / Боже мой! Боже мой! Когда будет у нас дождь, / И снег, и ветер в теплице!». <sup>39</sup>

Михайловский, убежденный враг символистов (и французских, и, особенно, русских), стремясь дискредитировать новую поэзию, представил «Теплицу» в таком утрированном, буквалистски точном переводе («я старался перевести это стихотворение, как можно ближе к подлиннику»<sup>40</sup>), что даже у непредубежденного читателя от стихотворения оставалось впечатление полнейшего бреда. Брюсов в 1902 г. перевел «Теплицу», но даже и в его изящном переводе стихотворение кажется, по меньшей мере, странным.<sup>41</sup>

В 1894 г. Брюсов, опираясь только на некоторые теоретические положения Малларме, известные ему из русских журналов начала 90-х гг.<sup>42</sup>, пришел к выводу, что «Теплица» отнюдь не бессмысленный набор образов, интуитивно оценив неограниченные возможности, какие открывались перед художником, использующим абсолютно новые изобразительные средства.

***"Прекрасно найти новое в старом, но столь же прекрасно найти новое вне старого"***<sup>43</sup>

«Мертвецы» написаны в технике *vers libre* – свободного стиха, на что впервые указал Н.К.Гудзий<sup>44</sup>. С.И.Кормилов

---

<sup>39</sup> Русская мысль. 1893. N1. С.152.

<sup>40</sup> Там же.

<sup>41</sup> С.И.Гиндин приводит перевод по автографу Брюсова. См.: Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова. Сост. С.И.Гиндин. М. 1994. С.537-539; 848. В дальнейшем с сокращениями.

<sup>42</sup> О знакомстве Брюсова с идеями Малларме см.: Сапаров К. Французский символизм... С.343-344.

<sup>43</sup> Письма Перцову. С.36.

посвятил специальное исследование свободному стиху Брюсова.<sup>45</sup> В 1893-95 гг. Брюсов написал четыре стихотворения в *vers libre*, из которых только два были опубликованы в то время: «Мертвецы, освещенные газом!» и «Три свидания» – в *ChdO 1*, вышедшем практически одновременно с *РС 3*. В последнем одно свидание (одна часть) от другого отделено логической паузой (См. I, 92-94). В стихотворении «Мертвецы, освещенные газом!», пишет С.И.Кормилов, «вообще нет рифмы», это «практически совсем не свободный стих (дольника одна строка)», что объясняется отчасти и тем, что «для миниатюры в 9 строк эпизодическое возникновение рифмы», в отличие от длинного «Три свидания», «менее чем вероятно».<sup>46</sup> Однако «совсем не свободный стих» имел некоторые преимущества перед «свободным стихом» и позволил Брюсову на практике осуществить одну из идей, какую в теоретическом плане он выдвинул еще весной 1893 г.

Не скованный размером, классический, условно говоря, *vers libre* освобождал от «тесноты ряда» (определение Ю.Н.Тынянова), естественной при «стиховой графике».<sup>47</sup> В *vers libre*-е допускалась фрагментарность, произвольное чередование стихов, замена одного стиха другим с иной образной системой и ритмической структурой. В композиции, созданной на основе *vers libre*, исключается жесткое сюжетное развитие. В *vers libre* стихи свободно располагаются в пространстве произведения. Короче: *vers libre* был базой, на которой возможно строить «новое вне старого».

В своей антологии переводов французских поэтов XIX в. Брюсов писал о Франсисе Вьелле-Грифене (Francis Vielé-Griffin): «Он один из мастеров и создателей "свободного стиха", понимаемого как особый прием поэтического творчества». Ниже Брюсов указал на сборник поэта «*Poèmes et Poésies*» (1886-

---

<sup>44</sup> См. Гудзий 1927. С.208.

<sup>45</sup> См. Кормилов С.И. Опыты свободного стиха в лирике В.Я.Брюсова // Брюсовские чтения 1983 года. Ереван. 1985. С.67-79.

<sup>46</sup> Там же. С.70.

<sup>47</sup> Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Статьи. М. 1965. С.66. В дальнейшем с сокращениями.

1893).<sup>48</sup> В период создания «Мертвецов» Брюсов, по-видимому, знал эту книгу, однако образец для собственной разработки нашел не в ней, а в стихотворении «*Serre chaude*».

У Метерлинка стихи почти не связаны между собой, но тема развивается в очерченных пределах, т.е. введена в строгую композиционную рамку. Ср. первый стих – «О теплицы среди лесов!» и последний – «И снег, и ветер в теплице!». Образ теплицы, однако, не сквозной, поскольку автор стремится максимально полно передать психологическое состояние героя.

В «Интервью» Брюсов раскрыл не все своеобразные взгляды «г. Дарова» на символизм. Но, что не досказал Даров, сказал Брюсов в предисловии «Символизм (Подражания и переводы)»: задача новой школы заставлять читателя угадывать, ибо цель поэзии возбудить деятельность воображения; в символизме поэзия находит новый способ заставить фантазию работать; получив два-три ясных представления, воображение невольно ищет между ними связи («*Profession de foi*»). Стихотворение Метерлинка строилось с тем расчетом, чтобы читатель сам заполнил сознательно оставленные автором пустоты, сам связал фрагменты в целое, сам дорисовал то, что сознательно не дорисовал автор. «Мертвецы» построены по тому же принципу только отчасти. Брюсов, не стал механически следовать за Метерлинком, слепо его копировать. Он пошел дальше Метерлинка: «г. Даров» был больше «символист», чем Метерлинка.

### ***"Поэт-несимволист" и поэт символист***

С.И.Гиндин опубликовал и прокомментировал теоретические работы Брюсова второй половины 90-х гг. Во «Введении» к незавершенной «Истории русской лирики» Брюсов писал: «Произведения поэтов всех времен можно разделить на две большие группы. К первой принадлежат те произведения, в которых автор стремится насколько возможно

---

<sup>48</sup> Французские лирики XIX века. Переводы в стихах и библиографические примечания Валерия Брюсова. СПб. «Пантеон». [1909]. С.169, 170. В дальнейшем: Французские лирики 1909. 17 августа 95 г. Брюсов называет *Вьелэ Гриффэна* среди поэтов, которых следует читать. – См. Письма Перцову. С.35.

более верно изобразить жизнь. [...] Сущность произведений этого рода состоит в том, что поэт черпает содержание вне себя. Читая их, читатель как бы видит перед собой отрывок действительности. <...> Цель произведений 2-го рода вызвать в душе читателя *настроение*, причем такое, которого жизнь дать не может <...>»<sup>49</sup>.

В начале 98 г., работая над статьей «Я и Лев Толстой» Брюсов вернулся к этой идее: «Поэт-несимволист, например, классик – изобразит осенний пейзаж и постарается сделать это так живо, так рельефно, чтобы читатель как бы увидел перед собой этот пейзаж <...> Поэт-символист постарается передать свое чувство непосредственно [...] и постарается так сочетать слова, образы или картины, чтобы впечатление от них слагалось в одно цельное гармоническое чувство, именно то, которое надеется вызвать в читателе. Таким образом, связь, которую дает словам поэт-классик зависит от общей картины произведения, а связь у поэта-символиста от настроения. Ясно, что поэту-символисту предстоит на его пути много опасностей; ясно также, почему многие стихи символистов кажутся такими бессвязными».<sup>50</sup>

Разделяет поэта-несимволиста (классика) и поэта-символиста рубеж, с одной стороны которого художник черпает содержание «вне себя», с другой – в себе. Поэт-несимволист стремится как можно «рельефнее» отобразить «отрывок действительности», что Брюсов в письме к Перцову, назвал «ненужным удвоением действительности», в реферате «К истории символизма» – «бесплодным», а «г. Даров» называет «совершенно ложным путем, по которому до сих пор шла поэзия». Поэт-символист же стремится нарисовать такую картину, чтобы *впечатление* от нее вызвало у читателя определенное *настроение*, именно то, которое хотел вызвать в

---

<sup>49</sup> Гиндин С. Небывалые тропы... С.147. В тезисе Брюсова выпали, по-видимому, слова «картина» или «образ», которые и должны вызывать настроение. См. также: Гиндин С. Неосуществленный замысел Брюсова. С.193.

<sup>50</sup> Там же. С.Гиндин С.149-150. См. также: Неосуществленный замысел Брюсова. С.194.

нем художник. Метод, способ воздействия на читателя и есть линия раздела между «классиком» и «символистом».

### ***Символизм – "поэзия намеков"***

Отделив несимволические произведения от символических и разделив эти последние на три вида, Брюсов вместе с тем указал и на объединяющий признак всех видов символических произведений, впервые описанный им в предисловии «Символизм (Подражания и переводы)»: все положения новой школы сводятся к одному – не давать точных, определенных образов. (См. также определение Дарова) В черновом варианте предисловия к РС 2 Брюсов писал: «Объединяющим признаком для всех этих видов и разновидностей является то, что во всех этих случаях поэт создает ряд образов, не сложившихся в полную картину. Связь образов тут чисто случайная. Воображению читателя предоставляется самостоятельно объединить и связать их. Символизм поэтому можно назвать "поэзией намеков"». <sup>51</sup> В «Ответе» это положение стилистически изложено изощреннее: «<...> 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 один за другим. Связь, даваемая этим образом, всегда более или менее случайна, так что на них надо смотреть, как на вехи невидимого пути, открытого для воображения читателя. Поэтому-то символизм можно назвать, как непоследовательно делаете и Вы, – "поэзией намеков"» (VI, 30).

Определение символизма как «поэзии намеков» принадлежит самому Брюсову. В отличие от черного варианта, в «Ответе» авторство завуалировано. Переложив на мифическую «незнакомку», назвавшую символизм «поэзией намеков», Брюсов избавлял себя от неминуемых нападков со стороны недоброжелателей. В брюсовском определении символизма на первый план выдвинута система изображения, используемая «новой поэзией». По охвату явления термин символизм – «поэзия намеков» точнее и шире, чем: символизм – поэзия настроения. В 1893 г. Брюсов стоял у порога такого

---

<sup>51</sup> Гудзий 1927. С.194-195.

определения символизма в предисловии к РС 1: «<...> поэты не считавшие себя последователями символизма, невольно приближались к нему, когда желали выразить тонкие, едва уловимые настроения» (VI, 27). В «Ответе» он, мотивируя, отступает от этого аморфного определения: «Символизм действительно располагает поэта обращаться к чувствам и настроениям современного человека, но отсюда не следует, чтобы всякое подобное произведение было символическим» (VI, 29-30). «Настроение» ведь в самом деле может вызвать не обязательно символист. Свое определение символизма, Брюсов, по-видимому, вывел из тезиса Малларме, известного ему по изложению З.Венгеровой в ее статье «Поэты символисты во Франции»: «Назвать предмет, значит уничтожить три четверти наслаждения, доставляемого чтением поэмы, так как это наслаждение составляется из постепенного угадывания. Возбудить мысль о предмете – вот чего должен добиваться поэт. Вот идеальное употребление тайны, составляющей символ: вызывать мало-помалу мысль о предмете, чтобы показать известное душевное настроение, или, напротив, избрать предмет и из него вывести душевное настроение целым рядом разгадок. В поэзии всегда должна быть тайна, в этом цель литературы»<sup>52</sup>

Не называть предмет, а возбудить мысль о нем, т.е. намекать на предмет – вполне допустимое, хотя и не самое лучшее, определение символизма.

### ***Вехи невидимого пути***

Малларме, отвечая на вопрос анкеты, говорил: «Il doit y avoir toujours énigme in poésie, et c'est le but de la littérature, – il n'y en a pas d'autres, – d'évoquer les objets»<sup>53</sup>. – В поэзии должна быть загадка (тайна), и это цель литературы, – у нее нет другой, – *вызывать* представление о вещах (объектах, предметах). Суть сказанного Малларме сводилась к следующему: цель нового

---

<sup>52</sup> Вестник Европы. 1892. Кн. 9. С.130. Приведенная цитата – контаминация двух ответов Малларме на вопросы анкеты. См.: Mallamé. Poésies. [P] Librairie Générale Française. 1977. P.265, 267. О понимании Брюсовым этого тезиса Малларме подробнее см.: Сапаров К. Французский символизм... С.343-344.

<sup>53</sup> Mallamé. Poésies. P.266.

искусства называть не предметы, явление и т.п., а наводить **читателя** (именно читателя имеет в виду Малларме, когда говорит «вызвать представление о вещах») на ассоциации о предметах ( «вызывать *представление*» подразумевает именно ассоциативное мышление).

В эстетике символизма обе части системы художник – читатель адекватны. В марте-апреле 93 г. Брюсов писал, что символисты старались «рисовать мир таким, как он отражается в душе современного человека». <sup>54</sup> В реферате «К истории символизма»: «В наши дни – мы присутствуем при новом пробуждении души». <sup>55</sup> «Малларме вызывает его (читателя – К.С.) душу к активной деятельности, он дает только важнейшие впечатления, предоставляя читателю самому устанавливать связь между ними. Во всех этих попытках центр тяжести перенесен в душу читателя». <sup>56</sup> Именно *современный* читатель мог воспринимать новую поэзию – обстоятельство не случайное и не второстепенное в системе взглядов Брюсова того времени – это исходная точка. Удивительно, что Брюсов, не зная подлинную формулу Малларме, верно угадал базовое положение новой эстетики.

«Вехи» невидимого пути, открытые для воображения читателя, расставлены в стихотворении «г. Дарова» не так, как у Метерлинка. «Совсем не свободный стих» освобождал от необходимости соблюдать законы классического свободного стиха. Стихотворение не имеет композиционного обрамления, стихи свободно расположены в пространстве произведения, вследствие чего каждый стих становится автономным образом. Каждый стих вызывает у читателя субъективные представления, свой ассоциативный ряд, например, стих: «Алая лента на грешной невесте!». Читатель, каждый в силу своего воспитания, образования, возраста, нравственных представлений, вероисповедания, социального происхождения и положения и пр., пр. дополнит картину, внося в образ свое представление, но фантазия не может уводить его за границы заданной

---

<sup>54</sup> Брюсов В. Заря времен. С.27.

<sup>55</sup> ЛН. Т. 27/28. С.270.

<sup>56</sup> Там же. С.272.

художником темы. Стих – «Видишь, как бледны лица умерших?» (печатный текст) и стих 3-й из *Второй вариации* – «Тени мертвых скользят, освещенные газом» – наводят на субъективные, но в принципе одни и те же ассоциации. Хотя читатель сам заполняет пространство между стихами, расставленными автором, но пределы его воображения все же ограничены.

Определение символизма как «поэзии намеков» плохо соотносится со стихотворением Дарова. Это какой-то другой «символизм». Вся система изобразительных средств, реализованная Брюсовым в стихотворении, – композиция, сюжет, автономность стихов и образов, установка на ассоциативное мышление читателя – позволяет отнести его к произведениям абстрактного искусства.<sup>57</sup> «Мертвецы, освещенные газом!» – эта, как пишет С.И.Гиндин, «оригинальная брюсовская вариация на темы Метерлинка» настолько переворачивала, как справедливо полагает он же, все прежние представления о поэтическом произведении, что производила «шокирующее впечатление» на современников.<sup>58</sup>

### ***Центр тяжести в душе читателя***

Установка на фантазию, воображение воспринимающего художественное произведение субъекта одна из важнейших в системе литературно-эстетических взглядов Брюсова рассматриваемого периода. С.И.Гиндин пишет: «Активизация

---

<sup>57</sup> Ранее мне приходилось только касаться принципа соучастия читателя в восприятии текста, построенного на важнейшем принципе абстрактного искусства, со ссылкой на стихотворение Брюсова, который не только декларировал, но и демонстрировал такое построение в стихотворении «Мертвецы, освещенные газом!». – См. Сапаров К. Французский символизм... С.344. Литературно-эстетические взгляды Брюсова указанного времени вбирали в себя две изобразительные системы (в тезисах Брюсова они едва различимы) одна из которых приближалась или вообще совмещалась с изобразительной системой импрессионизма, другая – абстракционизма. С изобразительной системой импрессионизма связана вторая группа символических произведений, анализ которых требует отдельной статьи.

<sup>58</sup> Зарубежная поэзия... С.848.

читательского восприятия, принимаемого в расчет уже на стадии создания произведения поэзии и становящегося тем самым как бы структурным элементом этого произведения, – вот тот конструктивный признак, которым объединены, по мнению Брюсова, все разновидности "нового течения" и который оправдывает даваемое иногда последнему имя "поэзии намеков"». <sup>59</sup> Ниже, назвав этот структурный элемент открытием Брюсова, он пишет: «Указание на неполную определенность семантической структуры поэтического произведения являлось вторым, после осознания принципиальной роли активизации читательского восприятия, открытием Брюсова». <sup>60</sup>

Строго говоря, «активизация читательского восприятия» открытием собственно Брюсова не было. Источник этой важнейшей эстетической идеи нового искусства восходит, как можно было видеть, к Малларме.

Принцип активизации читательского восприятия можно найти у Пушкина в «Станционном смотрителе». В заключительной части повествования Дуня Вырина-Минская приезжает в родные места и узнает о смерти отца, плачет и идет на могилу. У читателя возникает вопрос: почему за все время своего отсутствия (Пушкин пишет, что с барыней было трое детей и кормилица) Дуня никаким образом не вспомнила отца и почему его могила и после ее отъезда так и осталась не огороженной «грудой песка, в которую врыт был черный крест с медным образом». А ведь она приехала «в карете в шесть лошадей»! <sup>61</sup> Как оценить поведение дочери? Пушкин не навязывает своего отношения читателю, оно скрыто, но оно есть. «Центр тяжести» здесь также перенесен в душу читателя, который сам, каждый в меру своих нравственных представлений, без подсказки автора, должен вынести суждение, т.е. воображение читателя должно работать. В отличие от Пушкина, у Метерлинка и Брюсова нравственная оценка в приведенных произведениях отсутствует. Оба художника

---

<sup>59</sup> Гиндин С. Небывалые тропы... С.135.

<sup>60</sup> См. там же. С.140.

<sup>61</sup> Ср. толкование этого места в: Благой Д. Мастерство Пушкина. М. 1955. С.245-246.

оказываются над добром и злом, что, кстати сказать, определило отношение Толстого к «новому искусству».

*Эволюция новой поэзии есть постепенное освобождение субъективизма*<sup>62</sup>

Формулу из письма от 12 марта 95 г. Брюсов через два дня повторил в письме от 14 марта: «Поэтому-то я и писал, что эволюция поэзии есть развитие субъективизма».<sup>63</sup> Позже эту мысль Брюсов ввел в предисловие к ChdO 1.<sup>64</sup> Идея, как видим, не случайная. Но что такое «освобождение субъективизма»? Брюсов объяснил и предсказал, несомненно, опираясь на собственный опыт, к чему приведет развитие субъективизма: «Поэтич<ческое>. произвед.<ение> в своем идеале таково – что оно будет доступно только автору»<sup>65</sup>. В практическом плане это значит, что без комментария художника понимание его произведения станет крайне затруднительно, если вообще возможно. Поясню эту мысль на таком примере: после ареста Казимира Малевича в 1933 г., его друзья «из предосторожности сжигают большое количество рукописей художника», почему многие из его произведений живописи «при отсутствии разъяснительных теоретических работ до сих пор представляют загадку и ждут внимательного исследования».<sup>66</sup>

Арсений Г. (И.Я.Гурлянд<sup>67</sup>), журналист московской газеты «Новости дня», «специализировавшийся» на описаниях московских декадентов (два его фельетона под заголовком «Московские декаденты» были опубликованы в газете 27 и 29 августа 1894 г.<sup>68</sup>), 5 сентября 95 г. поместил в той же газете под той же «шапкой» заметку, в которой разобрал стихотворения из

---

<sup>62</sup> Из письма Перцову от 12 марта 95 г. – Письма Перцову. С.10.

<sup>63</sup> Там же. С.13.

<sup>64</sup> См. ChdO 1.С.7.

<sup>65</sup> Письма Перцову. С.13.

<sup>66</sup> Егоров И.М. Казимир Малевич. М. 1990. С.56, 42. В дальнейшем с сокращениями.

<sup>67</sup> См. «Тетради». С.633, примеч.10.

<sup>68</sup> Оба фельетона в настоящее время перепечатаны. См.: Брюсов В. Среди стихов. С.36-41. В фельетон от 29 августа было включено «Интервью о символизме», упомянутое здесь ранее.

РС 3 и ChdO 1, в частности, моностих «О закрой свои бледные ноги» и стихотворение «Мертвецы, освещенные газом!», о котором писал, что это «набор слов» и что в нем «ничего нельзя понять», да и «не стоит трудиться, чтобы понимать». <sup>69</sup> В ответ Брюсов написал письмо Арсению Г. Черновой вариант его приводит С.И.Гиндин. <sup>70</sup>

Письмо, по сути, ничего не разъясняет, больше того: объяснение какое-то путанное, и дело не только в том, что это черновик. Складывается впечатление, что толкование запутано намеренно.

Получив письмо, журналист поместил его 7-го сентября в той же газете без подписи. По сравнению с черновиком, в публикации есть некоторые изменения в разборе стихотворения «г. Дарова», которые, «возможно, были сделаны Брюсовым при перебеливании письма». С.И.Гиндин предположил, что то место, где Брюсов рассуждает о «дивном творении Верлена» и пр. было, вероятно, специально рассчитано на «поддразнивание адресата». <sup>71</sup> Такое представление еще больше усиливается при сопоставлении этого письма с письмами к Перцову по поводу тех же стихов. Откровенный с Перцовым («С вами я постараюсь быть искренним» <sup>72</sup>), Брюсов во всех случаях серьезен и самокритичен, точен и определен в оценках. (См. в этой связи письма от 17 и 25 августа, 22 сентября 1895 г.). При анализе самого текста письма Арсению Г. бросается в глаза совершенно нелепые и невероятные толкование, например, стиха «Это – на льду олеандры...» Зачеркнув, «олеандры растут на льду», Брюсов добавил еще больше бессмыслицы, сравнив «нашу жизнь» с «олеандрами, корни которых засыпаны снегом!» Олеандры (в природе – вечнозеленый средиземноморской кустарник) не растут на льду, корни их никак не могут быть засыпаны снегом! Олеандры – декоративное комнатное растение – оказаться на льду (как в печатном тексте) могут, но только принесенные на лед. В этой связи очевидно, почему Брюсов

---

<sup>69</sup> «Тетради» С.679, примеч.2.

<sup>70</sup> См. там же. С.678-679.

<sup>71</sup> Там же. С.679: преамбула к примечаниям, а также примеч.5.

<sup>72</sup> Письма Перцову. С.40.

отказался от стиха «Видишь на льду подымаются пальмы?» (3, VI). «Подымаются» в таком контексте означает «растут». Брюсов был тонким стилистом (см., например, его замечания к стихотворениям Пушкина<sup>73</sup>) и потому изображение любви в «створках окна» (!?) или абракадабра – «души влюбл<e>n<n>ных» томятся на груди у милых, как цветы в ее бутоньерке» – и пр. представляется уже не поддразниванием, а глумлением над журналистом.

Шаржированный характер письма сомнений не вызывает и связан он, по-видимому, с психологическим состоянием Брюсова. Наталкиваясь на непонимание, травмимый как символист,<sup>74</sup> он часто прибегал к эпатажному поведению. 14 сентября 1894 г. Брюсов записал: «Показывали меня как редкостного зверя домашним Иванову. Я выделял все шутки ученого зверя – говорил о символизме, декламировал, махал руками (признак оригинальности)»<sup>75</sup>. В октябре того же года: «<...> Сегодня у Зендуловича меня "показывали", демонстрировали, как символиста».<sup>76</sup>

Возведенная в степень бессмыслица, касавшаяся «Мертвецов», возможно, объясняется тем, что Брюсов комментировал как бы не свой текст, а «г. Дарова». Арсений Г. принял мистификацию Брюсова за чистую монету и, напечатав письмо, сделал к нему приписку: «Очевидно, что Гейне был прав, когда сказал, что одна глупость вызывает за собой другую. Чтобы прояснить приведенное выше стихотворение, нужно было написать именно такое письмо. По мнению автора письма, нужно быть символистом, чтобы как следует понять такое стихотворение. Но автор ничего не говорит о том, кем надо быть, чтобы сделаться таким символистом».<sup>77</sup>

***"Я утверждаю, что поэзия погибает"***<sup>78</sup>

---

<sup>73</sup> См. публикацию С.И.Гиндина в: «Русская речь». 1972. N4. Июль – август. С.48-50.

<sup>74</sup> Подробнее см.: Сапаров К. Французский символизм... С.335.

<sup>75</sup> Брюсов В. Дневники. С.19.

<sup>76</sup> Там же.

<sup>77</sup> Там же.

<sup>78</sup> Письма Перцову. С.28.

Фраза, поставленная в заголовок, взята из письма Перцову от 14 июня 95 г. У нее такое продолжение: «Ей нужен переворот – и увы! Мои ChdO не могут его произвести». 17 августа 95 г. в письме тому же Перцову: «Ознакомившись с 3 вып<уском> (РС 3. – К.С.), Вы узнаете, что не представляют мои ChdO, ибо я – символист, и я – автор ChdO, – две величайшие противоположности. Но и то и другое я открыто признаю своим». <sup>79</sup> Разделительная черта между РС и ChdO 1 проведена и в письме Арсению Г.: «В заключении замечу, что Вы напрасно смешали в св<оей> за<метке > "Chefs d' oeuvre" и новый выпуск "Русских символистов" – это книги совершенно различные <...>». <sup>80</sup>

В предисловии к своим переводам "Романсов без слов" (цензурное разрешение 11 ноября 94 г.) Брюсов назвал «Романсы» – «первой книгой вполне выраженного, но еще не искаженного символизма», <sup>81</sup> а «искаженный» – декадентством. <sup>82</sup>) 22 сентября 95 г. Брюсов снова разделяет символизм, на этот раз на «чистый символизм» и уродливые его проявления, полагая, что и такой символизм имеет право на существование: «<...> нужны даже уродливые проявления, даже стихи г. Дарова и г. Хрисонопуло». <sup>83</sup> Свести Хрисонопуло с Даровым и отнести их стихи к уродливым проявлениям символизма можно только, преследуя какую-то цель: ни чистым, ни уродливым, ни каким другим символизмом стихотворение Хрисонопуло не было. Очевидно, соседство реального автора с вымышленным, укрывшимся за псевдонимом, нужно было для отвода глаз. «Перу» Дарова принадлежали три стихотворения, из которых «Мертвецы» вызывали наибольшее возбуждение и негодование критиков. Брюсов, говоря об уродливых проявлениях символизма, скорее всего, имел в виду это стихотворение. Он явно не хотел ставить знак равенства между

---

<sup>79</sup> Там же. С.35.

<sup>80</sup> «Тетради» С.679.

<sup>81</sup> Верлен П. Романсы без слов. С.Ш.

<sup>82</sup> См. в этой связи: Сапаров К. Французский символизм... С.346-347.

<sup>83</sup> Письма Перцову. С.41. О В.Хрисонопуло см.: Иванова Е., Щербаков Р. Альманах В.Брюсова... С.56-61.

собой и Даровым – одним «из наиболее страстных последователей символизма», как он аттестован в «Интервью», который зашел в символизме так далеко, как сам Брюсов доходить опасался.

Стихи Брюсова из РС 3 (своим именем он подписал здесь, не считая переводов, только три стихотворения – «Вот он стоит в блестящем ореоле...», «Тень несозданных созданий...», «О закрой свои бледные ноги», вместе со стихотворением Дарова) и стихи из ChdO 1 были настолько не совместимы по всем характеристикам, что их автор являл собой, действительно, «две величайшие противоположности».

«Мое 3-е стих<отворение>, – писал Брюсов 17 августа 95 г., – в 3 вып<пуске> не больше, как смелое забегание вперед».<sup>84</sup> 3-им по счету стихотворением в 3-ем выпуске РС было – «О закрой свои бледные ноги». Но таким же «забеганием вперед» были и некоторые стихи из предыдущих сборников РС. Линия, от которой Брюсов начал «забегание», проходила по 30-му декабря 1893 г. (цензурное разрешение на издание РС 1). Впереди за этой линией было пространство, которое молодой поэт к 26-му апреля 1895 г. (цензурное разрешение на издание РС 3) быстро и стремительно преодолел. Но уже осенью 95 г. Брюсов понял, что дальнейшее движение невозможно. 22 сентября 95 г. он писал Перцову: «Вы хотите, чтобы русская литература прямо от стихов гг. Порфириковых и кн. Ухтомских перешагнула к отдаленному идеалу. А я уверен, что хотя бы и бегло, ей надо пройти все стадии, все ступени».<sup>85</sup>

От черты, на которой остановился поэт, дальше было движение в пустоту. В интервью «Новостям дня» еще 29 августа 94 г. Брюсов говорил: «Пока еще не только мы, русские символисты, идем ощупью, наугад, но и наши старшие братья – французы».<sup>86</sup> Движенью мешал и психологический барьер, преодолеть который было совсем не просто. «Воспитанный в

---

<sup>84</sup> Письма Перцову. С.35.

<sup>85</sup> Там же. С.41.

<sup>86</sup> Брюсов В. Среди стихов. С.38.

духе позитивизма»<sup>87</sup>, Брюсов и сам, внутренне, не был готов к преодолению пути, на котором поэту предстояло «много опасностей». Нужно было вернуться назад, спуститься на ступень ниже и вступить в борьбу «со стиховым словом эпигонов 80-х годов, служившим для затычки пустых мест, остававшихся в журналах между романами и рассказами, со стихом, вертевшимся в колесе упрощенной и суженной стиховой культуры второй половины XIX века, – вернее, одного участка ее».<sup>88</sup>

М.Л.Гаспаров дал развернутый анализ пути, пройденного Брюсовым и русским модернизмом (термин, который М.Л.Гаспаров предпочитает расплывчатому и неточному «русский символизм»; ранее Д.Е.Максимов использовал термин «модернизм» для обозначения направления в *искусстве* 90 – 900-х гг.<sup>89</sup>). М.Л.Гаспаров отделяет ранний период творчества Брюсова эпохи РС от последующего, доказывая, что, начиная с ChdO 1 и до «Urbi et orbi», система изобразительных средств, использованная им, была системой французского «Парнаса» и что это он заложил парнасскую традицию, которая была «канонизирована в русском модернизме».<sup>90</sup>

В 1909 г. во вступительном очерке к своим переводам французской лирики в разделе «Парнас и реализм» Брюсов сжато изложил главные стилевые признаки французского «Парнаса», которые практически без изъятия могут быть отнесены к его собственным стихам. после РС.<sup>91</sup>

---

<sup>87</sup> Подробнее о формировании личности Брюсова в детские и юношеские годы см.: Сапаров К. Идеи Писарева в системе воззрений Брюсова в 80-е годы // Брюсовские чтения 1983 года. Ереван. 1985.

<sup>88</sup> Тынянов Ю. Валерий Брюсов // Проблема стихотворного языка. М. Сов. писатель. 1965. С.264. В дальнейшем с сокращением.

<sup>89</sup> См. Максимов 1969. С.40; а также: Максимов 1986. С.34. Мотивировку термина см. там же.

<sup>90</sup> Гаспаров М.Л. Антиномичность поэтики русского модернизма // Избранные труды. Т. II. О стихах. М. "Языки русской культуры". 1997. С.440.

<sup>91</sup> См.: Французские лирики XIX века. СПб. «Пантеон». [1909]. С.XV – XVI.

Вынужденно спустившись, условно говоря, на «парнасскую» ступень, Брюсов (разумеется, не он один) реформировал русский стих, обновил и расширил стиховую культуру русской поэзии. Место Брюсова в русской поэзии (в границах с середины 90-х гг. до начала 10-х гг. XX в.) очень точно определил Ю.Н.Тынянов. Он называет Брюсова «центральной фигурой для символизма».<sup>92</sup> Однако с начала XX в. «стиховая культура» русского модернизма стала слабеть. Включились инерционные механизмы и началось неуклонное и незаметное движение вспять. Как писала М.Цветаева М.Волошину в декабре 1911 г., «En poésie comme en amour rester à la même place – c'est reculer» – «В поэзии, как и в любви, оставаться на месте – значит идти вспять».<sup>93</sup> В 1922 году Брюсов признал: «Поступательное движение символизма, как литературной школы, прекратилось еще в самом начале 10-х годов» (VI, 506). Некоторое смещение границы начала конца русского символизма понятно и извинительно для поэта, бывшего главой этой школы.

### *В полемике с футуристами*

Готовя новое издание своих переводов французских лириков XIX века, Брюсов написал к нему новое предисловие: «О французской лирике. К читателям от переводчика», датированное 30 августа 1913 г.: «Французский "Парнас" почти не нашел отзыва в русской литературе <...>. Между тем принципы "Парнаса" во многих отношениях были бы благотворны для нашей поэзии 60-х и 70-х годов: они не допустили бы ее до того плачевного падения техники, до которого она дошла, в следующем десятилетии, в стихах Надсона, и, воспитав вкус читателей, не позволили бы этим стихам иметь шумный успех. Только искания и открытия французских "символистов" были в свое время оценены и приняты нашими поэтами. Но в этом уже есть "моего меду капля"».<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> Тынянов Ю. Валерий Брюсов // Проблема стихотворного языка. С.263.

<sup>93</sup> Новый мир. 1977. N2. С.244.

<sup>94</sup> Брюсов В. Полн. собр. соч. и переводов. Т. XXI. СПб. Изд. «Сирин». 1913. С.VII – VIII. . .

Если раскрыть метафору последнего предложения, то получается: русская поэзия (конкретно – символизм) это бочка меда, в которой есть и капля Брюсова. Оценка высокая, бесспорная, заслуженная, в отношении самого себя скромная, но для 1913 г., мягко говоря, не ориентированная во времени. Приподнятый тон приведенного фрагмента – свидетельство того, что Брюсов не ощущал глубокого кризиса всей системы русского символизма. В другом месте того же предисловия Брюсов писал, что «молодые русские поэты (что видно по их стихам), охотно схватывая "последние слова" французской поэзии, не чувствуют, по-видимому, потребности узнать ее в целом. А именно русских поэтов она могла бы научить многому, показав им и новые темы для творчества, и иные приемы их разработки, и неожиданную музыку ритма. Добавлю при этом, что учиться по образцам чужого творчества не значит непременно – подражать. Хорошо идти, в поэзии, своим собственным путем, но бесплодно отыскивать вновь то, что уже найдено, и преступно не знать, какие новые пути открыты в искусстве».<sup>95</sup>

При сопоставлении этого текста, обращенного явно не в пространство, со статьей Брюсова, опубликованной несколькими месяцами ранее в «Русской мысли»<sup>96</sup>, очевидно, что «молодые русские поэты» – это русские футуристы и что все нравоучение относилось прямо к ним. Менторский тон побуждал молодых поэтов на дерзости. Возможно, в заглавии своей статьи – «Капля дегтя» – Маяковский обыграл брюсовскую метафору, намекая, что капля футуристического дегтя испортит всю бочку символистского меда вместе с «каплями» самого метра.<sup>97</sup>

После выхода в свет манифеста футуристов «Слово, как таковое», подписанного А.Крученых и В.Хлебниковым, Брюсов вступил с ними в открытую полемику. В «Автобиографии» датированной 1912 – 1913 гг., но опубликованной позднее в

---

<sup>95</sup> Там же. С.Х – XI.

<sup>96</sup> Новые течения в русской поэзии. Футуризм // Русская мысль. 1913. Кн. III. С.124-133.

<sup>97</sup> Маяковский В. Полн. собр. соч. В 13 т. Т.1. М. 1961 С.350. В дальнейшем: Маяковский В. с указанием тома и страницы.

венгерской «Русской литературе XX века», Брюсов, рассказывая о своих первых шагах в литературе, в частности, о встрече с Александром Добролюбовым, писал: «Истинную любовь к слову, как к слову, к стиху, как к стиху, показал мне именно Добролюбов».<sup>98</sup> Это сознательная, слегка подправленная реминисценция заглавия манифеста футуристов. В записях Брюсова о встрече с Добролюбовым в начале литературного пути нет и намек на то, о чем он пишет в «Автобиографии».<sup>99</sup> Ссылка на Добролюбова – прием, призванный продемонстрировать, что это символисты, а вовсе не футуристы начинали реформу русской поэзии. Футуристы притязания Брюсова на первенство прекрасно поняли и отреагировали мгновенно в манифесте «Идите к черту!» (сб. «Рыкающий Парнас»): «Василий Брюсов привычно жевал страницами "Русской мысли" поэзию Маяковского и Лифшица. Брось, Вася, это тебе не пробка!...»<sup>100</sup>

Брюсова в выпадах футуристов раздражали, по-видимому, не столько их бесцеремонность или прозвища, которыми его награждали – «трудолюбивый медведь Брюсов» («Слово, как таковое»), «дряхлейший (уничужительное от «старейший» – К.С.) декадент»<sup>101</sup> и др., – сколько их притязания на первенство в области беспардонно, по его мнению, захваченной ими. Нескрываемая, едва приглушенная, обида слышится в каждой строчке стихотворной ламентации «Слово, как таковое»

---

<sup>98</sup> Русская литература XX века. Т. I М. «Мир». 1914. С.112.

<sup>99</sup> См. в этой связи: «Дневники». С.17-18, а также письмо Брюсова А.Лангу в: Гудзий 1927, с.192.

<sup>100</sup> Цит. по: Маяковский В. Т.13. С.248. В Примечаниях к этому манифесту не указан источник этого текста. Возможно – это «Автобиография», в самом начале которой (С.101) Брюсова писал, что его дед по отцу «открыл торговлю пробками». Намеренное искажение имени Брюсова сделано, чтобы указать на его социальное происхождение: в купеческих семьях «Валерий», в отличие «Василий», «Вася» – имя не распространенное. Любопытно, что черновик манифеста «Идите к черту!» написал Велимир Хлебников. – См. Григорьев В.П. Будетлянин. М. Языки русской культуры. 2000. С.714.

<sup>101</sup> Маяковский В. «Без белых флагов». Т. I. С.323.

(1913 г.).<sup>102</sup> Скорее всего, в том же 1913 году сделана запись, оставшаяся бумагах<sup>103</sup>, по прочтении которой не покидает ощущение, что она написана человеком, внезапно обнаружившим, что в священном для него храме побывали литературные воры. В диалоге о футуризме – «Здравого смысла тартарары» (1914 г.)<sup>104</sup> – Брюсов устами героя диалога «Символиста» откровенно говорит о себе, как о предшественнике футуристов: «Не у одного ли из наших поэтов (символистов – К.С.) заимствовали вы самую вашу теорию. Я напомню вам, что он говорит, обращаясь к поэту: И ты с беспечального детства / Ищи сочетания слов...» (VI,424)<sup>105</sup>.

Вероятно, только в контексте полемики с футуристами можно понять реанимацию В.Дарова. В «Автобиографии», рассказав о судьбе поэтов, участвовавших в сборниках РС, Брюсов сделал неожиданную на первый взгляд сноску: «В.Даров (псевдоним) занялся торговлей и в настоящее время известен в

---

<sup>102</sup> Впервые опубликовано после смерти Брюсова. См.: Брюсов В. Неизданные стихотворения. М. 1935. Вторично эта ламентация появилась в сборнике эпиграмм (!) – См.: Русская эпиграмма (XVIII – XX века). Л. 1988. С.469.

<sup>103</sup> Запись опубликована Т.В.Анчуговой в: Брюсовские чтения 1980 года. Ереван. 1983. С.358.

<sup>104</sup> Брюсов обыграл тезис футуристов из манифеста «Пощечина общественному вкусу»: «<...> в наших строках остались грязные клейма ваших "здорового смысла" и "хорошего вкуса" <...>». – См.: Маяковский. Т.13. С.245.

<sup>105</sup> «Диалог» был напечатан в мартовском номере Русской мысли за 1914 г., а в ноябре того же года Маяковский прокомментировал эти стихи: «На первый взгляд кажется, что слову отведена здесь решающая роль. На самом же деле от слова, как показывают стихи поэтов этой группы, взята только внешняя, звуковая оболочка». – Маяковский В. «Без белых флагов» Т.1. С.324. Из слов Маяковского следует, что для символистов доминантой была «звуковая *оболочка*», т.е. фонетическая сторона слова и стиха. Но оболочка прикрывает *ядро* – «Самоценное Слово». Работа Велимира Хлебникова над словом только внешне представляется фонетическими экспериментами: поэт стремился найти и продемонстрировать все возможные семантические значения и оттенки слова.

финансовом мире, но продолжает писать стихи».<sup>106</sup> Н.К.Гудзий, обративший внимание на эту сноску, не пояснил, зачем понадобилось Брюсову через 20 лет вносить «поправку в биографию своего друга».<sup>107</sup> Но нельзя ли подумать, (один из возможных, конечно, вариантов объяснения), что Брюсов воскресил давно ушедшего в небытие Дарова с тем, чтобы в подходящий момент, раскрыв, положим, псевдоним, издать отдельной книжечкой три стихотворения «В.Дарова», с присоединением к ним и некоторых стихов «В.Брюсова» из РС. Такая книжечка, став литературной сенсацией, могла показать, кто все же стоял у истоков реформы русского стиха. Но в 1913 г. Брюсов верил в потенциал, силу и назначение того направления в поэзии, которое он, по словам М.Л.Гаспарова, канонизировал как русский символизм.

В 1914 г. Брюсов, пытаясь охладить пыл футуристов в притязаниях на абсолютное первенство: «Вы забыли, например, что до вас был Малларме» (VI, 425).<sup>108</sup> Начавшаяся вскоре мировая война, февральская революция 1917 г. и последующие за ней события оставили спор Брюсова с футуристами открытым, а его место и роль в реформировании русской поэзии не проясненными.<sup>109</sup>

---

<sup>106</sup> Автобиография. С.109. Случайно ли, что в сноске Даров опять оказался в компании с Хрисонопуло, правда, к этому времени уже умершему.

<sup>107</sup> Гудзий 1927. С.187.

<sup>108</sup> См. в этой связи: Сапаров К.С. Стефан Малларме и русский поэтический авангард XX века // Поэзия русского и украинского авангарда: история, этика, традиции (1910 – 1990 гг.). Тезисы Всесоюзной научной конференции. Херсон. [Херсонский гос.пед. ин-т им. Н.К.Крупской]. 1990. С.13-15. В дальнейшем: Херсон. 1990. Тезис по недосмотру метранпажа приписан некоему «Самарову». В оглавлении же сборника фамилия выведена правильно (см. С.162).

<sup>109</sup> Опубликованный на сегодня материал, позволяет утверждать, что, по меньшей мере, с 1920 г. отношение Брюсова к футуристам, к Хлебникову, в частности, кардинально изменилось. См. в этой связи не опубликованную при жизни статью Брюсова «Мы переживаем эпоху творчества» (ЛН. Т.85. С.219-228). Брюсов, преодолев комплекс главы, метра русского символизма (какая достойная характеристика

### ***Заключение: от Дарова-Брюсова к Даниилу Хармсу***

А.А.Смирнов предложил критерии, позволяющие отличить авангардистские художественные произведения от иных. Они: а) разрывают со старыми эстетическими канонами; б) ломают привычные художественные формы; в) эпатажируют обывателей; г) призывают к поиску нового содержания и обновления форм, в котором застыли художественные системы прошлого.<sup>110</sup>

Стихотворение «Мертвецы, освещенные газом!» отвечает всем приведенным критериям.

У Даниила Хармса есть стихотворение, заключительную часть которого приводит И.М.Егоров:

«Восемь лет прощелкало в ушах у тебя,  
Пятьдесят минут простучало в сердце твоём,  
Десять раз протекала река пред тобой,  
Прекратилась чернильница твоего желания Трр и Пе.  
"Вот штука-то", – говоришь ты и память твоя Агалтон.  
Вот стоишь ты и якобы раздвигаешь руками дым.  
Меркнет гордостью сокрушенное выражение лица  
твоего,  
Исчезает память твоя и желание твое Трр».<sup>111</sup>

Стихотворение написано в технике *vers libre*; между собой стихи связаны «тесно», лакуны между ними практически не ощущаются. Сильная сюжетная связь создается за счет эмфазы – местоимения «ты» в разных падежных формах в каждом стихе. Стихотворение поддается интерпретации, поскольку есть конкретный объект изображения: известно, что Хармс написал стихотворение 17 мая 1935 г., на следующий день после смерти

---

личности!) 22-ом году в память Хлебникова написал стихотворение «Взводень звонов» (см. ЛН. Т.85. С.58-60), развивая тему, намеченную поэтом в «Зангези» – «Плоскость мысли IX»: «Помогайте, звонари, я устал». – См.: Хлебников Велимир. Творения. М. 1986. С.482.

<sup>110</sup> См. Смирнов А.А. К вопросу об истоках авангардистской теории нового искусства // Херсон. 1990. С.4.

<sup>111</sup> Егоров И. Казимир Малевич. С.53. Полный текст стихотворения см.: Хармс Даниил. Полет в небеса. Стихи. Проза. Драммы. Письма. Л. 1988. С.166.

Малевича.<sup>112</sup> Угасание, умирание человека, уход в другой мир показан поэтом с пронзительным лиризмом, что обусловлено личностью человека, которого Хармс хорошо знал. Малевич как истинный художник для «власти, для ливреи» не гнул «ни совести, ни помыслов, ни шеи» (Пушкин, «Из Пиндемонта»). Как нужно было прожить жизнь и какую жизнь нужно прожить, чтобы заслужить такие проникновенные стихи! Стихотворение Хармса подобно скорбному песнопению, смысл слов которого не различим, впрочем, и не важен, как это бывает при пении, где звуковая сторона – фонетическая система – вытесняет и заменяет семантическую. Поэт, используя исключительно изобразительные средства абстрактного искусства, для него совершенно органичные, создает высокий образ художника.

Что же общего между стихотворениями Брюсова и Хармса? *Экспериментальное* стихотворение Брюсова и *художественно совершенное* Хармса объединяет базовый принцип абстрактного искусства – установка на субъективное восприятие читателя, его воображение, ограниченное только зыбкими границами заданной автором темы.

Стихотворения Брюсова и Хармса разделяет поэтическое и временное пространство в 40 лет. Между ними стоит центральная фигура русского поэтического авангарда – Велимир Хлебников.

В первой половине 1895 г. студент Московского императорского университета В.Брюсов, неполных двадцати двух лет, сознавая, что русская поэзия погибает, предложил, в частности, в стихотворении «Мертвецы, освещенные газом!» очень нетривиальные средства ее спасения.

---

<sup>112</sup> См. Егоров И. Казимир Малевич. С.53.

## ПРОБЛЕМА ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ У В.БРЮСОВА

В литературном процессе Серебряного века лирика является ведущим родом и представлена также в разных диффузных явлениях, которые имеют самостоятельный родовой статус. Одним из таких примеров является лирическая поэма. Для современной теоретической истории русской литературы особенно важно изучение жанрово-родовой эволюции лирической поэмы – от романтической поэмы XIX в. до модернистской (Малларме, Брюсов и др.).

Жанр поэмы, изначально эпический по своей родовой сущности (героическая поэма), а затем лиро-эпический у А.С.Пушкина и М.Ю.Лермонтова, кардинально обновил Н.А.Некрасов. Первые в русской литературе чисто лирические поэмы «Тишина» (1857), «Рыцарь на час» (1862) представляют собой медитацию на гражданскую тему. «Лиризация жанра, начатая романтизмом, после Некрасова была закреплена в XX в. В.В.Маяковским, М.И.Цветаевой, А.А.Ахматовой. Жанр превратился почти в свою противоположность»<sup>1</sup>, – констатирует С.И.Кормилов.

В Серебряном веке фактически лирической поэмой называли свои произведения только В.Брюсов, К.Бальмонт («Тишина», 1898) и А.Мариенгоф («Стихами чванствую», 1920; «Поэма четырех глав», 1925). Они создали свой «вид» лирической поэмы. Брюсов был воспитан на франкоязычном символизме<sup>2</sup> (А.Рембо, П.Верлен, С.Малларме, Э.Верхарн), в котором стихотворения назывались поэмами. Поэтому понятно, почему многие брюсовские стихотворения попадают в раздел лирических поэм.

---

<sup>1</sup> Кормилов С.И. Словарь литературоведческих терминов и понятий // Русская литература XIX – XX веков: В 2 т. Т.2. Русская литература XX века. Литературоведческий словарь. 3-е изд., дораб. М. 2001. С.473.

<sup>2</sup> См.: Сапаров К.С. Французский символизм в системе взглядов В.Я.Брюсова в долитературный период (1892 – 1893 гг.) // Брюсовские чтения 1996 года. Ереван. 2001. С.348.

Сборники стихов («Juvenilia», «Chefs d'œuvre», «Me eum esse», «Tertia Vigilia», «Urbi et Orbi», «Stephanos», «Все напевы») состоят из разделов – тематических (географические, персоналии, временные и т.д.), жанровых (оды, послания, терцины и сонеты, баллады, элегии). Лирические поэмы всегда закрывают раздел сборника стихов. Они могут иметь жанровый подзаголовок, который, в свою очередь, дополняет название или не совместим с заявленным названием раздела. Под определением лирической поэмы могут объединяться баллада, повесть, рассказ, сатирическая поэма. Так что же тогда лирическая поэма? Жанр, тип поэтического текста, раздел, рубрика в сборнике стихов или название стихотворного произведения? Сам Брюсов относил к лирике только стихотворения о любовных переживаниях, а к поэзии – все остальное.

К прогрессирующим признакам, унаследованным лирической поэмой от романтической поэмы, – ослабление фабулы (духовные переживания героя во время путешествия, трансформация действия в «видение»), лирическое развертывание (риторические отступления), фрагментарность (стансовый характер) – В.Ф.Марков<sup>3</sup> добавил полиметричность. Фрагментарность подчеркнута, по замечанию Маркова, полиметрией. У Брюсова главы или строфы (по 3 – 6 стихов) некоторых поэм, как правило, неоднородны по метру. В. Брюсов называет лирическими поэмами произведения, которые больше по объему, чем обычные стихотворения. Не всегда этот объем существенно превышает объем обычного стихотворения. Полиметрия может встречаться и в обычном стихотворении. Лирическая поэма «Город женщин» («Urbi et Orbi») состоит из 74-х строк, «Царю Северного полюса» насчитывает до 11-ти страниц. Строфы из 6-ти стихов встречаются как в поэмах, так и в стихотворениях, не являющихся, по определению автора, поэмами. Если поэма по объему приближается к стихотворению, то в ней можно обнаружить большое количество фрагментов, что и становится ее отличительным признаком. В данном случае

---

<sup>3</sup> См.: Марков В.Ф. О свободе в поэзии. Статьи, эссе, разное. СПб. 1994. С.50.

объем может рассматриваться в качестве теоретического понятия, тем более что он в некоторых случаях связан с темой (наблюдение об этом уже высказывалось В.Ф.Марковым).

Поэма «Осенний день» состоит из девяти глав, в каждой из которой три четырёхстишия. В сборнике «Juvenilia» лирическая поэма «Встреча после разлуки» состоит из 13-ти терцин и одной заключительной строки. В лирическом сознании поэта эти произведения тяготеют к типу лирической поэмы по образцу французских поэм. Каждый фрагмент строится по символистскому принципу «нагруженного мгновения», философской, культурной, бытовой многозначности, поэтому при желании может быть развернут в большой фрагмент. То есть перед нами потенция поэмы, вероятностная поэма. Произведение, интуитивно называемое автором поэмой по образцу поэм французского символизма, может таковой стать в процессе создания, а может и не стать. Поэтому одни поэмы так похожи на остальные стихотворения из лирического сборника, а другие тяготеют к жанру лирической поэмы. По сравнению с обычными стихотворениями они чуть-чуть больше по объему, лирическая атмосфера в них напряженнее, художественное пространство шире, схвачены смысложизненные ситуации (то есть философско-экзистенциальная проблематика: упоение страстью, эстетизация разрушения, творчество из ничего), показано самосознание не только лирического героя, но и другого – «Ты» (диалогизация лирики), в них имеется повествовательный сюжет с мифологемами.

Мы выделили бы у Брюсова сюжетные лирические поэмы (полное изложение событий) и бессюжетные, экзистенциально-философские (передается сам процесс непосредственного переживания любви, собственной поэтической судьбы и т.д.). Сюжетобразующую функцию в последних выполняет не столько фабула, сколько символ, выражающий внутреннюю и глубокую философскую связь вещей («прорыв к трансцендентному», «философию мгновения»). Мифологическая схема накладывается на переживания, воспоминания, размышления о будущем лирического героя. Путем лирического развертывания проделывается философская работа, в результате чего создаются духовнозначимые переживания.

Сборник стихов «*Tertia Vigilia*» завершается шестью лирическими поэмами: «Краски», «Сказание о разбойнике (*Из Пролога*)» (1898); «Аганат (*Финикийский рассказ*)» (1898); «Замкнутые (*Сатирическая поэма*)» (1900–1901), «Царю Северного полюса (*Повесть из времен викингов*)» (1898–1900), «Предание о луне (*Баллада*)» (1900). Три из них имеют развернутый сюжет. В «Сказании о разбойнике» повествуется о том, как разбойник Петр проник в монастырь под видом монаха с целью ограбления, как водой от его омытых ног излечили слепую, как Петр покаялся и стал праведником. Сюжет разбойничьей баллады развивается по типу жития.

*Финикийский рассказ* «Аганат», предваренный прозаическим эпиграфом, состоит из вступления «Астарта Сидонская» (оно могло быть опубликовано самостоятельно) и пяти глав. В них говорится о том, как Аганат стала жрицей страсти, не дождавшись из плавания своего жениха, о его чудесном возвращении из плена, о встрече на пристани Сидона бывших возлюбленных и, наконец, счастливом венчании во храме с благословения Астарты Сидонской. Вступление – обращение падшей героини Аганат к девственнице Астарте (двойник которой – богиня похоти Ашера) – и 5-ая глава с обращением лирического героя к Астарте, благосклонность которой распростерта и на разлученных возлюбленных, образуют кольцевую композицию. В основной части поэмы содержится история любви Аганат и ее возлюбленного. Диалогичность лирики, современной лирической поэмы проявляется в передаче мировоззренческой точки зрения героини (монолог Аганат с обращением к Астарте), в развертывании и связывании индивидуальных мироощущений Аганат, ее жениха, самого лирического героя, повествующего о разлуке и встрече персонажей. Возможно, в этом и проявляется эпическая основа лирического мировосприятия.

Повесть из времен викингов «Царю Северного полюса» состоит из двух вступлений и девяти глав. Из них 4-ая – «Песня Свена», 7-ая – «Голоса стихий» (Земли, Воды, Огня, Воздуха), 9-ая – «Голос» напоминают лирические партии хора (музыкальное оформление). Монологи, лирические описания, повествования, Песни викингов, Голоса стихий образуют лирическую

композицию с мифологическим сюжетом. Лирические фрагменты написаны разными размерами.

Лирические поэмы «Краски», «Предание о луне», «Замкнутые» имеют точечный сюжет, состоящий из одного звена. В первой поэме (название скорее подходит для стихотворения) это находка старых красок и нахлынувшие воспоминания юности. Далее следует диалог-спор героя, уступившего судьбе, и призрака, уверенного и смелого. Вырисовывается мифологическая схема: надежды – разочарование – покой. «Предание о луне» – это любовная баллада о происхождении лунного лика, озаряющего «безумных и влюбленных», с космологическим сюжетом. Инвективы героя сатирической поэмы «Замкнутые», прожившего год в «старинном и суровом, безвестном Городе», направлены на религию, искусство, науку. Герой питает иллюзии, переживает разочарование. Он прозревает, что над городом царит «кумир единый: / Обычной внешности»<sup>4</sup>. Героя охватывает страх, что этот город – матрица всех будущих городов («Что, если Город мой – предвестие веков? / Что, если Пошлость – роковая сила» (с.265). И, наконец, он воспевает «освобождение, восторг великой воли» (с.266). Пятичастная композиция укладывается в мифологическую схему (освобождение от иллюзий – обретение веры).

В отличие от эпической лирическая поэма фрагментарна, разбита на большое количество строф. «Идеал» («Me eum esse») состоит из 50-ти строк (но восемь фрагментов). Сюжет трансформирован в суггестивные переживания. Происходит лиризация мифологического сюжета или схемы, мотивированная мироощущением лирического героя («философия мгновения»).

Принципиальное расхождение романтической поэмы XIX в., с одной стороны, и лирической поэмы модернизма (символизма), с другой, мы видим в свободном лирическом дискурсе (диалогичности), символичности, музыкальности последней. Структура лирической поэмы модернизма отражает все особенности символистской поэтики, в которой лирическое

---

<sup>4</sup> Брюсов В. Собр. соч. В 7 т. Т.1. М. 1973. С.263. Далее при ссылке на данное издание в тексте указываются страницы.

начало усилено (музыкальность, поэтика намеков, построение сюжета на потоке сознания, ассоциативность, символичность, импрессионистичность, призрачность деталей). В такой поэме может не быть сюжетного развития, она содержит в себе некий идеальный смысл. Каждая отдельная (пронумерованная) сцена эстетически самодостаточна, ее место определено общим смыслом.

Выражение лирического, то есть субъективного, отношения автора к предмету обновлялось одновременно с изменением структуры поэтического языка. По наблюдениям критика Д.П.Святополк-Мирского, поэзия XX в. (от Бальмонта до Маяковского) сознательно и последовательно освобождалась от «прозаического субстрата», определяющего поэтическую концепцию в русской классической поэзии от Пушкина до Некрасова («сочетание малой «специфичности» (высокой степени «прозаичности») с высокой поэтической насыщенностью»<sup>5</sup>). «Переворот этот можно определить как огромное усиление *специфичности* поэтического выражения, огромное удаление поэтической композиции от прозаической»<sup>6</sup>.

К эпическим элементам в лирической поэме относятся мифологемы, мифологический сюжет, членение на главы, а не на песни, прозаические эпитафии. Критерием эпичности сам Брюсов считал способность проследить связь индивидуальных мироощущений с лирическим «я». В его восприятии А.Блок скорее эпик, чем лирик, и творчество его особенно полно выражается в драме и в песне<sup>7</sup>. Другими словами, адекватной формой воплощения эпического начала считается здесь драма и песня. Действительно, путем больших лирических обобщений, лирического развертывания поэты стремятся достичь целей, которые ставил перед собой эпос. Брюсов писал: «Верхарн создал новые "роды" и "виды" в поэзии. Никто до него не

---

<sup>5</sup> Святополк-Мирский Д.П. Поэты и Россия. Статьи. Рецензии. Портреты. Некрологи. СПб. 2002. С.196.

<sup>6</sup> Там же. С.195.

<sup>7</sup> Брюсов В. Александр Блок. Нечаянная Радость. Второй сборник стихов. Изд. «Скорпион». 1907 // Александр Блок: pro et contra. СПб. 2004. С.65.

подозревал, что роман можно сжать до лирического стихотворения. Верхарн это сделал в своей книге *Les Forces Tumultueuses*, где он дал лирику типов, воплотил в страницах стихов такие извечные образы, как Монаха, Полководца, Трибуна, Банкира, Тирана, Любовницы... В другой книге, озаглавленной *Les Visages de la Vie*, Верхарн посвятил гимны Радости, Милосердию, Лесу, Толпе, Любви, Смерти, Опыянению, Морю...»<sup>8</sup>.

Итак, в жанрово-родовой природе литературных текстов, называемых символистами лирическими поэмами, наряду с классическими признаками появляются новые – фрагментарность, музыкальность, лирическая атмосфера, мистицизм, неомифологизм, циклизация, неопсихологизм. Повышается роль бессознательного, вводятся элементы фантастического, сновидения, разрабатывается комплекс экзистенциальных мотивов безумия, секса, боли, безобразного. Типологически эти поэмы объединяет ориентация на музыку, жанровая разноголосица или серийность жанров (в подзаголовках заявлены прозаические определения рассказа и повести). Нам хотелось бы подчеркнуть, что лишь в некоторых стихотворениях, отнесенных Брюсовым к разделу лирических поэм, выявляются жанровые признаки модернистской лирической поэмы и только в таких случаях можно говорить о жанровой типологии.

---

<sup>8</sup> Статьи Брюсова о французской литературе в журнале «Весь» // Неизвестный Брюсов (публикации и републикации). Ереван. 2005. С.98.

**ТЕМА СКИТАНИЯ В РОМАНАХ «ОГНЕННЫЙ АНГЕЛ»  
В.БРЮСОВА И «ЖИЗНЬ АРСЕНЬЕВА» И.БУНИНА**

И.Бунин создавал свой роман «Жизнь Арсеньева» с перерывами, с 1927 года по 1933 год: «Во все времена и века, – писал он, – с детства до могилы томит каждого из нас неотступное желание говорить о себе – вот бы в слове и хотя бы в малой доле запечатлеть свою жизнь».<sup>1</sup>

Роман Брюсова «Огненный ангел» писался с 1905 по 1908 годы: «Меня привлекает также возможность – открыть на этих страницах свое сердце, словно в немой исповеди, пред неведомым мне слухом, так как больше не к кому мне обратиться свои печальные признания и трудно молчать человеку, испытавшему слишком много».<sup>2</sup>

Желание Бунина говорить о себе и возможность Брюсова «открыть свое сердце» – тенденции идентичные. Однако не только это совпадение тенденций, но также целый ряд аспектов в обоих романах являются аналогичными. Для нас представляют интерес точки соприкосновения и расхождения в творческих подходах двух русских писателей, принадлежавших к различным литературным течениям, к содержанию романов, исследующих одну из самых распространенных тем не только в русской, но и во всей мировой литературе – тему скитания. Однако если герои многих произведений зарубежных авторов путешествуют преимущественно в поисках приключений, то путешествия героев русской литературы приобретают в основном характер скитания.

Скитание есть путешествие, конец которого неведом. Известна лишь точка отсчета, т.е. то место, откуда начинает свой путь герой, и почти всегда этот путь берет свое начало из отеческого, родного дома. Естественно, что здесь нет никакой

---

<sup>1</sup> Бунин И. Собр. соч. В 6 т. М. 1988. Т.5. С.571. Далее при ссылке на данное издание в тексте указываются страницы.

<sup>2</sup> Брюсов В. Собр. соч. В 7 т. М. 1974. Т.4. С.15. Далее при ссылке на данное издание в тексте указываются страницы.

национальной специфической черты, скорее, это относится к психологии человека в целом. Каковы же особенности отражения темы скитания в анализируемых романах, относящихся к символистскому и реалистическому направлению русской литературы.

Исследователь литературы символизма С.Ильев обратился к роману Брюсова «Огненный ангел» в аспекте текста, символического пространства, символического времени, жанровой природы. Особенность авторского текста, по мнению С.Ильева, заключается в том, что в произведении пересекаются два текстовых плана: «автор «оригинального» текста на немецком языке и Посвящения на латыни и русский переводчик текста»<sup>3</sup>. Здесь издатель и переводчик сливаются в единое целое, таким образом, оставляя в художественном пространстве два повествовательных образа – издателя и автора. Для Брюсова является недостаточным изложение от первого лица, где он убеждает читателя в правдивости истории, именно поэтому вне рамок художественного текста появляется образ издателя, который уже со своей «независимой» позиции аргументирует определение произведения автора как «правдивого». С.Ильев резюмирует: «В своем романе Брюсов синтезировал искусство и науку как диалог двух текстов... Многообразие жанровых форм (предисловие, посвящение, эпитафия, примечания, исповедь, воспоминания, притча, легенда, миф, повесть, роман) органически сплавлено в один текст произведения, о котором можно сказать, что он представляет собою как бы научное издание литературного памятника» (С.60).

С точки зрения проблемы художественного пространства «Огненный ангел» – роман «большой дороги», а герой романа – Рупрехт – искатель приключений, благородный авантюрист.

---

<sup>3</sup> Ильев С.П. Роман «Огненный ангел» Валерия Брюсова // Ильев С.П. Русский символистский роман. Киев. 1991. С.51. Далее при ссылке на данное издание в тексте указываются страницы.

Арсеньев же, герой Бунина, в первую очередь художник, поэт<sup>4</sup>. Как видим, образы обоих персонажей отличаются, хотя оба автора наделяют их романтическим и поэтическим началом.

Различие наблюдается в стремлениях героев: Рупрехт имеет цель достигнуть определенного уровня, материально стать самодостаточным, но не для себя, а ради своих родителей. Кроме того, его любовь к Ренате является не самоцелью, а лишь реализацией тех целей, которые ставит перед собой Рената. Бунинский герой, наоборот, все делает лишь для самого себя. Именно поэтому «околица (родного дома) становится чертой пространства, которую Рупрехт переступить не смеет» (С.60), считая, что не достиг того уровня, с которым может предстать перед родителями. Арсеньев же несколько раз возвращается в родительский дом.

Бунин от имени героя пишет: «Не раз случилось: я возвращаюсь из какого-нибудь далекого путешествия, возвращаюсь в те степи, на те дороги, где я некогда был ребенком, мальчиком – и вдруг, взглянув кругом, чувствую, что долгих и многих лет, прожитых мною, как не бывало» (С.571). С.Ильев отмечает цикличность представлений Рупрехта о новой жизни: стремление к новой жизни при уходе из дома, в монастырском подземелье он зовет Ренату скрыться с ним в Новой Испании, где их ждет новая жизнь, «в минуты бессилия, противостояв судьбе, он ищет выход в бегстве в другие страны». (С.46)

И Брюсов, и Бунин включили в свои романы автобиографические моменты, хотя Бунин изменил лишь некоторые подлинные имена, иначе интерпретировал те или иные факты, оставив неизменным место и время действия.

Символическое пространство романа представляет собой синтез прошлой, настоящей и будущей жизнью героя при проецировании воспоминаний (прошлая жизнь), мыслей (настоящая жизнь) и надежд (будущее) на определенное географическое пространство. В случае с героем Брюсова символическое пространство охватывает Старый свет (дом

---

<sup>4</sup> Саакянц А. Проза позднего Бунина // Бунин И. Собр. соч. В 6 т. М. 1988. Т.5. С.573.

Рупрехта) и Новый свет (его взрослая жизнь), а также промежуток между ними – дорогу. Если провести параллель с произведением Бунина, то здесь этим пространством является весь жизненный путь героя, где фундаментом или даже ключевым символом является отчий дом, Россия. В плане передвижения героев в текстовых пространствах можно выделить следующие особенности: передвижения Рупрехта, как ни парадоксально, являются более рациональными, он движется из одной точки в другую, а затем – обратно; передвижения же Арсеньева более хаотичны и спонтанны.

Брюсов завуалировал место действия символами, перенес его в далекие от России германские земли и, более того, в эпоху когда еще действовала инквизиция и жили настоящие рыцари.

Непосредственно рассказ героя о своей жизни оба автора предваряют небольшой словесной увертюрой, которая у Бунина состоит из нескольких предложений: «Вещи и дела, еще не написанные бывают, тьмою покрываются и гробу беспамятуства предаются, написанныи же яко одушевленнии...» (С.7).

У Брюсова рассказ начинается, помимо довольно пространного предисловия к основному тексту, с пояснения, своим общим смыслом аналогичного вышеприведенным строкам Бунина, но выраженного одним большим абзацем. Итак, оба автора, а точнее их герои начинают свои повествования: Рупрехт: «Родился я в Трирском курфюршестве в конце 1504 года от Воплощения Слова, февраля 5, в день Святой Агаты, что было в среду, – в небольшом селении, в долине Гохвальда, в Лозгейме» (С.15); Арсеньев: «Я родился полвека тому назад, в средней России, в деревне, в отцовской усадьбе» (С.7). Рупрехт: «Дед мой был там цирульником и хирургом, а отец, получив на то привилегию от нашего курфюрста, практиковал как медик» (С.15); Арсеньев: «О роде Арсеньевых, о его происхождении мне почти неизвестно... Я знаю только то, что в Гербовнике род наш отнесен к тем, "происхождение коих теряется во мраке времен". Знаю, что род наш "знатный, хотя и захудалый" и что я всю жизнь чувствовал эту знатность, гордясь и радуясь, что я не из тех, у кого нет ни рода, ни племени» (С.7).

Как видим, оба автора акцентируют внимание на том факте, что в своих родных краях их родители были не

последними людьми. Правда, Брюсов довольно сжато передает жизнь Рупрехта в отцовском доме, Бунин же посвящает этой теме достаточную часть своего произведения.

Интерес представляет описание того момента, когда оба, героя, Арсеньев и Рупрехт, покидают свой дом если не навсегда, то, по крайней мере, на очень долгое время. «То чувство, с которым я вошел в вагон, было правильно – впереди ожидал меня и впрямь немалый, небудничный путь, целые годы скитаний, бедность, существования безрассудного и беспорядочного, то бесконечно счастливого, то глубоко несчастного, словом, всего того, что, очевидно, и подобало мне и что, быть может, только с виду было так бесплодно и бессмысленно», – слова Арсеньева (С.138-139). Рупрехт: «Я в тот день не чувствовал на сердце тяготы разлуки, так как сияла передо мной, как глубь майского утра, новая жизнь» (С.21).

Парадокс в том, что первые мгновения отъезда героев являются также первой предпосылкой для их возвращения или не возвращения домой. Арсеньев через годы вернется, повидается с семьей, вновь уедет, испытает любовь. Рупрехт же по пути домой встречает свою любовь, из-за которой его возвращение не состоится, по крайней мере, он так и не входит в отчий дом.

А.Битов писал: «Странно сознавать себя одновременно домоседом и бродягой. Когда я уезжаю, мне кажется, я прирожденный домосед и зря все это затеял. Разлука приводит к переоценке ценностей. Все дороже становится то, что оставил. Вернее, не переоценка, а возвращение ценности. Только бы вернуться... Теперь-то я все понял и оценил. И знаю, что мне всего дороже и что мне нужно. И вот я дома, и уже совсем не понимаю, для чего меня тянет из дому... Для того ли, чтобы увидеть что-то новое, или для того, чтобы расстаться со всем родным, чтобы оценить еще раз и полюбить еще больше? Я уезжал из дому и все оставил дома. И не мог забыть то, что оставил. И стремился домой. А теперь что-то оставил там, в Азии...»<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Битов А. Книга путешествий. М. 1986. С.67.

Лучше и не объяснить двойственность чувств не только Рупрехта и Арсеньева, но и всех тех, кто уезжает из дома и возвращается домой...

Встречи Рупрехта с Ренатой и Арсеньева с Ликой – роковые, оба автора акцентируют факт вмешательства судьбы. Однако, обоим героям дается возможность выбора: Рупрехт мог предпочесть Агнессу, Арсенев – помимо Лики, многих других. Герои Брюсова и Бунина испытывают кризисы и счастливые кульминации в своих отношениях с любимыми женщинами, и итог этих отношений одинаков – Рената убегает от Рупрехта, Лика – от Арсеньева; Рупрехт и Арсенев отправляются на поиски, в конце повествования Рената умирает на руках у Рупрехта, Арсенев же узнает о смерти Лики.

В целом в произведениях проявляется авторская специфика: даже их наименования дают много информации: Бунин озаглавил свою книгу просто и конкретно – «Жизнь Арсеньева»; Брюсов же дал сугубо символистское наименование своему роману – «Огненный ангел», которое вызывает ассоциации со стихами цикла Белого «Золото в лазури» и блоковской «Незнакомкой». Символ «Огненного ангела» сопровождает читателя на протяжении всего процесса чтения.

По своей структуре, в основе которой лежит прием циклизации, роман Бунина можно сравнить с трилогией Л.Толстого: «Детство, отрочество, юность». Брюсов же пишет в манере Диккенса, Лоренса Стерна, начиная каждую главу интродуктивными предложениями, говорящими о содержании каждой из глав.

Роман Брюсова полон символов, часто языковых – это иностранные слова, посредством которых Брюсов хочет передать весь колорит описываемой им действительности. Бунин же сопровождает свое повествование свойственной ему спартанско-ироничной философией. Его язык вытекает из языкового стиля пушкинской прозы.

Символическое время в произведении Брюсова является синтезом частного времени жизни Рупрехта (автор называет точное время рождения своего героя) и исторической эпохи. Таким «символическим» временем для Арсеньева можно считать его детские годы в родном доме.

Жанровая особенность произведения Брюсова определяется С.Ильевым как смешение «мемуаров, исповеди и автобиографии». Исследуя ее специфику, он приходит к определению «Огненного ангела» как антижития. Что же можно сказать о произведении Бунина «Жизнь Арсеньева»? Само слово «жизнь» есть «житие», «Житие Арсеньева».

В произведении «Огненный ангел» присутствуют несколько образов автора: автор как таковой, автор – Рупрехт, автор – издатель, автор – переводчик. Бунин же как автор составляет единое целое с Арсеньевым как автор-герой-повествователь.

Хронотоп бунинского романа сложно организован, что обусловлено присущей автобиографическим повествованиям структурной особенностью постепенного «расширения» пространственной перспективы – выход из замкнутого мира семьи в большой мир; чередования, перемещения, взаимопроникновения разных времен: прошлое-настоящее, прошлое детства, отрочества – прошлое последующей жизни – настоящее (треххронность)<sup>6</sup>.

Тема скитания – одна из так называемых «вечных» тем не только литературы, но и человечества в целом. Она будет присутствовать в жизни людей до тех пор, пока будут жить сами люди. Но восприниматься и осмысливаться она будет всегда по-разному, в зависимости от метода художественной индивидуальности, исторических факторов, как это мы наблюдаем в воспроизведении скитания Брюсовым и Буниным.

Когда бы и кем бы она не представлялась, тема скитания имеет одно и то же построение, различия же обусловлены стилистическими элементами, деталями, которые определяются особенностями авторской манеры письма и того времени и действительности, в условиях которых создается произведение.

---

<sup>6</sup> Смирнова А.И. Иван Бунин // Литература русского зарубежья. М. 2006. С.42.

## БРЮСОВ – ТЕАТРАЛЬНЫЙ РЕЦЕНЗЕНТ

В русском театре в конце XIX – начале XX века начинается своего рода революция, приведшая к образованию оппозиционных лагерей, среди которых решающая роль принадлежит новаторам, к концу первого десятилетия XX века уже определяющих новые направления в искусстве. Своей первоначальной и крайне важной задачей они считали создание «нового театра», именно эта идея объединила вокруг себя представителей различных искусств. Круг новаторов широк: здесь можно встретить Чехова и Горького, Станиславского и Мейерхольда, Брюсова и Блока и многих других видных деятелей искусства рубежа веков.

В воплощении этой задачи большую роль сыграл Брюсов, который первый высказал идеи о новом театре и проложил тем самым тропу для всех новаций. Брюсов так определяет свою театральную-критическую методологию: «Задачи театра должны зависеть от общих задач искусства, вытекать из них. Смысл театра должен совпадать со смыслом искусства вообще»<sup>1</sup>. Брюсова не удовлетворял современный театр – ни европейский, ни русский, в частности Художественный театр, деятельность которого он охарактеризовал кратко, но четко: «Заслуга его – отсутствие кое-чего из рутины, его величайший недостаток – пошлый реализм»<sup>2</sup>. Надо сказать, что взгляды Брюсова на постановки Художественного театра часто менялись.

Одной из заслуг Брюсова в области театра является то, что он положил начало решению проблемы «условности» на сцене. О принципах сценической условности Брюсов впервые заявил в статье «Ненужная правда»<sup>3</sup>. Подзаголовок статьи – «По поводу Московского Художественного театра» – указывает на ее основную тему. Он утверждает, что театр становится искусством тогда, когда в нем раскрывается личность творца-артиста,

---

<sup>1</sup> Лит. наследство. Т.85. М. 1976. С.167.

<sup>2</sup> Брюсов В. Дневники. М. 1927. С.79.

<sup>3</sup> Брюсов В. Ненужная правда // Мир искусства. 1902. N4.

драматург же – всего лишь слуга актера; в Художественном же театре, по мнению критика, актера задвигают на второй план. Брюсов считает, что «единственное назначение театра – помочь актеру раскрыть свою душу перед зрителями».<sup>4</sup> Правдивое изображение действительности он считает ее «ненужным удвоением». Сцена, как и всякое искусство, напоминает критик, условна по своей природе, и как бы искусно ни была выполнена декорация, зритель поймет, что это не настоящее. Брюсов уверенно заявляет, что ни один из зрителей не поверит, что перед ним Гамлет, принц датский, и более того, что он мертвый лежит на сцене. Заканчивая статью, критик призывает перейти от «ненужной правды» современных сцен к сознательной условности античного театра, ведь на сцене возможно лишь заменить одну систему условностей другой.

Брюсов был не только теоретиком искусства, но и театральным рецензентом, он не оставлял без внимания новые постановки, видя в них попытки создания нового театра. Он работает как театральный рецензент несколько десятилетий: с 1902 по 1923 годы Брюсов вновь и вновь обращается к театральным постановкам, дает оценку тому или иному новаторскому явлению в области театра. Надо заметить, что в течение всего этого времени Брюсов неоднократно переосмысливает свои взгляды, формулирует новые идеи, отказывается от устаревших, но неизменным остается одно – его желание увидеть создание «нового» театра.

Теоретические воззрения «Ненужной правды» находят свое воплощение в театральных рецензиях начала века. Из дневников и писем Брюсова известно, что он готовил рецензии на спектакли МХТ, но ни одна из них не была напечатана. В архиве долгие годы находилась рецензия Брюсова на спектакль Художественного театра «Власть тьмы»<sup>5</sup>, которая впервые была напечатана в Литературном наследстве в 1976. По словам критика, постановка «стала между зрителем и сценой», так как зрители заняты тем, что «ловят новые выдумки режиссера».

---

<sup>4</sup> Там же. С.70.

<sup>5</sup> Брюсов В. «Власть тьмы» в Художественном театре // Лит. наследство. Т.85. М. 1976. С.187-188.

Каждый промах исполнителя, указывает Брюсов, напоминает зрителю о том, что перед ним играют, и тем самым отвлекает его от развития действия. По словам Брюсова, и в декорациях Художественному театру удастся разбить иллюзию, добавить четвертую стену, к отсутствию которой зрители давно привыкли; излишняя реалистическая подробность наблюдается и в сцене, где в полотняную деревню вводят живую лошадь, запряженную в настоящую соху. Брюсов в своей рецензии призывает режиссеров выбрать одно: либо все должно соответствовать действительности, либо все должно быть условным на условной сцене.

Известно, что Метерлинк был кумиром Брюсова, его пьесам он уделял огромное внимание. Так, в 1903 году имя Метерлинка на гастрольной афише труппы Комиссаржевской привело Брюсова в театр «Аквариум», на постановку «Монны Ванны». Этот театр Брюсов не любил, никогда до этого не видел Комиссаржевской на сцене, да и в творчестве драматурга, как он отмечает в своей рецензии, мало ценил «Монну Ванну». Критик пишет, что артисты и режиссер не сумели постичь этой, даже «слишком по-театральному» написанной драмы Метерлинка. Саму постановку он называет неудачей, вместе с тем, как положительный факт, отмечает «моменты» «нервности» в игре Комиссаржевской, в которой он увидел «нового человека», способного сыграть Метерлинка. Общая же оценка критика остается неудовлетворительной: он считает что, даже, сделав заявку на актера с душой «нового человека», театр «новым» не стал и не постиг «особого мира» современной драмы.<sup>6</sup>

Брюсова-рецензента интересовала не только русская сцена. Так, в 1903 году, во время пребывания в Париже, он пишет в «Русский листок» заметку «Из парижских впечатлений. Театры и кабаре», в которой отмечает, что на парижских сценах еще господствуют старые традиции, актеры по-прежнему «декламируют». По его словам, «все двадцать больших настоящих театров Парижа производят безотрадное впечатление самодовольной рутины». Среди них критик выделяет театр

---

<sup>6</sup> Москвитянин <Брюсов>. Монна Ванна и г. Дорошевич // Новый путь. 1903. N2. С.191-192.

Антуана, который старается верно изображать жизнь. Однако, считает Брюсов, его реализм проявляется в том, что он «вставляет в рамы декораций настоящие стекла», и не без гордости заявляет: «Но наш Художественный театр никогда не ставит таких пошлых вещей, какими завлекает публику Антуан...»<sup>7</sup>. Гораздо интересными критик считает «артистические кабаре». Полагая, что французская сцена особенно близко стоит к античности, он в то же время выступает против традиционного жеста и декламации.

Однако уже через год в статье о гастролях г-жи Леблан-Метерлинк критик отмечает красоту французской декламации, заявляет, что «актриса возносит человеческий голос до высот идеального, на которых может жить истинная драма»<sup>8</sup>. В контраст русским театрам, Брюсов приводит в пример игру труппы г-жи Леблан-Метерлинк, где «много пластики, движения ритмичны». Как видим, Брюсову-зрителю важна сценическая техника, не только то новое, что формируется у актера в душе в результате прогрессивного развития театра, но и то, как он воспроизводит все это на практике.

В статье «Парижские театры», подписанной псевдонимом «Ch», Брюсов выделяет драму Верхарна «Филипп II», отмечая, что «характер Дона-Карлоса – одно из лучших созданий Верхарна». Здесь же отмечено, что исполнение было «безукоризненное», «драма имела успех и в публике, и в печати». В числе лучших он отмечает постановку «Полифем» Самэна, считая ее лирической драмой, написанной в манере античных. Хотя сюжет пьесы несложен, но душа героя «исполнена современной дрожи». Успеху постановки, по мнению критика, помогала «прекрасная, по-эллинически ясная, музыка Раймона Бонера». Среди интересных Брюсов выделяет и постановку драмы испанского писателя Переца Гальдоса «Электра», считая, что в ней «много жизненных сцен», «есть веяние подлинной Испании»<sup>9</sup>. Эта статья не привлекалась

---

<sup>7</sup> Аврелий. <Брюсов>. Из парижских впечатлений. Театры и кабаре // Русский листок. 1903. №136. С.3.

<sup>8</sup> Аврелий. Гастроли г-жи Леблан-Метерлинк // Весы. 1904. №1. С.61.

<sup>9</sup> Ch. Парижские театры // Весы. 1904. №6. С.42-44.

брюсоведами, исследовавшими взгляды Брюсова на театр, тогда как именно в ней еще раз подчеркнут интерес Брюсова к творчеству Верхарна (известно, что его драму «Филипп II» он особенно высоко оценивал<sup>10</sup>), в ней также прозвучало его отношение к постановке античных драм, которые, по его мнению, могут и в XX веке звучать современно.

В 1905 году Брюсов пишет статью «Вехи II. Испания новой сцены»<sup>11</sup>, в которой вновь возвращается к попыткам создания «театра нового искусства», отмечает недостатки и положительные стороны последних постановок как зритель и как критик. Как отмечается в статье, первая попытка создания нового театра принадлежит К.С.Станиславскому и Вс.Мейерхольду, которые основали свой театр на Поварской улице и назвали его «Театром - Студией». По свидетельству критика, театр, не дав ни одного представления, был закрыт, хотя несколько пьес были уже готовы к премьере; в их числе была пьеса Метерлинка «Смерть Тентажиля», на репетиции которой он присутствовал. Он пишет о многих противоречиях в увиденной постановке. С одной стороны, указывает Брюсов, руководители предприняли «попытки порвать с реализмом современной сцены и принять условность как принцип театрального искусства», да и декорации Судейкина и Сапунова «нисколько не считались с условиями реальности». С другой стороны, «давала себя знать привычка к традициям сцены»: «артисты, изучившие условные жесты, о которых грезили прерафаэлиты, – в интонациях по-прежнему стремились к реальной правдивости разговора, старались голосом так передать страсть и волнение, как они выражаются в жизни. Декоративная обстановка была условна, но в подробностях резко реалистична <...>. Там, где кончалась выучка режиссера, начиналась обыкновенная актерская игра, и тотчас было видно,

---

<sup>10</sup> См.: Переписка В.Я. Брюсова с А.И. Сумбатовым-Южиным // Неизвестный Брюсов (публикации и републикации). Ереван. 2005. С.401-423.

<sup>11</sup> Аврелий <Брюсов>. Вехи II. Искания новой сцены // Весы. 1905. N12. – 1906. N1. С.72-75.

что играют плохие актеры»<sup>12</sup>. Критик (вполне справедливо!) требует выбрать одно: либо – реалистическую сцену, либо – сцену условностей.

Он придерживается мнения, что если режиссер решил воспроизвести действительность, то все должно быть как в жизни; но «сцена может дать только условное», и тогда не нужны картины скал, деревьев, облаков, луны..., а вместо декораций «достаточно поставить красочный фон, соответствующий действию драмы». Обобщая деятельность «Театра - Студии», рецензент приходит к выводу, что, хотя театр и шагнул вперед, но в то же время не отказался от традиций сцены и не смог стать театром нового искусства.

В рамках этой же статьи Брюсов обращается к попытке создания «нового театра» Вашкевичем в «Театре Диониса», где была исполнена драма К.Бальмонта «Три расцвета». Надо заметить, что Брюсов не скрывает своего негативного, подчас иронического, отношения к этому предприятию. Он констатирует, что Вашкевич «не сумел осуществить того, к чему порывался», а «звуковые фоны», «красочная сцена» и «вуалирование сцены» – попросту сводились к музыке за сценой, освещению сцены красным фонарем и тонкой кисее. Что же касается игры актеров, то критик отмечает, что «играли просто плохо; без особых ухищрений, а тем более нововведений в игре». Из этой же статьи ясно, что Брюсова радует весть о попытке создания «нового театра» в Петербурге. Он выражает надежду, что «его основатели поймут необходимость коренного преобразования». Критик им советует «не усложнять сценическую технику, а упростить ее, не усовершенствовать подделку, а дать нечто истинное, хотя бы и условное...»<sup>13</sup>.

Завершая статью, Брюсов приходит к выводу о том, что «театр отстал от века», и потому он все еще надеется на все последующие попытки преобразования театра, которое он видит в преодолении «серьезного препятствия» на этом пути, т.е. в «необходимости верить исполнению драмы артистам». Брюсов уверяет своих читателей: «Новый театр создастся лишь тогда,

---

<sup>12</sup> Там же. С.73.

<sup>13</sup> Там же. С.75.

когда возможно будет собрать артистов с душами "новых" людей»<sup>14</sup>.

Нельзя не отметить того факта, что режиссеры и театральные деятели очень ценили советы и замечания Брюсова. Часто режиссеры приглашали Брюсова-критика посмотреть театральную постановку до премьеры, дать свою объективную оценку перед тем, как ее оценят зрители. Так, в 1907 г. Мейерхольд писал Брюсову: «Вы должны отдать частичку себя Театру. Это будет очень важно для Русского Театра, который без кормчего»<sup>15</sup>. (Известно, что Мейерхольд опирался на теоретические взгляды Брюсова и в своих режиссерских исканиях часто руководствовался его статьей «Ненужная правда»). В том же 1907 году Станиславский обращался за помощью к Брюсову: «Помогите нам вашим советом и не откажитесь посмотреть нашу работу перед тем, как показывать ее публике»<sup>16</sup>.

В творческой деятельности Брюсова как театрального рецензента, можно выделить несколько периодов. Основой для этого нам послужили его теоретические работы, в которых он излагал свои взгляды на театр. Так, читая рецензии первого периода на театральные постановки, можно определить, что все они написаны автором «Ненужной правды» (Брюсов, как известно, писал под разными псевдонимами), так как в каждой из них автор отстаивает свою «правду», изложенную в упомянутой статье.

Тем не менее, четыре года спустя Брюсов отходит от этой «правды», так как изменились его воззрения, поскольку он сам постепенно начинает отходить от символизма. Да и некогда кумир Брюсова – Метерлинк – перестает отвечать его изменившимся требованиям. Критик пересматривает свои суждения и в 1907 году создает свой новый теоретический труд – «Театр будущего»<sup>17</sup>, который значительно отличается от

---

<sup>14</sup> Там же. С.75.

<sup>15</sup> Мейерхольд В. Переписка. М. 1976. С.82.

<sup>16</sup> Станиславский К.С. Собр. соч. В 8 т. Т.7. М. 1960. С.339.

<sup>17</sup> Брюсов В. Театр будущего // Лит. наследство. Т.85. М. 1976. С.179-185.

«Ненужной правды». Надо отметить, что концепция, изложенная Брюсовым в «Театре будущего», была обобщением идей и взглядов, представленных в предшествующей его статье – «Карл V. Диалог о реализме в искусстве»<sup>18</sup>.

Если в «Ненужной правде» главную роль Брюсов отводит актеру, то в «Театре будущего» он актера лишает самостоятельности. Автор «Ненужной правды» теперь считает, что актер – лишь материал, который должен приобрести нужную форму в руках драматурга. «Творчество актера вторично, и оно может и должно развиваться только в тех пределах, какие поставлены ему автором. <...> И все внимание зрителей должно быть приковано к исполняемой драме, не к исполнению»<sup>19</sup>. В этой статье Брюсов-теоретик приходит к выводу, что «уделом драмы является "действие"», непосредственное действие, а драму он считает «важнейшим звеном в театральном искусстве». И здесь Брюсов продолжает утверждать, что реалистическое изображение жизни на сцене – недостаток, однако в этой статье критик осознает, что и условность на сцене может погубить театр. Брюсов предлагает компромиссное решение – синтез реализма и условности.

В статье «Письма из Петербурга», напечатанной в 1906 году в «Весах», Брюсов в который раз обращается к проблеме реализма и условности на сцене. Он пишет рецензию на постановку Александринского театра «Антигона» Софокла, в которой критикует работу режиссера Санина, не сумевшего, по его словам, понять, как надо ставить исторические пьесы. Брюсов предлагает три способа ставить их: точно воспроизводить особенности этой эпохи, создать ту обстановку, для которой писал их автор, исполнять исторические пьесы как современные. Поводом недовольства Брюсова послужило то, что невозможно было понять, какой способ выбрал Санин для постановки «Антигоны», так как ни одного из них он четко не придерживался. Не удовлетворила Брюсова и игра актеров, в которой было «слишком мало спокойной пластики и

---

<sup>18</sup> Карл V. Диалог о реализме в искусстве // Брюсов В. Собр. соч. В 7 т. М. 1973-1975. Т. VI. С. 120-128.

<sup>19</sup> Лит. наследство. Т. 85. М. 1976. С. 174.

откровенной условности», а с другой стороны – «слишком много порываний к чисто современному сценическому реализму»<sup>20</sup>.

Брюсов критически оценил постановку Мейерхольдом пьесы Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда»<sup>21</sup>, премьера которой состоялась 10 октября 1907 года. Если статья «Театр будущего» была ответом Брюсова Мейерхольду на просьбу «отдать частичку себя театру», то постановка Мейерхольдом «Пеллеаса и Мелизанды» побудила критика изменить свои взгляды и написать статью «Реализм и условность на сцене»<sup>22</sup>.

Сближение Брюсова с Мейерхольдом относится к 1905 году. Как уже было отмечено, после этого Мейерхольд во всех своих исканиях основывался на суждениях Брюсова, в частности на «Ненужной правде». Брюсов всегда поддерживал Мейерхольда, который, как и он, возможность создания «новой сцены» видел в постановках пьес современных авторов. Однако Мейерхольд не знал, что Брюсов уже отошел от своих прежних взглядов и даже не предполагал, что на постановку «Пеллеаса и Мелизанды» последует его критический отзыв. В нем, защищая Комиссаржевскую, исполнительницу роли Мелизанды, Брюсов напишет: «Нельзя, сохранив артистов, заставить их действовать, как механизм: на это, в такой мере, неспособно существо живое»<sup>23</sup>.

Эту постановку критик использовал как наглядный пример, доказывающий несостоятельность символистского театра. Реализуя недавние символистские суждения Брюсова, Мейерхольд не понял, что именно условность, за которую боролся Брюсов совсем недавно, мешала его постановке. Хотя Брюсов считал, что постановка, в общем, мягко выражаясь, не удалась, он характеризует образ, созданный Комиссаржевской

---

<sup>20</sup> Аврелий и С.Рафалович. Письма из Петербурга. I. Антигона // Весы. 1906. N2. С.60-62.

<sup>21</sup> Латник <Брюсов>. «Пеллеас и Мелизанда» на сцене театра Комиссаржевской // Голос Москвы. 1907. N237. С.3-4.

<sup>22</sup> Брюсов В. Реализм и условность на сцене // Театр. Книга о новом театре. Шиповник. 1908. С.256-257.

<sup>23</sup> Там же.

как «один из самых удивительных и незабываемых». К периоду постановки «Пеллеаса и Мелизанды» относится сближение Брюсова с Комиссаржевской, которая, как и Мейерхольд, во многом основывалась на теоретических воззрениях критика, советовалась с ним, но в отличие от Брюсова, осталась верна принципам символистского искусства. Благодаря Комиссаржевской, Брюсов изменил свои взгляды на роль актера, так как до этого он не был знаком с «живым» актером. Критик осознал несостоятельность своих суждений об актере, как о «материале» в руках драматурга после того, как стал свидетелем творческих страданий актрисы после провала «Пеллеаса и Мелизанды». Новая театральная формула Брюсова давала свободу Комиссаржевской, сценические возможности которой до этого оставались нереализованными.

В статье «Реализм и условность на сцене», о которой упоминалось выше, Брюсов снова выдвигает актера на первый план, делая его «творцом искусства сцены». Брюсов вновь предлагает синтез реализма и условности, где игра актеров, по его мнению, должна быть реалистической, а декорации – условными. Впоследствии эта точка зрения Брюсова о синтезе реализма и условности переформируется в невозможность сочетания на одной сцене реалистической игры и условного фона.

После неудачи «Пеллеаса и Мелизанды» произошел разрыв между Комиссаржевской и Мейерхольдом, и стало очевидно, что впредь вместе работать они не могут. Чтобы доказать всем, что с уходом Мейерхольда она ничего не теряет, а наоборот, «пульс бьется сильнее», Комиссаржевская решает сыграть Франческу в пьесе Габриеля д'Аннунцио «Франческа да Римини». По ее просьбе Брюсов начинает переводить пьесу. Поскольку Брюсов опубликовал перевод до того, как спектакль был представлен зрителю, Малый театр в Москве поставил пьесу раньше, чем Комиссаржевская в своем театре. Но пьеса в Малом театре не имела успеха, возможно из-за того, что в то же время шли гастроли Комиссаржевской; но были и более серьезные причины: с одной стороны, – неверная трактовка пьесы Ленским, руководителем Малого театра, с другой, – неправильный выбор на роль главной героини Веры Пашенной,

которая, как писал Н.Эфрос, «выглядела очень однообразно, была трагична, безысходна»<sup>24</sup>. Комиссаржевская же, по свидетельствам рецензента, Франческу изобразила в первую очередь как «живого человека», как женщину, охваченную страстью.

Некоторое время вопросы театра меньше интересуют Брюсова, так как он был занят изданием новых поэтических и прозаических сборников и работой в журнале «Весы». Хотя он редко пишет рецензии, но по-прежнему интересуется в основном МХТ, однако в его отношении к этому театру произошла существенная перемена: он уже не критикует его, а рассматривает как значительное явление русского театрального искусства. В 1908 г., увидев постановку пьесы Андреева «Жизнь Человека», Брюсов пишет резкую рецензию. Чем же вызвано недовольство критика? В первую очередь его не устраивает то, что в своих произведениях Андреев стремится разрешать «мировые» вопросы, философствует и поучает. Называя «Жизнь Человека» «единственным в своем роде собранием банальностей», Брюсов утверждает, что описать вообще жизнь человека не под силу Андрееву, а то, что он сделал, критик называет «клеветой на человека».

По словам Брюсова, не удалась и форма спектакля, в результате чего получился «безобразный агломерат, лишенный единства и стиля». Критик более чем уверен, что «поставить "Жизнь Человека" на сцене – задача неблагодарная», и замечает, что в который раз из попытки поставить драму в новом стиле выходит смесь реального и условного: ни реалистическая игра актеров, ни современные костюмы актеров не гармонировали со «стилизованными» декорациями. Брюсов заявляет, что играли хуже, чем обычно, и считает спектакль неудачей, характеризуя его одним словом – «выкидыш»<sup>25</sup>.

Брюсов-теоретик на протяжении долгого времени раздваивался между принятием реализма или условности на

---

<sup>24</sup> Старый друг <Н.Эфрос>. «Франческа да Римини». – «Вторая Франческа» // Театр. 1903. 3 сент., 7 сент.

<sup>25</sup> Брюсов В. «Жизнь человека» в художественном театре // Весы. 1908. №1. С.143-146.

сцене, меняя часто свои взгляды. В 1908-1909 гг. он снова приходит к идее условного театра, однако рассуждения Брюсова об условности уже не находили прямого отклика в театральной среде. Он продолжает размышлять о театре будущего, его очень заинтересовало понимание Р.Ролланом проблемы «народного театра». Как и Роллан, Брюсов полагает, что театр, не делаясь «рабом черни», должен найти возможность «служить народу».

В статье «Литературная жизнь Франции. Народный театр Р.Роллана»<sup>26</sup> (1909 г.) Брюсов отмечает, что взгляды Роллана на всенародное искусство отличаются не столько новизной, сколько своей крайностью, так как он утверждает, что не существует репертуара для истинного народного театра. Он выступает против мысли Роллана о том, что все драмы, непригодные для народа, должны быть переделаны, приспособлены для него. Соглашаясь с Ролланом в том, что народный театр нужен, Брюсов не может согласиться с тем, что он должен заменить все театры мира. Искусство, по глубокому убеждению критика, не может служить какой-то определенной части общества, так как художник творит для всего человечества, для всех времен. Лучшей драмой Роллана Брюсов считает драму «Волки», которая прямо противоречит его (Роллана) теоретическим суждениям. У этой драмы, по словам критика, есть одно достоинство: в ней нет виноватых. Он приходит к выводу, что драмы Роллана считать народными нельзя: его герои – условные типы, в его драмах много дидактики, но с другой стороны, в них чувствуется серьезность и сознательность поставленных автором задач.

Оставаясь постоянным зрителем театра, Брюсов неизменно обращается к вопросам театральной жизни. На этот раз его внимание привлекла постановка «Гамлета» в МХТ, на которую он откликнулся рецензией<sup>27</sup>. Им особо отмечается новизна оформления спектакля, поставленного режиссером Станиславским и английским режиссером, художником и

---

<sup>26</sup> Брюсов В. Литературная жизнь Франции. Народный театр Р.Роллана // Русская мысль. 1909. N5. Отд. II. С.147-158.

<sup>27</sup> Гамлет в Московском Художественном театре // Ежегодник императорских театров. Вып. I. СПб. 1912. С.43-59.

теоретиком театра Г.Крегом. Из этого вовсе не следует, что Брюсов написал восторженную рецензию, скорее наоборот: достаточно подробно он останавливается на недостатках как постановки драмы, так и ее оформления, отмечая в то же время его новизну. Называя постановку «Гамлета» в МХТ «истинным событием в художественной жизни Европы», критик подчеркивает, что здесь «были испробованы новые средства театральной техники, новые приемы сценической изобретательности». Так, режиссер Крэг заменяет обычные декорации «ширмами», преследуя, по словам Брюсова, две «совершенно различных цели»: замену живописи и замену реализма обстановки условностью. Тем не менее, как отмечает критик, Художественному театру это не удалось, так как он не осознал различия между «архитектурностью» и «условностью». В этой рецензии он напоминает о противоречии между «живописными декорациями и живыми артистами», утверждая, что зрители, увлеченные игрой артиста, зачастую не замечают этого противоречия. Брюсов пишет: «Гордон Крэг задумал победить это противоречие, заменив живописные декорации архитектурными. Он предложил окружить артистов обстановкой из «трехмерных», то есть имеющих не только длину и высоту, но и глубину предметов»<sup>28</sup>. Критик заявляет, что он не спорит против принципа Гордона Крэга, однако замечает, что Крэг должен был «развить свою мысль до конца» и создать «архитектурные» элементы для сцен «под открытым небом», и только тогда можно было бы говорить, что «новый принцип сценических постановок испробован вполне». Подводя итоги, Брюсов отмечает, что Художественный театр доказал, что «замена декоративной живописи архитектурой в театре возможна и даже желательна», надо только тщательно подобрать архитектурные элементы и «свести до minimum'a живопись на сцене»<sup>29</sup>.

Что касается игры актеров, то, по словам Брюсова, она, будучи реалистической, более всего противоречила условности постановки; то же касается интонации и жестов актеров. Брюсов

---

<sup>28</sup> Там же. С.162.

<sup>29</sup> Там же.

предлагает выход: «условной постановке должна соответствовать и условная игра», чего, по его мнению, Художественный театр не понял. Недочеты были выделены критиком в игре всех артистов, но в то же время он оговорил, что, несмотря ни на что, «Гамлет-Качалов была самая яркая, самая цельная из фигур, данных Художественным театром». В большую вину театру ставит Брюсов то, что тот «безжалостно» сократил «Гамлета» и поставил сцены вопреки указаниям Шекспира. Завершая рецензию, Брюсов отмечает, что своим «благодарным» опытом театр МХТ «указал на новые пути в искусстве сцены».

Продолжая работать в качестве рецензента, Брюсов обращается к творчеству Пушкина и в 1915 году пишет статью «Маленькие драмы Пушкина», в которой тщательно исследует «Драматические изучения» Пушкина и приходит к выводу, что «драматические изучения» по Пушкину означали то, как надо создавать драмы. Критик отмечает, что в творчестве Пушкина – в данном случае в драмах, написанных осенью 1830 г. в Болдино, – характерно, что автор в них оставляет только существенно важное. Следует отметить, что и в практике, и в теории Пушкин был за условность театра. «Какое, к черту, правдоподобие, – писал он в письме к Раевскому о «Борисе Годунове», – может быть в зале, разделенной на две половины, из которой одна занята двумя тысячами человек, подразумеваемых невидимыми для входящих на сцене».<sup>30</sup> По словам критика, свою систему драмы Пушкин называет «условным неправдоподобием». Чтобы понять Пушкина, напоминает он, надо быть очень внимательным, так как он пишет «в обрез» – без лишних слов. Свою статью Брюсов завершает словами о том, что «Пушкин в своих драмах дал эликсир поэзии; претворить его в живое вино поэзии должен зритель»<sup>31</sup>. Думается, что эти слова как нельзя лучше

---

<sup>30</sup> Брюсов В. Маленькие драмы Пушкина (К предстоящему спектаклю в Художественном театре) // Брюсов В. Собр. соч. Собр. соч. В 7 т. Т. VII. М. 1975. С.103.

<sup>31</sup> Там же. С.11.

характеризуют отношение критика к «драматическим изучениям» Пушкина.

В 1915 году Брюсов вернулся в Москву с фронта, глубоко разочарованный войной, и сразу же начал интересоваться театральными постановками, рецензировать пьесы, поставленные в разных московских театрах. Важно отметить, что Брюсова как критика и зрителя интересуют не только постановки Художественного театра, но и других московских театров, в том числе и театра Корша, который привлек внимание критика в 1916 году. На самом деле, этот год является наиболее плодотворным в творчестве Брюсова-критика – автора театральных рецензий. От его внимания не ускользает ни одно новое явление, связанное с театром. Так, в 1916 году в «Утре России» одна за другой появляются рецензии Брюсова на спектакли, поставленные в Театре Корша, в Малом театре и в других московских театрах. Первой появляется статья «О радости и о драме Д.С.Мережковского»<sup>32</sup>, посвященная постановке в Художественном театре спектакля «Будет радость». Далее внимание критика привлекает драма С.Шиманского «Кровь»<sup>33</sup>, поставленная театром Корша. Через несколько дней в «Утре России» появляется новая статья критика «Ложь»<sup>34</sup> – рецензия на пьесу В.К.Винниченко, а на следующий день – «Два слова о "Лжи"»<sup>35</sup>. Завершающей этот ряд оказалась статья «После "Лжи" – "Счастье"»<sup>36</sup>, рецензирующая драму К.Брамсона, поставленную Малым театром. Все эти рецензии свидетельствуют о том, как упорно Брюсов работал в области театрального искусства, как важно

---

<sup>32</sup> О радости и о драме Д.С.Мережковского. («Будет радость». Художественный театр, 3 февраля 1916) // Утро России. 1916. N35. 4 февр. С.2.

<sup>33</sup> Драма С.Шиманского «Кровь». (Театр Корша. Первая гастроль П.В. Самойлова) // Утро России. 1916. N61. 1 марта. С.4.

<sup>34</sup> Ложь. (Пьеса В.К.Винниченко) // Утро России. 1916. N69. 9 марта. С.5.

<sup>35</sup> Два слова о «Лжи» // Утро России. 1916. N70. 10 марта. С.5. Брюсов опровергает обвинения в неправильном цитировании Канта.

<sup>36</sup> После «Лжи» – «Счастье». (Драма в 3 д. К.Брамсон. Малый театр) // Утро России. 1916. N82. 22 марта. С.7.

было для критика каждое нововведение в театре. Однако, 1916 год оказался знаменательным в театральных взглядах Брюсова не только благодаря этим рецензиям, но, в первую очередь, благодаря докладу «Реальные задачи театра»<sup>37</sup>, который он прочитал в Московском Камерном театре. В нем Брюсов утверждает, что для каждого художника важно «уберечь свое создание от разрушительного действия времени и непосредственно приблизить свое творчество к тому, кто его воспринимает». По мнению критика, поэзия и музыка сделались «меди нетленнее», поскольку они сохраняются дольше, чем скульптура и живопись. Однако тут же он замечает, что «поэзия и музыка утратили свою непосредственную связь со слушателями». Так, пропасть, образованная между поэтом и читателем, по его словам, «заполнена типографиями, корректорами, наборщиками и т.д. Эта пропасть есть и в живописи и в скульптуре», однако, как утверждает Брюсов, здесь она значительно меньше, так как зритель видит «мазки самого художника, удары резца ваятеля по мрамору».

Иначе дело обстоит с театральным представлением, которое должно быть воспринято «теперь», так как завтра актеры, по глубокому убеждению Брюсова, сыграют уже по-другому. Однако в этом критик не видит недостатка, наоборот, именно в театре, как он утверждает, зритель и артист непосредственно сливаются в момент художественного творчества, так как на сцене артист действительно творит, не важно, в первый раз он играет или же «повторяет подготовленное». Для подтверждения своих воззрений, критик обращается к авторитету Пушкина и Горация: «грозно бранил "чернь" – "тупую", "хладную", "надменную", "непосвященную", этих "детей ничтожных мира" – Пушкин; Гораций восклицал в гневе: "Прочь, буйна чернь непросвященна". Брюсов понимает, что актер не может то же с «гордым пренебрежением» сказать своему зрителю, так как отвергнутый публикой он «лишается самого своего труда, ибо спектакль, никем не воспринятый,

---

<sup>37</sup> Реальные задачи театра. (Доклад, читанный 8 февраля 1916 г. в Московском Камерном театре) // Известия Литературно-художественного кружка. 1916. Вып.13. Март. С.2-5.

реально не существует». «Судья театра – публика»<sup>38</sup>, – заявляет критик. Он задается вопросом: «Может ли театр, не делаясь рабом "черни", служить народу?» Ведь «чернь», по его же определению, часть народа, которому «рад служить художник». Он приходит к выводу, что «задача театра – через головы "черни" обратиться к народу». Театр не может существовать вне общества. Резюмируя все сказанное им самим, Брюсов предлагает новые задачи театра: «Театр должен быть кому-то нужен»<sup>39</sup>.

О том, что доклад Брюсова «Реальные задачи театра» имел важное значение для театрального искусства и вплотную подходил к решению проблемы, носившей имя «кризис театра», свидетельствуют разные статьи его современников, на следующий же день появившиеся в некоторых газетах. Так, в статье «Беседа о театре»<sup>40</sup>, помещенной в «Русских ведомостях», некий корреспондент полагает, что подход Брюсова «заставил потратить много времени и внимания на то, что собственно имеет очень отдаленное отношение к самой теме...», однако мы не можем согласиться с автором этой статьи, так как считаем, что Брюсов, выбрав именно такую форму, показал соотношение театра с другими формами искусства и выявил его преимущество перед ними, а именно: слияние актера-творца со зрителем. Анонимный автор другой статьи «Беседа о театре»<sup>41</sup> вслед за Брюсовым подчеркивает мысль о том, что «в театре должен царить актер... Как бы ни была умна пьеса, при самой оригинальной постановке без игры актера нет театра». В другом отзыве – «Реальные задачи театра», опубликованном в газете «Утро России», указано, что участники беседы (помимо Брюсова участвовали также А.Л.Таиров и Н.А.Бердяев) «выдвинули в

---

<sup>38</sup> Там же. С.4

<sup>39</sup> Там же. С.5.

<sup>40</sup> Без подписи. Беседа о театре // Русские ведомости. 1916. N31. 9 февраля. С.4.

<sup>41</sup> Без подписи. Беседа о театре // Раннее утро. 1916. N31. 9 февраля. С.5.

проблеме театра реальность и неразрывную связь его со всем строем культуры и искусства вообще»<sup>42</sup>.

В начале 20-ых гг. его интересуют театральные постановки пьес Р.Роллана, М.Метерлинка, А.Луначарского и В.Иванова. Так, в 1921 году Брюсов пишет рецензию на постановку пьесы Р.Роллана «Лилюли»<sup>43</sup>. К сожалению, по словам Брюсова, драма, написанная в конце 1918 года, до окончания европейской войны, лишена того конца, который автор мог бы дать своему произведению. Но критик уверен, что драма «Лилюли» с её чисто-французской, «гальской» веселостью и философской глубиной должна занять выдающееся место.

Восхищенный отзыв пишет Брюсов на постановку Художественным театром 1921 года «Синей птицы»<sup>44</sup> – одного из позднейших произведений Метерлинка, которое отличается, по его мнению, от ранних тем, что «события перестали происходить вне пространства и времени в неведомой стране сказки, но приурочились к определенному месту и к исторической эпохе», а действующие лица стали реальными людьми. Критик подчеркивает, что «направляющей силой» драмы Метерлинка стали человеческие страсти, а подчас и человеческая глупость. И что важно, Метерлинк начинает поучать и морализовать в своих поздних драмах, которые, в отличие от ранних символистических драм, аллегоричны. Брюсов считает, что Метерлинк «владеет сценой и умеет говорить зрителю картинами, образами и ситуациями», он никогда не утомляет и всегда поражает новостями. По словам критика, Художественный театр сделал все, чтобы драму по достоинству оценили как в России, так и за границей. Таким образом, ознакомившись с театральными рецензиями, написанными Брюсовым с 1903 по 1921 годы, мы получаем

---

<sup>42</sup> М.Э. «Реальные задачи театра» // Утро России. 1916. N40. 9 февраля. С.5.

<sup>43</sup> Брюсов В. Р.Роллан. Лилюли. Драма // Культура театра. 1921. N3. С.55-56.

<sup>44</sup> Брюсов В. «Синяя птица». Пьеса М.Метерлинка // Культура театра. 1921. N5. С.49-51.

возможность проследить театральную мысль критика, изменения в ее содержании, которые формировались согласно требованиям сцены и преследовали лишь одну цель – создание «нового театра».

Надо заметить, что Брюсов много работал в области драматургии. И хотя его современники и брюсоведы заявляют, что как драматург он не реализовался полностью, тем не менее, было бы несправедливо не учитывать его драматургического наследия, тем более, что оно представляет из себя, по свидетельству О.К.Страшковой, 74 единицы хранения различных по объему и степени обработанности драматургических произведений Брюсова, представляющих 47 названий или неозаглавленных отдельных эпизодов, 18 из которых являются завершенными пьесами, а пять из них были опубликованы при жизни автора.<sup>45</sup>

Брюсова по праву считают инициатором дискуссии о театре, которая определила развитие театра и драмы начала XX века. В поисках нового искусства он выступает и в роли театрального критика, и в роли драматурга, и в роли зрителя, верного театру нового типа – «новому» театру.

В контексте данной статьи считаем уместным дать републикацию статьи Брюсова «Реальные задачи театра», которая была опубликована в малодоступном издании «Известия Литературно-художественного кружка».

### **Реальные задачи театра<sup>46</sup>**

Доклад, читанный 8 февраля 1916 года  
в Московском Камерном театре

Есть две цели, равно дорогие каждому художнику: уберечь свое создание от разрушительного действия времени и непосредственно приблизить свое творчество к тому, кто его

---

<sup>45</sup> Страшкова О.К. В.Брюсов – драматург-экспериментатор. Ставрополь. 2002. С.13.

<sup>46</sup> Известия Литературно-художественного кружка. Вып. XVIII. 1916. Март. С.2-5.

воспринимает. И есть обратная пропорциональность между достигаемыми успехами на пути к той и к другой цели. Сколько художественное произведение выигрывает в сопротивляемости времени, столько – теряет в непосредственности своего воздействия.

В своей способности бороться с разрушающей силой веков – особенно уверена поэзия. Гораций гордился, что памятник его не истребят – «ряд бесчисленных годов или бег времени». Фет надеялся, что «в стихе умиленном» можно найти «вечно душистую розу». Армянский поэт Саят-Нова утверждал: «гранитна твердь основ моих». Поэты всех стран и времен – были убеждены в «вечности» своих созданий.

Художники искусств изобразительных стоят, в этом отношении, в условиях менее благоприятных. Картинам, статуям и зданиям грозят тысячи опасностей, которые способны их совершенно уничтожить: пожары, акты вандализма, всякие случайности, напр., кораблекрушение. От дворца Соломонова, этого вдохновенного создания Хирама, не осталось ничего, тогда как песни царя-псалмопевца дошли до нас. Лучшие создания эллинской скульптуры погибли. На наших глазах истреблены статуи Реймского собора. Едва не исчезла «Джоконда»; лондонская суфражетка подняла руку на Рубенса, и т.д.

Не всегда, однако, было так. В одном стихотворении Анри де Ренье изображено состязание поэта и ваятеля первобытных времен. Поэт импровизирует песню, а его друг, рядом с ним, украшает вазу барельефом пляшущего хора. «Ты кончишь петь, и твоя песня исчезнет, – так (или *приблизительно* так) говорит импровизатору его друг-ваятель. – Пока ты жив, тебя знают, юноши и дети чтут тебя. Но ты умрешь, и что останется от твоих песен? А моя ваза будет жить из поколения в поколение. И вот я подарю тебе бессмертие, изобразив и тебя в веселом хороводе на вазе».

Распространение письменности, потом изобретение книгопечатания и нотопечатания изменило отношения. Поэзия и музыка сделались «меди нетленнее», способными сохраняться дольше, чем скульптура и живопись. Но, в то же время, поэзия и музыка утратили свою непосредственную связь со слушателями.

В первобытные времена поэт сам импровизовал перед своей аудиторией: слушатели слышали самый голос поэта. Теперь читатели читают стихи, напечатанные для всех одинаковыми, убивающими всякую индивидуальность буквами. Между поэтом и читателем разверзлась пропасть, та самая, которая заполнена типографиями, ротационными машинами, всей армией наборщиков, корректоров, брошюровщиков и т. под.

Делались усилия преодолеть эту пропасть. Таковы странные, порой комические, попытки футуристов, которые упорно печатают свои стихи литографским способом, fac-simile рукописи, или намеренно нарушают обычные законы орфографии, чтобы только вырваться из мертвящего однообразия «печатной книги». Таковы и попытки сохранять стихи через фонограф, который, однако, больше хрипит и шипит, чем передает интонацию поэта. В живописи и скульптуре пропасть перед художником – меньшая. Зритель видит мазки самого художника, самые удары его кисти по полотну, или удары резца ваятеля по мрамору, – если скульптор не подчинился модному (одно время) обыкновению и не поручил перевести, по циркулю, свое создание, из гипса в мрамор особому ученому maestro.

Театральное искусство, в этих отношениях, занимает два полюса. Оно совершенно неспособно сопротивляться времени, существует лишь для одного дня, «эффемерно», но зато стоит в самой непосредственной связи с «воспринимающими», с публикой. Театральное представление, как и создания пластики (танцы, балет) или пения, должно быть воспринято теперь, сейчас, – завтра будет уже поздно: завтра актеры, при всем старании, сыграют уже по-другому, а через несколько лет спектакль нельзя будет восстановить, в первоначальном виде, даже приблизительно. Но зато зритель видит на сцене самого творящего художника; по крайней мере, артист может творить на сцене, да все истинные артисты и творят действительно, – все равно, в первый ли раз или повторяя уже подготовленное. В театре зритель и артист непосредственно сливаются в момент художественного творчества.

Поэт может ждать своего читателя, может «апеллировать» к потомству. Дельвиг, жалуясь, немного несправедливо, на

холодность к нему современников, утешал себя мыслью, что «у лапландцев просвещение в срочный час блеснет», что «ученые, толпою, с полюса придут» и оценят, наконец, как должно, стихи давно умершего поэта. Артист никак не может дожидаться, когда придут лапландцы исправлять суд современников: стихи до того времени могут уцелеть, созданное театром – нет. Так, мы знаем драмы Софокла, но игры Софокла-актера (он исполнял, напр., роль Фамиры в своей трагедии) не знаем и не будем знать, как не знаем игры актера-Шекспира (он исполнял, напр., роль отца Гамлета, духа). Театру апеллировать не к кому: публика данного представления его первый и последний суд.

Пушкин негодовал: «Услышишь суд глупца и смех толпы холодной»... и грозно бранил «чернь» – «тупую», «хладную», «надменную», «непосвященную», этих «детей ничтожных мира». Гораций взывал: «Procul este, profani!» или, в русской интерпретации: «Прочь, буйна чернь непросвещенна!» Но артисты не вправе же сказать, с гордым пренебрежением публике: «Подите прочь! не посещайте нашего театра! мы будем играть перед пустым залом!» Актер может быть «взыскательным художником», может «всех строже» оценивать свой труд, может «не требовать наград за подвиг благородный». Но дело в том, что, отвергнутый публикой, актер лишается не только «награды» (с этим истинные художники помирились бы), но *самого своего труда*, перестает быть творцом художественных созданий, ибо, никем не воспринятый, спектакль реально не существует. Над актерами не только произносится (по меньшей мере, всегда может быть произнесен) «суд глупца», но и приводится в исполнение его приговор. Перестав посещать театр, публика со ipso его уничтожает (говорю не о материальной стороне дела).

Такова альтернатива. Или театр, серьезно относящийся к своему делу, должен идти «дорогою свободной», куда влечет «свободный ум», и тогда может стать в конфликт с современниками. Или театр должен следовать вкусам публики, угождать ей и тогда – отказаться от «свободной дороги» исканий. Принимая, как закон, желания публики, театр закрывает себе пути развития. Вступая в борьбу с установившимися вкусами, театр рискует совершить самоубийство. Потому что театр должен найти своих зрителей

*сегодня* в своем поколении, а ждать и апеллировать к потомству не может. Эта антиномия и есть труднейшая задача театра наших дней.

Необходимо добавить слова «наших дней» потому, что существующее положение театра нельзя считать неизменным. Та или иная сохранность созданий искусства, их «вечность», зависит, как мы видели, от успехов *техники*. Уже делаются попытки зафиксировать и театральные создания. Кто-то изобрел «азбуку», чтобы записывать исполнения балета. Сочетанием цветного кинематографа и фонографа хотят точно воспроизводить драматические и оперные представления. Ныне это все – очень несовершенно. Но вполне возможно, что через сколько-то лет, хотя бы в XXI или XXII веке, искусство сцены станет самым «вечным» среди всех, конечно, утратив тем непосредственность своего воздействия. Артисты будут творить тогда раз навсегда и вправе будут ждать справедливого суда от потомства, напр., от лапландцев, когда у них «просвещение в срочный час блеснет».

Но пока, ничего такого нет; пока, театральные создания – «эфимерны», однодневки; пока, судья театра – публика. Должен ли поэтому театр отказаться от всякой надежды на самостоятельность и признать себя «рабом черни»? Если бы ответ мог быть только таким, положение театра было бы поистине прискорбно. Но, может быть, не делаясь *рабом*, он согласится *служить* народу? Тот же Пушкин, приказывая черни: «Молчи, *бессмысленный* народ», высшую свою славу видел в том, что к памятнику поэта «не зарастет *народная* тропа». Оплакивая Ленского, Пушкин жалел, что к нему «не домчится гимн времен, *благословение племен*». И тот армянский поэт, о гордом самосознании которого я говорил в начале статьи, в другом стихотворении приказывает себе: «Угожливо, народный раб, служить ступай, Саят-Нова!»

Разница между «чернью» и «народом» определяется, конечно, самыми понятиями, какие мы влагаем в эти слова. Это разница – качественная. Но в каждом отдельном случае не легко определить, где – чернь, а где – подлинный народ; спорят даже, кого именно Пушкин разумел под «чернью». Есть другая разница между этими двумя понятиями, совершенно бесспорная:

разница – количественная. Чернь – часть народа; народ – весь народ, во всем его объеме, на всем протяжении своего исторического существования. Это и есть тот народ, которому готов и рад «служить» художник, и тот народ, который безошибочно венчает гениев. Бывают поэты, художники, иные деятели, блистательный успех которых ограничивается одним поколением, и бывают другие, не имевшие, может быть, такого успеха при жизни, но которые с каждым новым десятилетием «возрастают славой посмертной» (выражение Горация). Какого-нибудь Розенгейма, при его жизни, читали больше, чем Тютчева, но Розенгейм забыт, а Тютчева читают и будут читать, пока жив будет, или хотя бы будет изучаться, русский язык. Чтобы сравнить значение данных писателей по числу экземпляров их книг, разошедшихся в народе, напр. А.А.Вербицкой и Вяч.Иванова, должно сосчитать не только экземпляры, вышедшие при их жизни, но и все будущие издания, на протяжении столетий.

Задача театра – через головы «черни», обратиться к «народу». Как осуществить это реально, практически, и есть основная задача, стоящая перед деятелями театра. В древнем Риме был обычай, чтобы начинающие поэты выступали перед публикой с декламацией своих поэм, что заменяло, так сказать, «первое издание». Обычно такая декламация происходила в Театре Помпея, вмещавшем несколько тысяч человек. Но параллельно, существовали маленькие, интимные кружки, всего в несколько десятков членов, где происходили такие же выступления, напр., – кружок Мекената при Августе. И замечательно, что все те поэты, чьи имена навсегда стали гордостью римской литературы, вышли не из театра Помпея, а из кружка Мекената. Ограниченность первоначального круга слушателей или зрителей не служит препятствием для всеобщего значения того, что там совершается. Как в пруду от брошенного камня расходятся круги, постепенно заполняющие всю гладь воды, так от первоначального маленького круга слушателей разбегаются, распространяются другие, включая в свой обхват «весь народ».

Театр вне общества невозможен, не существует. Театр должен, принужден, по самой своей сущности, быть слитым с

определенным движением в обществе. Но общество, современники, не представляет собою одно, безразличную массу: оно делится на группы с разными идеалами, с различием художественных вкусов и принципов. Театру закрыта возможность – отвергнуть современников и обращаться к следующим поколениям. Но театру сохранена возможность – делать выбор среди современных ему течений и общественных групп. Театр должен иметь *свою* публику, *свой* круг зрителей, и благо театру, если этот круг будет соответствовать кружку Мекената в Риме, если от этого центра побегут круги, которые, включают в свой объем весь народ. Но, прежде всего, каждый *театр должен быть кому-то нужен*: такова формула, резюмирующая все, мною сказанное (курсивы авторские – К.К.).

1916, февраль.

*Валерий Брюсов*

## ПРОБЛЕМА ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В МАЛОЙ ПРОЗЕ В.Я.БРЮСОВА И В.В.НАБОВОКА

Эстетическая школа «серебряного века» русской литературы оказала влияние на творчество многих писателей. «Серебряный век» находил сторонников в разных странах и разных веках - Малларме, Рембо, Шелли, Ибсена, Метерлинка, Бодлера. Связи между поэтами, писателями, художниками, артистами, философами оказались столь многосторонними и насыщенными, что уникальность этой эпохи поддерживается не только значительностью созданных произведений, но также личностными противоречиями, примерами дружбы-вражды. По мнению некоторых исследователей, название «серебряный век» или «русский культурный ренессанс» эпоха конца девятнадцатого – начала двадцатого века получила в русском Зарубежье.<sup>1</sup>

Новое течение, возникшее в литературе на стыке XIX–XX веков, совершило своеобразный переворот в поэтическом мировосприятии. Его название происходит от французского слова «декаданс» – упадок. Декадентство характеризовалось отчужденностью от жизни, интересом к мистике, поощрением индивидуализма и пропагандой концепции «искусство для искусства». Декаданс объединяет такие направления, как символизм, футуризм, имажинизм, авангард, акмеизм. Среди этих течений первым по времени и наиболее масштабным был символизм. Символизм зародился во Франции в конце XIX века и получил широкое распространение в литературе, живописи, музыке, архитектуре и театре многих европейских стран на рубеже XIX–XX вв. В России это направление возникло в начале 1890-ых годов. В первое десятилетие XX века главенствующую роль в нем играли «старшие символисты» и особенно московская группа, возглавляемая Брюсовым. Представители

---

<sup>1</sup>Леденев А.В. Набоков и другие: Поэтика и стилистика Владимира Набокова в контексте художественных исканий первой половины XX века. Москва–Ярославль.2004. С.13.

этого литературного течения отвергали окружающую действительность, противопоставляя ей возвышенный мир творчества – мир мечты и фантазии, где личность обретает полную свободу самовыражения. Земная жизнь для символистов лишь сон, бледное отражение высшего, идеального мира гармонии.

Литературные связи Набокова с представителями «серебряного века» стали темой исследования многих критиков. Еще в 1930 году Г.Струве говорил о влиянии «Петербурга» А.Белого на творчество писателя.<sup>2</sup> Известно, что Набоков считал «Петербург» одним из величайших романов двадцатого века. Сам Набоков, предпочитавший не анализировать истоки своего творчества, заявлял, однако, что «Закат русской литературы в 1905 – 1917 годах – это советская выдумка... Я – продукт этого времени, я вырос в этой атмосфере»<sup>3</sup>. Влияние поэтов-символистов прослеживается в ранних стихотворениях Набокова, где в заголовках или посвящениях фигурируют имена А.Блока и И.Бунина. Набоков высоко ценил А.Блока, называл его «величайшим русским поэтом первых двух десятилетий нынешнего века», говорил о том, что «учился на стихах Блока, Анненского, Белого и других поэтов, опрокинувших старые идеи относительно русской версификации» и даже признавался, что в юности видел себя поэтом «блоковской эпохи».<sup>4</sup> О влиянии символистов свидетельствует также псевдоним «Сирин», использованный Набоковым в ранний период своего творчества: сирин – это птица с женским лицом и грудью из древнерусской мифологии, фигурирующая в блоковских стихотворениях, а также название издательства, в котором выходили книги символистов.

Один из основных приемов Набокова – прием «художественного двоемирия», предполагающий переплетение фантастического с реальным, восходит к символизму.

---

<sup>2</sup> Струве Г.П. Русская литература в изгнании. Париж – Москва. 1996. С.192.

<sup>3</sup> Александров В.Е. Набоков и «серебряный век» русской культуры // Звезда. Санкт-Петербург.1996. N11. С.215.

<sup>4</sup> Там же. С.216, 217.

«Удвоение действительности» характерно не только для поэтических, но также для прозаических произведений символистов. В частности, «двоемирие» представлено в прозе мэтра русского символизма, Брюсова, в рассказах, объединенных в сборнике «Земная ось». Мир сна, безумия, фантазии в новеллах писателя столь же реален, как окружающая действительность, и представляет собой оборотную сторону реальности. Как отметил сам Брюсов в предисловии ко второму изданию сборника рассказов «Земная ось», «кроме общности приемов письма, "манеры", эти одиннадцать рассказов объединены еще единой мыслью, с разных сторон освещаемой в каждом из них: это мысль о том, что нет определенной границы между миром реальным и изображаемым, между "сном" и "явью", "жизнью" и "фантазией"»<sup>5</sup>.

В предисловии к «Земной оси» Брюсов также отметил, что существует два типа рассказов: рассказы «характеров» и рассказы «положений». В рассказах «характеров» внимание писателя в первую очередь сфокусировано на характере персонажей, на тех изменениях, которые происходят в душе под влиянием жизненных условий. Иными словами, писателя интересует так называемая «диалектика души» своих героев. К рассказам «характеров» можно отнести, например, рассказы А.Чехова, в частности, «Ионыч», показывающий деградацию личности молодого врача в условиях обывательского существования. В рассказах «положений» внимание автора обращено на само событие, а действующие лица важны постольку, поскольку они участвуют в основном действии. Собственные рассказы Брюсов относил к рассказам «положений». Мы считаем, что брюсовская формула подразделения рассказов применима к рассказам Набокова, которые также можно отнести к рассказам «положений». Герои набоковских новелл обрисованы достаточно условно, схематично. Сам писатель неоднократно заявлял, что его персонажи – «марионетки», «галерные рабы», которые

---

<sup>5</sup> Брюсов В.Я. Земная ось: Рассказы и драматические сцены (1901 – 1907). 2 изд., доп. М. 1910. С.12.

полностью повинуются авторской воле и не выходят из-под контроля «совершеннейшего диктатора», т. е. самого Набокова<sup>6</sup>.

Разрыв между иллюзией и реальностью, судьба талантливой личности, одиночество одаренного, духовно богатого человека – эти темы получили свое развитие в новеллистике обоих писателей.

Рассказ «Моцарт», названный Брюсовым «маленькой повестью», не был опубликован при жизни писателя<sup>7</sup>. В этом произведении повествуется о скрипаче и композиторе Латыгине, которого в насмешку прозвали «Моцартом». Сначала он предстает как не лишенный дарования музыкант, живущий в нищете и страдающий от унижений и непонимания. В минуты отчаяния Латыгин любит повторять слова Пушкина «Ты, Моцарт, Бог, и сам того не знаешь», лелея надежду, что он действительно талантлив и его дар будет когда-нибудь оценен по заслугам. Однако по ходу рассказа автор постепенно развенчивает своего героя, обнаруживая в нем все больше низкого и мелочного. Лживость, нерешительность, неумение Латыгина отвечать за свои поступки заставляют страдать его дочь и жену, терпеливо переносящую вместе с ним все тяготы безрадостного и жалкого существования. Женщины преклоняются перед талантливым музыкантом, но в его жизни нет настоящей любви. Несмотря на то, что одна из героинь рассказа, Ада, готова бросить все и следовать за своим избранником, Латыгин не решается бросить семью и начать новую жизнь. Финал пронизан ощущением тягостной безысходности и бесперспективности. Музыкант не может вырваться из опустылевшего ему круга, он осознает, что обречен смириться со своим положением, с прозябанием в провинциальной глуши, и единственное, что ему остается – оплакивать несбывшиеся надежды, с горечью осознавая, что он не в силах прорваться к другой жизни.

---

<sup>6</sup> Долинин А.А. Цветная спираль Набокова // Набоков В.В. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии. М.1989. С.455.

<sup>7</sup> Брюсов В.Я. Моцарт // Брюсов В.Я. Избранная проза. М.1989. С.278-325.

Набоков также обращается к изображению жизни талантливого музыканта в рассказе «Бахман»<sup>8</sup>. Набоковский персонаж - блестящий виртуоз, который внешне довольно непривлекателен, неуклюж, к тому же он капризен, рассеян и необязателен. Героиня рассказа Перова, которая полюбила музыканта за его дар, стала своеобразным посредником между творческой личностью и окружающим миром. Она увидела в гениальном музыканте ребенка, нуждающегося в заботе, ласке и понимании. Благодаря бескорыстной и всепрощающей любви Перовой жизнь Бахмана упорядочилась. Набоков показывает, какую важную роль в жизни творческой личности играет любовь, понимание и поддержка. Женщина, умеющая прощать недостатки и слабости талантливого человека, оберегающая его от бытовых проблем, стала для него своеобразным талисманом и помогла снискать мировую славу. После смерти Перовой Бахман лишился той опоры, которая необходима творческому человеку, и вскоре имя его было предано забвению.

Музыкантов, изображенных в рассказах, роднит любовь к искусству и неприспособленность к жизни. Герой Брюсова не смог реализовать свой талант и не добился никаких успехов в музыке, в его жизни не было человека, который помог бы ему дисциплинировать свою жизнь и целиком посвятить себя творчеству, он погряз в житейских проблемах и любовных интригах, тогда как Бахман добился признания лишь благодаря заботе и поддержке Перовой, полностью отгородившей его от забот и взявшей на себя решение всех бытовых проблем. Сопоставляя эти рассказы, можно прийти к выводу о том, что для самореализации творческой личности необходима соответствующая среда, понимание близких людей, отстранение от житейских проблем и возможность целиком посвятить себя любимому делу.

Однако по-настоящему понять талантливого человека, принять его таким, каков он есть, стать его музой дано не каждому. Для этого необходимо полное самоотречение, «растворение» в любимом человеке. Это оказалось не под силу

---

<sup>8</sup> Набоков В.В. Бахман // Набоков В.В. Рассказы. Воспоминания. М.1991. С.70-78.

героине рассказа Брюсова «Пустоцвет» Ире<sup>9</sup>. Талантливый художник Рудаков олицетворяет для нее лучшие черты, присущие представителю творческой среды, человеку возвышенному, с богатым духовным миром, свободному от предрассудков. Молодая девушка полюбила его как создателя понравившихся ей картин, полагая, что в них проявилась его истинная суть, однако она не разглядела личность за загадочным образом творца, созданным ее собственным воображением. Не сумев добиться взаимности у художника, олицетворяющего для нее лучшие человеческие качества, героиня рассказа кончает жизнь самоубийством. Устами Рудакова Брюсов выносит приговор девушке: это «пустоцвет», человек без корней, без ориентиров в жизни, не способный любить, ничего не требуя взамен. Сравнивая Иру с Перовой из рассказа Набокова «Бахман», можно прийти к заключению, что любовь к одаренному человеку требует определенной жертвенности со стороны женщины, самозабвения, способности полностью посвятить жизнь избраннику.

В 1897 году Брюсов работал над «Старинной повестью», которую в сентябре 1898 года переделал в рассказ «Голубочки – это непорочность»<sup>10</sup>. Герой рассказа – поэт-самоучка, которого автор наделил чертами деда по материнской линии – баснописца А.Я.Бакулина. В этом рассказе писатель впервые в своем творчестве разработал традиционную для русской классической литературы тему «маленького человека». Всю жизнь брюсовский персонаж посвятил написанию стихов, эпиграмм, басен, которые, однако, так и не были напечатаны. Его пристрастие не было понято ни женой, считавшей литературу бессмысленным и ненужным занятием, ни дочерьми, всячески унижающими его и обвиняющими в полной непригодности к жизни. Однако поэт уверен, что искусство бессмертно и его стихи, пусть даже никем не прочитанные, не исчезнут бесследно и не затеряются после его смерти, так как «что написано, то навеки живо».

---

<sup>9</sup> Брюсов В.Я. Пустоцвет // Брюсов В.Я. Избранная проза. М. 1989. С.187-201.

<sup>10</sup> Брюсов В.Я. Голубочки – это непорочность. Там же. С.48-53.

Человеку, посвятившему себя литературе, посвящен рассказ Набокова «Василий Шишков»<sup>11</sup>. Это имя несет определенную смысловую нагрузку, так как «Василий Шишков» – псевдоним, которым Набоков подписался под своим стихотворением «Поэты», напечатанном в журнале «Современные записки» в 1939 году. Комментируя свои стихи в семидесятые годы, автор отметил, что этот псевдоним был использован с целью «поймать в ловушку» Г.Адамовича, критиковавшего все произведения писателя. Прочитав стихотворение «Поэты», Г.Адамович восторженно отозвался о «таинственном новом поэте»<sup>12</sup>.

В набоковском произведении описывается встреча начинающего поэта Василия Шишкова с рассказчиком. Желая узнать его мнение о своих стихах, Шишков сначала дает ему довольно бездарные стихи, написанные специально для того, чтобы проверить, можно ли рассчитывать на искренность писателя. Услышав, что они «безнадежны», поэт дает ему свои настоящие стихи, прочитав которые, писатель понимает, что перед ним талантливая, подающая большие надежды личность. Шишков, в свою очередь, высказывает свое мнение о его произведениях. В уста молодого поэта Набоков вложил наиболее расхожее обвинение в свой адрес: «вы обладаете, чисто физиологически, что ли, какой-то тайной писательства, секретом каких-то основных красок, то есть чем-то исключительно редким и важным, которое вы, к сожалению, применяете попустому, в небольшую меру ваших общих способностей...»<sup>13</sup> Шишков просит писателя помочь ему основать журнал «Обзор Страдания и Пошлости», он хочет внести свой вклад в борьбу с мировым злом. Однако, придя к выводу о неосуществимости своего замысла, он пытается найти себе другое занятие, альтернативу творчеству, но, понимая, что ничем другим в жизни заниматься не сможет, он решает «исчезнуть, раствориться». Подобная фраза в устах человека

---

<sup>11</sup> Набоков В.В. Василий Шишков // Набоков В.В. Рассказы. Воспоминания. М.1991. С.389-394.

<sup>12</sup> Шохина В.Л.Комментарии // Там же. С.637.

<sup>13</sup> Там же. С.391.

творческого означает уход в мир своего искусства, своих стихов, погружение в мир творчества и неприятие реальности. Мыслью об уходе из реальной действительности заканчивается также стихотворение «Поэты»:

«Сейчас переходим с порога мирского  
в ту область... как хочешь ее назови:  
пустыня ли, смерть, отрешенье от слова,  
иль, может быть, проще: молчанье любви».<sup>14</sup>

Сравнивая рассказ Брюсова «Голубочки – это непорочность» с набоковским рассказом, следует отметить, что герои обоих рассказов не могут найти применение своему таланту в жизни, их творчество остается невостребованным. Художественно одаренные личности не поняты окружающими, и их произведения обречены на безвестность.

Человеку, занимающемуся литературным творчеством, посвящен также рассказ Набокова «Уста к устам»<sup>15</sup>. Сюжет этого произведения довольно прост: пожилой коммерсант, решивший заявить о себе в серьезной литературе, стал жертвой владельцев журнала, опубликовавших его произведение в расчете на то, что он даст деньги, необходимые для журнала. Однако, случайно подслушав их разговор, писатель-дилетант узнает неллицеприятную правду. Исследователи творчества писателя рассматривают этот рассказ как литературную «месть» своим оппонентам Г.Иванову и Г.Адамовичу, которые, для решения финансовых проблем журнала «Числа», были вынуждены обратиться к состоятельному писателю–дилетанту А.Бурову с предложением опубликовать в журнале егоopus<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Набоков В.В. Поэты // Набоков В.В. Стихотворения. М. 1991. С.174.

<sup>15</sup> Набоков В.В. Уста к устам // Набоков В.В. Рассказы. Воспоминания. М.1991. С.411–423.

<sup>16</sup> Леденев А.В. Пародия как доказательство «наследственных прав» (рассказ «Уста к устам» в контексте эмигрантских споров о наследниках «серебряного века») // Русская культура XX века на родине и в эмиграции. Имена. Проблемы. Факты. Выпуск 1. М.2000. С.102.

Подчеркивая дилетантизм своего героя, Набоков показывает, с каким трудом даются ему описания предметов «вещного мира», «житейские подробности». Пытаясь изобразить эффектные страсти на фоне звездной ночи, насыщая ткань повествования обилием витиеватых слов и выражений, писатель-дилетант не может справиться с частностями и деталями. Так, наделяя своего героя тростью, Илья Борисович не учитывает, как «мучительно потребует она упоминания», когда тот будет переносить любимую женщину через ручей. В финале рассказа автор упоминает о забытой в театре трости Ильи Борисовича, за которой он вынужден был вернуться. Жизнь подшучивает над писателем-дилетантом, оказавшемся в ситуации, в которую он поместил своего героя.

В этом рассказе Набоков иначе раскрывает тему творческой личности, с иронией изображая профана, которому неподвластно таинство творческого процесса. Возвышенный мир искусства доступен лишь немногим избранным, свыше наделенным даром творить, находить красоту в незначительных и на первый взгляд ничем не примечательных явлениях и предметах.

В образе художника Модеста («Последние страницы из дневника женщины») Брюсов изобразил новый тип человека начала двадцатого века, совмещающего творческое начало с практичными навыками и способностями<sup>17</sup>. Как говорит сам герой, «современный человек... должен все уметь делать: писать стихи и управлять электрической машиной, играть на сцене и убивать». <sup>18</sup> Презируя людей, он не мечтает о славе; ему достаточно самому верить в себя как художника и рассчитывать на посмертное признание своих полотен. Это человек талантливый, неординарный, с богатым внутренним миром. Однако он совершает преступление: убивает мужа женщины, в которую влюблен. Преступив закон морали, одаренный человек изменяет своему высокому предназначению и терпит фиаско как творческая личность. Как отмечает героиня рассказа, Натали,

---

<sup>17</sup> Брюсов В.Я. Последние страницы из дневника женщины // Брюсов В.Я. Избранная проза. М.1989. С.113-161.

<sup>18</sup> Там же. С.124.

если бы обстоятельства сложились иначе, имя художника было бы вписано «в золотую книгу человечества», его полотнами восхищались бы миллионы, однако, Модест оказался недостойным исполнить свою миссию. Личность, обладающая талантом, должна быть выше житейских проблем и страстей, и, лишь преодолев суетные соблазны, творческий человек может реализовать свой дар.

Герой рассказа Набокова «Лик» - актер, не лишенный дарования<sup>19</sup>. Однако это человек эгоистичный, необщительный и довольно мнительный. Живя «сбоку от жизни», он питает болезненную слабость к хорошим, дорогим вещам. Купив себе новые белые туфли, Лик по ошибке оставил их у родственника, Колдунова, обнищавшего и доведенного до крайней степени отчаяния русского эмигранта. Обнаружив пропажу, актер был вынужден вернуться в дом своего родственника и увидел, что тот покончил с собой. Первое, что бросилось Лику в глаза, - его новые белые туфли на ногах покойного. Душевная скудость героя проявляется в его реакции на трагедию: Лика беспокоит лишь возврат своей вещи, он абсолютно равнодушен к участи, постигшей Колдунова. Показывая полнейшее безразличие Лика к свершившемуся, автор развенчивает его не только как личность, но и как человека творческого, так как одаренность, талант предполагает определенную чуткость и тонкость душевной организации.

Художник в широком смысле слова – прежде всего духовно богатая личность, умеющая сопереживать, сострадать. Нравственные характеристики одаренных людей крайне важны для писателей, так как талантливая личность, несомненно, возвышается над остальными и несет определенную морально-этическую ответственность перед людьми. Развенчивая своих героев, авторы показывают, что служение высокой цели не может быть отождествимо с равнодушием, мелочностью, тем более с преступлением.

---

<sup>19</sup> Набоков В.В. Лик // Набоков В.В. Рассказы. Воспоминания. М.199. С.347-367.

Роль литературы и искусства в жизни человека, взаимоотношение искусства и реальности издавна интересовали представителей творческой интеллигенции. В рассказе «У Мецената», представленном Брюсовым в бытность гимназистом в качестве сочинения на заданную тему, автор представляет различные точки зрения на предназначение поэзии<sup>20</sup>. Герои рассказа – древнеримские поэты, участвующие в кружке Мецената и беседующие на темы, связанные с историей и культурой. Если один из персонажей, Гораций, считает, что поэзия должна отражать реальную жизнь и поднимать насущные вопросы, то Овидий высказывает противоположную точку зрения: поэзия относится к области возвышенного, она чарует и дарит наслаждение, увлекая человека в мир прекрасного, помогая забыть о тяготах и заботах повседневной жизни.

Разные точки зрения на взаимоотношения жизни и литературы представлены Набоковым в рассказе «Пассажир»<sup>21</sup>. Рассказ написан в форме полемики между писателем и критиком, у каждого из которых своя точка зрения на взаимоотношения жизни и литературы. Писатель убежден в приоритете жизни над «сочинительством». Утверждая в начале рассказа, что «жизнь талантливее нас», он убежден, что жизнь гораздо многограннее художественного вымысла. Противопоставляя непредсказуемость жизненных ситуаций определенным клише, существующим в искусстве, он приходит к выводу о том, что, отражая реальность в своих произведениях, писатели сводят все многообразие жизни к шаблонам, принятым в литературе. Однако критик считает, что в жизни есть много обыденного, «случайного», которое, благодаря владению искусством слова, может обрести смысл. Истинный художник может разглядеть прекрасное сквозь обыденный шлак и найти скрытый смысл в ординарных явлениях, откорректировав таким образом несовершенную реальность и заменив ее на гармоничный мир художественного вымысла.

---

<sup>20</sup> Брюсов В.Я. У Мецената // Брюсов В.Я. Избранная проза. М. 1989. С.22-34.

<sup>21</sup> Набоков В.В. Пассажир // Набоков В.В. Рассказы. Воспоминания. М. 199. С.106-111.

Спор о предназначении литературы и искусства едва ли можно однозначно решить в чью-либо пользу. Затрагивая проблему взаимоотношений искусства с действительностью, писатели оставляют возможность читателю самому найти ответ на данный вопрос, занять ту или иную позицию.

Несомненный интерес для творческой личности представляет сам творческий процесс, зарождение замысла произведения, создание образа. В рассказе Набокова «Тяжелый дым» творческий процесс представлен как томительное, мучительное чувство, полностью завладевшее рассказчиком<sup>22</sup>. Смутное ощущение, предвещающее появление новых стихов, связано с образом дыма, тумана, застилающего очертания знакомых предметов и влекущего к чему-то новому, неизведанному и желанному. Мысленно уничтожая границы своей комнаты и собственного тела, юноша преодолевает замкнутость видимого пространства, и мучившее его смутное ощущение преобразуется в стихи. Творчество – величайшее счастье, данное человеку: «я верю восхитительным обещаниям еще не застывшего, еще вращающегося стиха, лицо мокро от слез, душа разрывается от счастья, и я знаю, что это счастье – лучшее, что есть на земле».<sup>23</sup>

Творческому процессу посвящен также другой рассказ Набокова, «Набор»<sup>24</sup>. Выделяя случайного прохожего из безликой толпы, рассказчик придумывает ему биографию и наделяет определенными чертами характера. Персонажи, описанные писателем на страницах его книг, становятся частью его самого, его памяти и воображения, являясь соучастниками творческого процесса и разделяя с ним этот «редчайший вид сумасшествия».

В малой прозе Брюсова мы не нашли рассказа, посвященного творческому процессу как таковому, однако интерес с этой точки зрения представляет стихотворение

---

<sup>22</sup>Набоков В.В. Тяжелый дым // Набоков В.В. Рассказы. Воспоминания. М. 1991. С.321-326.

<sup>23</sup> Там же. С.326.

<sup>24</sup> Там же. С.342-347.

«Творчество», написанное автором в 1895 году<sup>25</sup>. Творческий взгляд преобразует окружающие предметы, в результате чего простая бытовая картинка превращается в нечто загадочное, исполненное тайны. Смутные, неясные ощущения, сопутствующие созидательному процессу, «тьнь несозданных созданий», пронсящихся перед мысленным взором автора, рождают в таинственной тишине звуки, образы. Соединя зрительное и звуковое начало, Брюсов придает вещественность томительному чувству, предшествующему созданию нового.

Творческий процесс для авторов – это таинство, прорыв в неосязаемые глубины бытия, требующий от личности высокоэмоционального восприятия малейших колебаний человеческой души. Вместе с тем сам процесс для Брюсова и Набокова – это прежде всего то неясное ощущение, которое возникает в душе, те образы, которые возникают в воображении, гармоничное сочетание звуков, цветов, которые, благодаря владению искусством слова, облекаются в словесную форму.

Как уже было отмечено, связь между реальным и ирреальным, действительным и воображаемым, вариации на тему «жизнь есть сон» являются важными составляющими символистского видения мира. Вмешательство потустороннего в жизнь человека, незримое существование некой другой действительности, которая так же реальна, как окружающий мир и является лишь его оборотной стороной, составляет основу двух тематически объединенных рассказов Брюсова: «Элули, сын Элули», опубликованного в 1915 году, и «Студный бог», написанного в 1901 году, сохранившегося в двух рукописных вариантах и опубликованного позднее. Талантливый ученый Дютрейль из первого рассказа посвятил свою жизнь служению науке<sup>26</sup>. Вместе с другим ученым он работал над раскопками в Африке. Преданность археолога своему делу помогала ему работать в тяжелейших условиях, терпеть нестерпимый зной, изо дня в день питаться лишь мясом морских птиц. Никакие

---

<sup>25</sup> Брюсов В.Я. Творчество // Брюсов В.Я. Собр.соч. Т.1. М.1973. С.35, 36.

<sup>26</sup> Брюсов В.Я. Элули, сын Элули // Брюсов В.Я. Повести и рассказы. М.1983. С.285-292.

испытания не могли сломить его волю. Мечтая внести свой вклад в развитие финикологии, ученый не остановился даже перед заклинанием древнего финикийца против тех, кто когда-либо осмелится нарушить его покой. Дютрейль уверен, что миссия истинного ученого состоит в воскрешении прошлого, и поэтому бескорыстность его целей оправдывает нарушение покоя усопших. Однако, его мужество и целеустремленность оказались бессильны перед действием потусторонней силы. Дух умершего финикийца мстит раскопавшим его могилу. Ученые погибают, так и не сумев сделать свои открытия достоянием человечества.

Научные изыскания составляют также смысл жизни героя рассказа «Студный бог», который, как и герой предыдущего рассказа, занимался раскопками древних могил<sup>27</sup>. Служение науке было единственной целью жизни археолога, однако и он оказался бессилён против действия потустороннего, своим вмешательством перевернувшего всю его жизнь. Проклятие Магона, сына Магона, могилу которого раскопали ученые, почти дословно повторяет заклинание Эзули из предыдущего рассказа. Идол пунического бога Бэсса, взятый археологом из могилы, стал орудием мщения духа умершего, покой которого был потревожен служителями науки. Одаренный ученый потерял контроль над собой, он превратился в марионетку, все действия которой были продиктованы мистической силой, бороться с которой он был совершенно бессилён. Характерно, что в первом варианте рассказа археолог дарит статуэтку «студного бога» рассказчику, на которого не распространилось проклятие, тогда как во втором варианте, взяв идола, тот сразу попадает во власть таинственного духа, заставившего его сойти на незнакомой станции. Вторая редакция рассказа ближе новеллам из сборника «Земная ось», где фантастика тесно переплетена с реальностью. Двоемирие в вышеупомянутых рассказах Брюсова достигается вмешательством таинственных сил в реальную жизнь, мистика рассматривается автором как обратная сторона действительности. Талант ученых, их преданность и любовь к

---

<sup>27</sup> Даниелян Э.С. Валерий Брюсов. Проблемы творчества. Ереван. 2002. С.166-174.

своему делу, бескорыстное служение во благо развития науки оказываются бессильны перед действием мистических сил, незримо присутствующих в жизни человека.

Любовь к энтомологии наполняет смыслом серую, однообразную жизнь Пильграма, героя одноименного рассказа Набокова<sup>28</sup>. На первый взгляд это «тяжелый, грубый человек», ничем не примечательная личность, живущая «по шаблону». Однако под грузной, обывательской, «пристойной» внешностью скрывается тонкая, чуткая душа, способная ценить прекрасное и всю жизнь оставаться верной «той страстной, неизменной, изнурительной и блаженной» мечте, «которой он болел с тех пор, как себя помнил».<sup>29</sup> Живя среди обывателей и внешне производя впечатление обычного лавочника, Пильграм наделен даром любви к прекрасному, что возвышает его над остальными. Скрывая свое увлечение от других, он всю жизнь копил средства на то, чтобы уехать в дальние страны и самому ловить редчайшие экземпляры бабочек. Мечте Пильграма не суждено было осуществиться: он умирает на пороге ее свершения. Однако, смерть своего героя писатель трактует не как трагедию, положившую конец его мечтам и устремлениям. Это переход из далекой от совершенства реальности, где истинная суть человека остается непонятой окружающими, в другое измерение, в высшую реальность, где сбудется самое сокровенное и долгожданное, бывшее в реальной жизни лишь «одиноким страстью». В этом рассказе, как и в двух тематически сходных рассказах Брюсова «Элули, сын Элули» и «Студный бог», важна взаимосвязь между миром реальным и ирреальным. Однако, если в брюсовских рассказах вмешательство потусторонних сил обернулось проклятием для героев, то у Набокова ирреальный мир – это высшая реальность, дарующая человеку воплощение его мечты.

Подводя итоги, можно прийти к выводу, что представление о творчестве как формообразующем начале, преобразующем хаос реальной действительности и

---

<sup>28</sup> Набоков В.В. Пильграм // Набоков В.В. Рассказы. Воспоминания. М.1991. С.248-261.

<sup>29</sup> Там же. С.250.

открывающем дверь в иное измерение, в возвышенный мир снов и фантазии, находящийся за пределами так называемой реальной действительности, роднит Набокова с символистами, в частности, с Брюсовым. Символистская концепция «художественного двоемирия» явилась основанием для построения многослойной реальности Набокова, так называемой «множественной реальности», получившей на Западе в 60–80-ые годы прошлого века название «вселенной Набокова», для которой характерна взаимосвязь реального с ирреальным. Как известно, в основе эстетики символизма лежит именно идея о том, что личность может обрести гармонию лишь в мире творчества, освободившись от пут обыденности. Настоящий художник творит собственную вселенную, не принимая и отвергая окружающую действительность. Люди, обладающие талантом, умеющие ценить и любить прекрасное, таинство творческого процесса, доступное лишь немногим – интерес к этим проблемам прослеживается в новеллистике Брюсова и Набокова. Писатели подчеркивают, какую важную роль играет среда, в которой живут их герои, люди, находящиеся рядом с ними. Многим персонажам вышеупомянутых рассказов по разным причинам не удается реализовать свой дар в жизни. Тема творчества, заявленная в рассказах Набокова, получила свое развитие в широко известных романах автора. Даром шахматиста обладает Лужин, герой романа «Защита Лужина», роман «Дар», как свидетельствует само название, посвящен изображению талантливой личности, писателя Годунова-Чердынцева, образ которого во многом автобиографичен. Неординарность набоковских героев, их талант возвышает их над миром пошлости и обывательщины.

**ЭЛЛИНИСТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ЦИКЛЕ  
СТИХОТВОРЕНИЙ В.Я.БРЮСОВА «В АРМЕНИИ»**

Тема смены культур, взаимного влияния древних цивилизаций стала одной из ведущих в творчестве признанного мэтра русского символизма Валерия Яковлевича Брюсова. Следствием интереса поэта к данной проблематике явился целый ряд стихотворений, научных статей, лекционных курсов. В мировой истории его неизменно привлекали переходные, кризисные этапы, связанные с утверждением новых политических, религиозных, эстетических идеалов (легендарная Атлантида Платона, утонченная Эгейя, Рим эпохи последних императоров). Процесс наследования духовных ценностей, культурной преемственности, рождения новых культурных форм поэт рассматривал также на материале истории эллинистической цивилизации, сформировавшейся в результате походов Александра Македонского. В орбиту ее культурного, религиозного, политического влияния попала значительная часть сложившихся к тому времени государств Запада и Востока. В их числе – Армения.

В 1915 году, в разгар Первой мировой войны, Брюсов начал работу по подготовке сборника «Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней», а также над «Летописью исторических судеб армянского народа». В январе 1916 года он посетил Баку, Ереван, Эчмиадзин, Тбилиси.

Историческую роль и призвание армянского народа Брюсов подчеркивал в историко-литературном очерке «Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков» (1916). «Две силы, два противоположных начала, скрещиваясь, переплетаясь и сливаясь в нечто новое, единое, направляли жизнь Армении и создавали характер ее народа на протяжении тысячелетий: начало Запада и начало Востока, дух Европы и дух Азии. Поставленная на рубеже двух миров, постоянно являвшаяся ареной для столкновения народов, вовлекаемая ходом событий в величайшие исторические перевороты, Армения самой судьбой, была предназначена – служить примирительницей двух

различных культур: той, на основе которой вырос весь христианский Запад, и той, которая в наши дни представлена мусульманским Востоком. «Армения – авангард Европы в Азии», эта, давно предложенная, формула правильно определяет положение армянского народа в нашем мире. Историческая миссия армянского народа, подсказанная всем ходом его развития, – искать и обрести синтез Востока и Запада» (VII, 199). Подобные мысли, облеченные в поэтическую форму, нашли отражение в цикле «В Армении» (1915–1917), в частности, уже в первом стихотворении «К армянам» (1916):

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

Брюсов последовательно перечисляет героические и трагические события древней истории армянского народа: участие в походах персидских царей, поражение от Александра Великого, разгром римского войска в битве при Каррах, а также более поздние, связанные с политическим влиянием Византии, монголов, турок. Поэт восхищается мужеством и стойкостью армянского народа: «Все бури, все волненья мира, / Летя, касались вас крылом...»; «Нередко вас клонили бури, / Как вихри – нежный цвет весны...»; «Но, – воин стойкий, – под ударом / Ваш дух не уступал судьбе...» (II, 234). Дух народа, вокруг которого «кипели» два противостоявших друг другу культурных мира, Брюсов сравнивает с твердью алмаза, хранящего в себе «И краски нежных роз Шираза, / И блеск Гомерова огня» (II, 234). Образ Гомера – знаковой фигуры античного мира – это своего рода символ духовного притяжения Армении к эллинской культуре, к ее «светлому пламени». Брюсов называет армян «народом Тиграна» – царя, ведшего успешную борьбу с Римом в союзе с понтийским правителем Митридатом и олицетворявшего славные страницы прошлого Армении. Тема далекого прошлого тесно переплетается с современной поэту действительностью, с «миром новым» и толпами «мятущихся племен»:

А мы, великому наследью  
Дивясь, обеты слышим в нем...  
Так! Прошлое тяжелой медью  
Гудит над каждым новым днем  
(т. II, с. 236)

Упомянув трагические события прошлого и настоящего Армении, Брюсов три раза употребляет слово «бури», неизменно подчеркивая стойкость народного духа, не покорившегося Судьбе. Подобно тому, как в свое время уцелевший Наирский край «в крушеньях царств, меж мук земли» сберег духовное наследие Востока и Запада – «Агурамазды и Христа», так и новая Армения, по мысли поэта, непременно должна возродиться для полного осуществления своей многовековой миссии:

И верится, народ Тиграна,  
Что, бурю вновь преодолев,  
Звездой ты выйдешь из тумана,  
Для новых подвигов созрев,  
  
Что вновь твоя живая лира,  
Над камнями истлевших плит,  
Два чуждых, два враждебных мира  
В напеве высшем соединит!  
(т. II, с. 236)

Итак, в тексте стихотворения постоянно упоминаются культурные и политические реалии Восточного и Западного миров, значительная часть которых неразрывно связана с эллинистической эпохой. Именно на это время приходятся наиболее славные события истории древней Армении, о которых речь идет в стихотворениях «Тигран Великий» (1916) и «Победа при Каррах» (1916).

В первом произведении в центре внимания Брюсова образ армянского царя Тиграна, жившего в I веке до н. э. и известного своей длительной борьбой с Римом в союзе с Митридатом Понтийским. Тигран у Брюсова – символ мощи и воинской доблести армянского народа, выразитель лучших его качеств и стремлений:

Подобен огненной комете,

Над миром ты горишь, Тигран!  
(т. II, С.244)

Поэт прославляет мудрость Тиграна-политика, понявшего «помыслом крылатым свой век» и взвесившего «мощь племен», и талант Тиграна-полководца:

Ты ставил боевого стана  
Шатры на всех концах земных:  
В горах Кавказа и Ливана,  
У струй Куры, у Иордана,  
В виду столиц, в степях нагих.  
(т. II, с.244)

Армянский правитель заставлял считаться с собой и парфян, и римлян – наиболее могущественных представителей Восточного и Западного миров. Однако Тигран не только искусный стратег, одержимый победами на поле брани:

Но, воин, ты умел Эллады  
Гармонию и чару чтить;  
В стихах Гомера знал улады,  
И образ Мудрости-Паллады  
С Нанэ хотел отождествить!  
(т. II, С.244)

В представлении Брюсова, Тигран является просвещенным правителем эллинистического толка, восприимчивым к культурным традициям иных народов, придавшим «армянской мощи» «эллинистическую красоту». В упоминавшейся выше статье «Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков» Брюсов пишет: «Результаты эллинизации уже определенно сказались в Армении к эпохе Тиграна Великого (95–56 гг. до Р.Х.) и его преемников. По крайней мере, высшие классы армянского общества находились тогда под несомненным греческим влиянием. Армянская архитектура того времени носила отпечаток эллинистического искусства; в армянских храмах появились статуи олимпийцев, отождествленных с национальными божествами; образованные армяне понимали по-гречески, читали греческих писателей, интересовались греческим искусством; существовало обыкновение – посылать юношей, чтобы закончить их образование, в Афины и другие

научные центры Эллады» (т.VII, с.201-202).

Таким образом, Тигран известен не только тем, что расширил границы своей державы «от Куры до Иордана и от гор Мидийских до Киликийского Тавра» (II, 449), но и как тонкий ценитель эллинской культуры, способствовавший ее распространению в Армении. Он фактически создал мощное в военном отношении эллинистическое государство, открытое духовным влияниям Востока и Запада.

Тигран оставался одинаково великим как в моменты блестящих побед, так и тяжелых поражений и нравственных испытаний. Брюсов пишет в комментарии к стихотворению: «Позднее Тигран потерпел неудачу, отчасти под влиянием измены своего сына Тиграна Младшего. Чтобы спасти свое царство от разгрома, Тигран согласился явиться в стан Помпея, пешком и без диадемы, и преклониться пред римским полководцем. Помпей оставил армянскому царю его трон, его титул «царя царей» и большую часть его завоеваний, которые Тигран и передал впоследствии своему сыну и наследнику Артавазду II (56–33 гг. до Р.Х.)» (т.II, с.449-450). Подлинное мужество и благородство правителя заключается в способности пожертвовать и пренебречь властью, царской гордостью и предшествующей воинской славой ради блага собственного народа и сохранения государства:

Когда ж военная невзгода  
Смела намеченный узор, –  
Ты помнил благо лишь народа,  
Не честь свою, не гордость рода, –  
Как кубок яда, пил позор.

(т.II, с.245)

Итак, в брусосовском восприятии Тигран предстает, по сути, идеальным правителем, «просвещенным монархом», говоря языком эпохи Нового времени, во многом заложившим основы курса Армении на политическую независимость и на культурное сближение с эллинским миром.

Если в первом из анализировавшихся стихотворений цикла перед нами возникает череда исторических событий и государственных деятелей древней и современной поэту Армении, а во втором речь идет о наиболее видном правителе

эллинистической Армении, то в третьем («Победа при Каррах», 1916) в центре внимания Брюсова наиболее славный эпизод дохристианской истории государства – победа армянского и парфянского войска над римским (53 г. до н. э.).

О характере взаимоотношений двух народов, духовно близких поэту, – римлян и армян – Брюсов повествует в статье «Поэзия Армении». Периоды военного противостояния сменялись временем относительного спокойствия. Приобщенные к эллинистической культуре высшие слои армянского общества считали римлян «варварами», поработившими Элладу; армянскому же народу гораздо ближе были обычаи и религиозная система Парфии. Противостояние «римской» и «парфянской» партий при дворе отражало пограничное состояние Армении, находившейся между двумя культурными мирами.

В стихотворении «Победа при Каррах» в свойственной себе манере поэт максимально достоверно воспроизводит трагический эпизод в театре, когда царям двух восточных держав и всем зрителям был представлен на обозрение «символ славы, / Трофей жестокий и кровавый / С чертами римского лица» (т. II, с. 245) – отрубленная голова римского полководца Красса:

Забуть ли час, когда у сцены,  
Минуя весь амфитеатр,  
Явился посланный Сурены,  
С другой, не праздничной арены, –  
И дрогнул радостью театр!

(т. II, с. 245)

Автор ничего не говорит о событиях, произошедших на «другой, не праздничной арене». Читатель, подобно зрителям в армянском театре, мысленно окидывает взором поле Карр и видит «стяг армянский в римском стане» (т. II, с. 246). Брюсов акцентирует внимание на смещении места подлинной трагедии с поля боя на театральные подмостки. Трагедия Еврипида (по свидетельству Плутарха, на сцене в тот момент шли «Вакханки») получила реальную драматическую, кровавую основу и развязку. Налицо своего рода «удвоение» трагедии, некий синтез реального и художественного. Подлинная драма

захлестнула драму «вымышленную», наложилась на нее, не изменив ее сюжетной, событийной канвы. Катарсис, испытываемый античным зрителем от увиденного представления, стал в данном случае не только и не столько результатом переживаний за судьбы еврипидовских героев, сколько следствием полученного известия о победе:

И грянул гром рукоплесканий,  
Как с неба громовой удар.

(т. II, с. 246)

Зрители, пришедшие в тот день в театр, даже и не думали получить такой эмоциональный и патриотический заряд:

В пылани алого заката,  
Под небом ясно-голубым,  
Тем плеском, гордостью объята,  
Благодарила Арташата  
Царя, унизившего Рим!

(т. II, с. 246)

Жизнь вторглась в сюжет трагедии Еврипида, формально не изменив его. «Отрубленная» голова героя Пенфея была в разгар представления заменена отрубленной головой римского полководца Красса. Актер Ясон продолжал играть отведенную ему по сценарию роль, но уже:

Не лживой страстью лицедея,  
Но правым гневом пламенея,  
Предстал пред зрителями он.

(Т. II. С. 246)

Стих Еврипида оживает, уподобляясь «воинскому кличу». Публика, собравшаяся в театре, рукоплещет не только и не столько великому греческому трагику и актерам, сколько творцам новой трагедии, разыгрывающейся буквально у нее на глазах. Поле битвы становится театральной ареной, на сценических подмостках развивается сюжет новой драмы. Все традиционные составляющие театрального действия воплощены Брюсовым в стихотворении, которое, в свою очередь, является эпическим, драматическим и лирическим одновременно. Эпизод с черепом римского военачальника напоминает подобный в шекспировском «Гамлете» («бедный Йорик»). Брюсов ярко и динамично передает накал страстей, драматизм момента,

молниеносную смену настроений зрительного зала («мгновенная молва», «все понял каждый», «грянул гром рукоплесканий»). Само действие совершается в каком-то стихийном порыве, актеры и зрители становятся одним целым, понимая друг друга без слов. Природа также словно участвует в этом коллективном торжестве: «В пыланы алого заката, / Под небом ясно-голубым...» (т. II, с. 246).

Брюсов снимает целый ряд исторических деталей, на которых достаточно подробно останавливается в комментариях к стихотворению, проявляя глубокую осведомленность о сути вопроса. Известно, что поражение при Каррах воспринималось римлянами как величайший позор и трагедия. Врагу достались знаменитые «орлы» – знамена, символы могущества, славы и непобедимости легионов. В данном эпизоде военного противостояния Рима и Парфии (а для Брюсова речь идет о противостоянии Рима и Армении) симпатии поэта явно на стороне последней. Об этом свидетельствуют фразы «вражий череп», «надменный Красс». «Правый гнев» актера направлен на римского триумвира, который вел захватническую войну, а единый, безудержный порыв радости зрителей объясняется «унижением Рима» на поле боя. Все без исключения стихотворения говорят о восхищении Брюсова, которое вызывают у него история и духовно богатая самобытная культура Армении. Римляне в «Победе при Каррах» представлены врагами этой древней культуры, захватчиками, насаждавшими свои порядки. Хорошо известно, что Крассом, одним из богатейших людей Рима, двигали в парфянском походе жажда очередной, как он предполагал, легкой наживы и не дававшие ему покоя военные лавры его соперников-триумвиров Цезаря и Помпея. Победив противника, армянский царь Артавазд отомстил за поражение и унижение своего отца – Тиграна Великого: события, описанные в данном стихотворении, прямо связаны с предыдущим. Брюсов-историк дает комментарии к тексту Брюсова-поэта; ряд стихотворений цикла «В Армении» может рассматриваться как художественный инвариант очерка «Поэзия Армении». Таким образом, можно говорить об особом типе синтеза науки и искусства, к которому автор анализируемых произведений

всегда стремился.

Действующими лицами стихотворения «Победа при Каррах» в той или иной мере являются и римляне, и парфяне, и армяне, и греки. Греческие актеры играют в греческой трагедии на сцене армянского театра, который, в свою очередь, является порождением эллинского духа. Такое стало возможным в силу господства синтетической по своему глубинному характеру культуры эллинизма, вовлекшей в орбиту своего влияния и Запад, и Восток. По словам Брюсова, «умирающая Греция передала как многим другим странам, так и Армении свои последние вздохи, оплодотворившие всю европейскую культуру. Поддаваясь эллинизации, армяне тем самым становились причастны бессмертному источнику красоты и мысли, из которого и поныне мы почерпаем наши лучшие идеалы (т.VII, с.201). Вместе с тем, описываемая Брюсовым эпоха была кризисной в плане социально-политическом, подобно современному поэту периоду глобальных потрясений начала XX столетия. Поэт, часто откликавшийся на современные ему события в форме аллегорий и исторических аналогий, видит в трагической истории армян новейшего времени связь с предыдущими эпохами, он верит в духовное мужество и великое предназначение наследников Тиграна Великого:

Разноодежная, разноплеменная,  
Двигется мерно толпа у вокзала:  
Словно воскресла былая вселенная,  
Древняя Азия встала!  
Грязные куртки и взоры воителей,  
Поступь царя и башлык полурваный...  
Реют воочию души властителей:  
Смбаты, Аршаки, Тиграны...  
(т.II, с.241)

Важной особенностью исторического релятивизма Брюсова было признание им самоценности и равнозначности всех мировых культур. Древняя и самобытная культура Армении, явившая духовные образцы не менее значимые, чем греко-римская античность, оказалась навеки вписанной в общемировой историко-культурный контекст. Эллинистический, примиряющий характер этой культуры в эпоху мирового

противостояния начала XX столетия, мировой войны и геноцида армянского народа в полной мере был раскрыт русским поэтом Валерием Брюсовым.

## АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ МИФ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

Оккультизм – яркая составляющая культурного процесса конца XIX – начала XX века. Это был переломный момент истории: конец одного мира и рождение другого, эпоха магии, чудес, ощущаемых почти реальными, благодаря болезненной двойственности сознания творцов, этим временем рожденных, тот самый *fin de siècle*, время загадочное и прекрасное в своем трагическом предчувствии неизбежного Апокалипсиса. По словам Акима Волынского, «сама исковерканность, даже играющая лживость входили в подлинный облик конца века»<sup>1</sup>.

Мирче Элиаде отмечал, что «эпоха, когда начинают преобладать модернистские настроения, оказывается временем более “мифологически” осмысляющим мир»<sup>2</sup>. Идеи, сюжеты, герои, запечатленные в мифах древнего мира, проецируются на мир современный (потому, кстати, так популярна в литературе тема зеркал и отражений). Целью создания автобиографического мифа было выделиться из общей массы, подчеркнуть свою индивидуальность, высшее предназначение, свою избранность. С другой стороны, из самой теории символистской школы с ее тенденцией переживания «мгновений», вытекала потребность в автобиографическом мифе.

Для Брюсова многое значили спиритизм и оккультизм, что не дает оснований проводить резкое разграничение между «мистиками» и представителями «художественно-эстетической школы», как это было принято долгое время. Самими участниками литературного процесса эта ситуация воспринималась (через призму фантастического мироощущения) как противостояние «черных магов» (Брюсов, Бальмонт) и теургов, где «теург» ими понимается как «белый

---

<sup>1</sup> Волынский А.Л. Сильфида // Гиппиус З.Н. Собр. соч. М. 2001. Т.1. С.530.

<sup>2</sup> Элиаде М. Аспекты мифа. М. 1996. С.8.

маг»<sup>3</sup>. Интересно также, что в споре с Д.Мережковским, новым мистиком, Брюсов защищал факт существования чудес в мире, тогда как автор «Третьего Завета» их отрицал<sup>4</sup>. Поэтому в данной работе клишированные оценки подвергнуты анализу с точки зрения преобладания мифического начала у Брюсова (особенно на раннем этапе). У него литературное творчество понимается как магия (в категориях европейского средневековья), которая сама является процессом творческим, и не по наитию, а по знанию<sup>5</sup>.

«Демоническое позерство» Валерия Брюсова казалось Зинаиде Гиппиус игрой на публику, направленной на удовлетворение его честолюбия<sup>6</sup>. Но здесь ключевое слово «игра». В эпоху символизма, особенно это верно для старших, декадентов, очень ценили игру за ее «бескорыстие» и «загадочность»<sup>7</sup>. Когда Брюсов и Андрей Белый обсуждали встречу последнего с единорогом или поиски кентавров в районе Новодевичьего монастыря, «великий маг» не мог допустить и мысли, чтобы упрекнуть коллегу «мистика» во лжи, потому что ложью это, в конечном счете, не было. Фантазии А.Белого являлись тем, что З.Гиппиус определила бы как «настоящую действительность, представляющую в идеале то, чего нет в реальности»<sup>8</sup>. Главным, по словам Брюсова, было «создать “атмосферу”, – делать все так, как если бы эти единороги существовали»<sup>9</sup>.

Когда Владислав Ходасевич знакомится с Валерием Брюсовым в середине 90-х годов, последнему 24 года, и он еще ничем не напоминает будущего «мага», эпатажного, таинственного и изысканного. Однако, его «обыденность»

---

<sup>3</sup> Письмо А.Белого к Э.К.Метнеру // ОР РГБ. Ф.167. Карт.1. Ед.хр.19.

<sup>4</sup> Брюсов В.Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М. 2002. С.146.

<sup>5</sup> Колдуны и ведьмы. М. 1996. С.66.

<sup>6</sup> Гиппиус З.Н. Одержимый. О Брюсове // Гиппиус З.Н. Собр. соч. Т.6. М. 2002. С.45-46.

<sup>7</sup> Гиппиус З.Н. Игра // Гиппиус З.Н. Собр. соч. Т.6. С.450.

<sup>8</sup> Волынский А.Л. Указ. соч. С.529-530.

<sup>9</sup> Брюсов В.Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. С. 153.

обманчива, он уже ищет свой путь, свой образ и на этом пути ему предстоит примерить на себя самые разные маски, из которых не все ему шли, и некоторые были чужды, «но он, не замечая, носил их с одинаковой легкостью»<sup>10</sup>.

Вскоре Брюсов всерьез увлекается спиритизмом, проводит у себя сеансы, хотя оккультные практики интересовали его не столько сами по себе, сколько как средство создания собственной художественной реальности, позволяющее выйти за границы трехмерного мира. Как следует из записей в его дневнике и в черновой тетради, в то время, в отличие от более позднего периода, он в медиумические явления верит<sup>11</sup>. Однако же интерес его чисто практический, а планы весьма амбициозны: он рассчитывает стать во главе спиритов России, если не мира: «Найти путеводную звезду в тумане. И я вижу их: это декадентство и спиритизм. Да! Что ни говорить, ложны ли они, смешны ли, но они идут вперед, развиваются, и будущее будет принадлежать им, особенно если они найдут достойного вождя. А этим вождем буду я!»<sup>12</sup>. Необходимо подчеркнуть, что ставшая хрестоматийной фраза Брюсова на самом деле является искажением подлинного текста. В существующих публикациях дневников поэта<sup>13</sup> из двух нераздельных составляющих «путеводной звезды в тумане» – спиритизма и декадентства, – за которыми юный Брюсов видел будущее и вождем которых намеревался стать, редакторы оставили только декадентство. Это еще раз подчеркивает необходимость публикации дневниковой прозы Брюсова по рукописи и восстановления всех редакторских купюр. Даже позже, как свидетельствует В.Ф.Ходасевич, когда интерес Брюсова к спиритизму несколько угасает, он утверждает, «спиритические силы со временем будут

---

<sup>10</sup> Гиппиус З.Н. Свой. (Валерий Брюсов – человек-поэт) // Гиппиус З.Н. Собр. соч. Т.7. М. 2003. С.343.

<sup>11</sup> См.: ОР РГБ. Ф. 386. Карт.1. Ед.хр.12. Л.3. Ед.хр.15/2. Л 23. Карт.2. Ед.хр.6. Л.6, 13-15, 17-20.

<sup>12</sup> ОР РГБ. Ф. 386. Карт.1. Ед.хр.12. Л.29-29. об.

<sup>13</sup> Брюсов В.Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М. 2002. С.28.; Дневники. 1891 – 1910. М. 1927. С.12.

изучены и, может быть, даже найдут себе применение в технике, подобно пару и электричеству»<sup>14</sup>.

Лик Брюсова, как пишет Гиппиус, «один из самых обманчивых», однако обманчив он «для несложных душ его читателей и почитателей»<sup>15</sup>. По ее словам, «на Брюсова-человека, так же, как на Брюсова-поэта, с величайшей легкостью надеваются всякие маски. Кто каким Брюсова хотел, таким его и имел. Роковой гений, загадочный волшебник, трагический художник, эгоистический позер, холодный и хитрый литературный честолюбец, таинственный герой, маг, спирит, Дон-Жуан, Наполеон, анархист, черносотенник, космополит, скептик, сплетник, ницшеанец, солипсист, кружковист, брезгливый москвич, скрытный острый и рассудочный, – как только его не определяли, кем для себя не делали! И Брюсов со всеми был действительно тем, кем его желали видеть»<sup>16</sup>.

Миф связан с символом, а символ предполагает многозначность. Ряд приведенных Гиппиус мифологем, мифопортретов Брюсова далеко не полон. Язычник, римлянин, «крылатый вол», – его называли и так. Среди всего этого богатства масок наибольший интерес представляет образ мага. Чем же привлек Брюсова «маг»? Все дело в могуществе, с которым связывали этот образ средневековые легенды. Гордый, независимый, призывающий равно и Бога, и дьявола, осмеливающийся бросить вызов самому Князю тьмы, – такой образ зачастую возникает из историй, которые ходили в средние века по всей Европе. Такого мага можно встретить в рассказе Брюсова «Ночное путешествие»<sup>17</sup>. Стоит вспомнить Роджера Бекона, Майкла Скота, Семундура Мудрого, Агриппу Неттесгеймского (но не Фауста, прототипом которого был Агриппа); они – те, кто осмеливались повелевать демонами, не

---

<sup>14</sup> Ходасевич В.Ф. Брюсов // Ходасевич В.Ф. Колеблемый треножник. Избранное. М. 1991. С.278.

<sup>15</sup> Гиппиус З.Н. Свой. (Валерий Брюсов – человек-поэт). С.346.

<sup>16</sup> Там же. С.343.

<sup>17</sup> Брюсов В.Я. Ночное путешествие // Брюсов В. Огненный ангел. Роман, повести, рассказы. СПб. 1993. С.183-188.

вступая ни в какие сомнительные сделки. И в этой независимости кроется главное отличие оккультизма Брюсова от теургии мистиков. При том, что образы «магического», «таинственного» являются существенным поэтическим элементом всего его творчества, его «тайна» была лишена, «в отличие от их “тайны”, априорно постулируемого религиозного содержания»<sup>18</sup>. «Человек абсолютного, совершенно бешеного, честолюбия»<sup>19</sup>, – так охарактеризовала Брюсова Гиппиус. И именно это честолюбие требовало образа особого. Маг, прежде всего, силен и потому свободен от всего, от любых условностей и, главное, от людей. Сблизившись с Брюсовым, А.Белый понял, что его «демоническая поза» – сознательно надетая маска. Поэт не любил людей и защищался от их вторжения в свой внутренний мир.

Герой рассказа «Ночное путешествие» не падает на колени перед Князем Тьмы. «Жалкий червяк! А забыл ты, как Фауст пал ничком на пол, когда явился Дух Земли...»<sup>20</sup>, – неистовствует дьявол. Но маг Брюсова, как Роджер Бекон, оказавшийся однажды в подобной ситуации<sup>21</sup>, спокойно произносит «заклинательную формулу»<sup>22</sup> и изгоняет беса из этого мира. Лишь немногие маги прошлого осмеливались общаться с дьяволом вне спасительного круга (или пентаграммы)<sup>23</sup>. Но маг Брюсова не только отправляется с демоном в путешествие, он его нисколько не боится (так самоуверенно вел себя разве что Майк Скот). Доктор Фауст использует силы и знания своего демонического помощника, сам он может не так уж много... Маг Брюсова, как Бекон и Скот, черпает волшебную силу из своих познаний. И все же образ мага у Брюсова не аналогичен ни Бекону, который старался свести к минимуму свое общение с Люцифером, ни Скоту, прославившемуся дружескими отношениями с Великим

---

<sup>18</sup> Максимов Д.Е. Брюсов. Поэзия и позиция. Л. 1969. С.52.

<sup>19</sup> Гиппиус З.Н. Одержимый. О Брюсове. С.44.

<sup>20</sup> Брюсов В.Я. Ночное путешествие. Указ. изд. С.186.

<sup>21</sup> Колдуны и ведьмы. Указ. изд. С.74.

<sup>22</sup> Брюсов В.Я. Ночное путешествие. Указ. изд. С.187.

<sup>23</sup> Колдуны и ведьмы. Указ. изд. С.79.

Противником. Обращение мага с дьяволом у Брюсова, скорее, пренебрежительное. При этом восхищаются серьезные, до малейших тонкостей, познания Брюсова в области «запретных наук». Вершиной его оккультных изысканий является «Огненный ангел»: есть там целые трактаты по демонологии, детально, со знанием дела, описанные опыты практической магии, полеты на шабашах, устройство самих этих шабашей. Но и в рассказе, стилистически близком роману, можно увидеть отголоски этого великолепия. Например, маг Брюсова останавливает демона, протянув руки ладонями вперед,<sup>24</sup> а ведь мало кому известно, что издревле лучшим средством защиты от злых духов считалась «раскрытая ладонь»<sup>25</sup>. Однако есть существенная разница между центральной идеей рассказа и романа. «Огненный ангел» – роман, прежде всего, исторический, хотя А.Белый и видел в нем оккультный подтекст. Все мистические события разоблачаются в процессе повествования или находят реалистическое объяснение. В рассказе «Ночное путешествие» волшебство, демоны, другие планеты, негуманоидные формы жизни, – все это описывается как реальное. Интересно также необычное сочетание научной фантастики и мистики в этом произведении, которое можно, по сути, назвать отражением мировосприятия самого Брюсова на тот период его жизни. По словам Д.Е.Максимова, Брюсов обнаруживал близость к «типу сознания, соединяющего в себе тяготение к “научному” и “таинственному”»<sup>26</sup>. Подобное сочетание было невыносимо для теургов. Демон для Брюсова не союзник или противник, но инструмент познания мира.

Н.А.Богомоллов отмечает, что «знакомство с оккультными практиками стало конституирующей чертой всего облика “мага”, каким воспринимали Брюсова едва ли не все современники»<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> Брюсов В.Я. Ночное путешествие. Указ. изд. С.187.

<sup>25</sup> Тайные искусства. М. 1996. С.125.

<sup>26</sup> Максимов Д.Е. Указ. соч. С.56.

<sup>27</sup> Богомоллов Н.А. Русская литература XX века и оккультизм. М. 2000. С.297.

Итак, найдя подходящий образ, Брюсов готов привнести в свою жизнь соответствующую атмосферу таинственными поступками. Белый пишет о нем: «Любил “интересности”, любил “попугать” (неспроста де с “магией”); помню – пугались»<sup>28</sup>. Он любит поражать, скорее, даже шокировать окружающих загадочными, странными поступками: например, когда поэтическая братия провожала Бальмонта в Мексику, Брюсов произнес свой знаменитый тост: «Пью, чтоб корабль, относящий Бальмонта в Америку, пошел ко дну»<sup>29</sup>. Тост Брюсова нельзя воспринимать как отражение его отношения к Бальмонту, подобного требовал его миф, «демоническая поза», которую принимал он на публике. Не менее знаменательны его игры со светом и тьмой. Так, однажды Брюсов взял гасильник и со странной улыбкой потушил настенник в доме Белого<sup>30</sup>. Так он подчеркивал, особенно это было важно сделать перед теургом, свою принадлежность к «темной стороне силы»; в ответ на тост Белого: «Пью, за свет», В.Я.Брюсов, «вскочил, как ужаленный; он, поднимая бокал, прогортанил: «За тьму!»<sup>31</sup>. Исследуя их взаимоотношения, А.В.Лавров делает вывод, что защита Брюсовым «тьмы» «была лишь умелым использованием взятой на себя роли, набором атрибутов и приемов в затеянном идейно-психологическом маскараде, но она имела под собой серьезное и глубокое внутреннее противостояние всей системе мировоззрения Андрея Белого»<sup>32</sup>. Брюсов потратил немало усилий, пытаясь с помощью логики найти уязвимые места в идеях «мистика»: «Вы вот за свет: против тьмы. А в Писании сказано: свет победит; свет – сильнее; а надо со слабыми быть; почему же не стоите за тьму и за Гада, которого ввергнут в

---

<sup>28</sup> Белый А. Андрей Белый о Блоке. Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. М. 1997. С.96.

<sup>29</sup> Белый А. Начало века. М. 1990. С.176-177.

<sup>30</sup> Там же. С.177.

<sup>31</sup> Белый А. Андрей Белый о Блоке. Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. Указ. изд. С.95.

<sup>32</sup> Лавров А.В., Гречишкин С.С. Символисты вблизи. Очерки и публикации. СПб. 2004. С.23.

огонь?.. Гада – жаль: бедный Гад»<sup>33</sup>. К определенному периоду роль «черного мага» Брюсову наскучила. Но до того играл он талантливо, с полной самоотдачей. Брюсов не мог покинуть литературное собрание обычным образом, просто встать и уйти, это не соответствовало бы его мифу о «маге», который он тогда тщательно разрабатывал. «Его уходы были так же таинственны: он исчезал внезапно»<sup>34</sup>, – пишет Ходасевич. Итак, Брюсов «внезапно погасил лампу в доме Белого, оставив присутствующих во мраке. Когда вновь зажгли свет, Брюсова в квартире не было»<sup>35</sup>. На следующий день Андрей Белый получил стихотворение «Бальдеру Локи»:

Но последний царь вселенной,  
Сумрак, сумрак – за меня!  
(I, 389)

Бумажку с этими стихами Брюсов сложил стрелой и в таком виде послал ее Белому («посылают стрелу по рецептам магическим – “глазить”»<sup>36</sup>). От лица бога Локи Брюсов, проявляя завидную эрудицию, детально воспроизводит скандинавский эсхатологический миф, описывает Рагнарек – Сумерки богов. Однако при всей детальности стихотворения, Брюсов в своих целях несколько изменяет миф и в поэтическом тексте, и в примечании к нему. В частности, он говорит о победе Локи и гибели вселенной (I, 624). Но Эдда предрекает отнюдь не «торжество Локи»; и «последним царем вселенной» будет вовсе не сумрак, а ... Бальдер<sup>37</sup>. Брюсов ставит историю о наказании Локи в центр эсхатологического мифа, делает ее одной из причин Рагнарека, вписывает в контекст противостояния света и тьмы, понимаемых как доброе и злое. Подобный подход (близкий христианской, а не языческой традиции) позволил перевести конфликт двух поэтов во вневременной план.

---

<sup>33</sup> Белый А. Начало века. Указ. изд. С.176.

<sup>34</sup> Ходасевич В.Ф. Указ. соч. С.282.

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> Белый А. Андрей Белый о Блоке. Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. Указ. изд. С.96.

<sup>37</sup> Старшая Эдда: древнеисландские песни о богах и героях. М.-Л. 1963. С.15.

Расставляя несколько иначе акценты и намерено трансформируя смысл мифа, Брюсов стремится продемонстрировать свое преимущество перед соперником, предрекая в первую очередь себе «грядущее торжество».

Продолжение эта тема получит в написанном накануне революции стихотворении «Пророчество о гибели Азов». Здесь Брюсов несколько ближе к Эдде: «Вся вселенная сгорит, но из моря подымается новая земля, которая будет лучше прежней» (т. II, с. 472). Однако в одном он неизменен: пусть вселенная не погибнет, но править ею будет не светлый Бальдер, а темный Локи:

Но из черной бездны встанет черный Локи,  
Повезет безумцев он на черной лодке,  
Чтоб дворец воздвигнуть, страшный, черный, новый,  
И царить сурово над страной полночной.

(т. II, с. 343)

Брюсов значительно преуспел, внедряя в сознание современников свой «демонический» образ; Белый на какое-то время действительно поверил, что «суровый маг» гипнозом заставлял служить себе его самого, Сергея Соловьева, Эллиса<sup>38</sup>. Более того, сам Белый, будучи приверженцем линии В. Соловьева, развивавший идею о поэте теурге, жаждавший соединения поэзии с мистикой, был уверен, что Брюсов мечтает о соединении «поэзии с магией»<sup>39</sup>.

И все же для Брюсова, больше чем для кого бы то ни было в той среде, его автобиографический миф был игрой. Именно несерьезным его отношением к своему мифу, к этой игре, и объясняется еще один противоречивый аспект образа Брюсова в воспоминаниях современников. На публике поэт был очень серьезен: «он редко смеялся: лишь дергал губами и зубы показывал; никогда не шутил, даже о самых обычных вещах выражался торжественно»<sup>40</sup>. С близкими же людьми он был совсем другим. «Поз он тогда никаких не принимал, ни

---

<sup>38</sup> Белый А. Андрей Белый о Блоке. Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. С. 94.

<sup>39</sup> Там же.

<sup>40</sup> Мочульский К. Валерий Брюсов. М. 1989. С. 70.

наполеоновских, ни демонических, – пишет Гиппиус о молодом Брюсове, но затем продолжает, – да, сказать правду, он при нас и впоследствии их не принимал. Внешняя наполеоновская поза – высоко скрещенные руки, – потом вошла у него в привычку; но и то я помню ее больше на бесчисленных портретах Брюсова; в личных свиданиях он был очень прост, бровей от природы немного нависших, не супил, не рисовался»<sup>41</sup>.

В этой игре на публику заключается существенное его отличие в отношении к своему автобиографическому мифу, например, от Белого, хотя, сравнивая эту сферу их творчества, автор воспоминаний «На рубеже двух столетий» находил много общего: «Повторяю, постановочная арена продумываемой биографии – “творимая легенда” истории; и тут-то я опять совпадаю с Брюсовым». Один «составлял таблицы своей выдуманной истории», другой «проигрывал собственную историю». «Брюсов – математик и я, внутренний музыкант, сказались в разном модулировании той же темы игры»<sup>42</sup>, – пишет Белый. Но Брюсову бы и в голову не пришло идти искать кентавров к Новодевичьему монастырю, если при этом никто не мог его видеть, а следовательно, рассказать, добавить новый штрих к его магическому образу. «Под-брюсники» (так саркастично именовал он своих почитателей) верили в его магические силы искренне и до конца. Надо сказать, эти ярые почитатели чужого таланта сыграли не последнюю роль в становлении и поддержании авторских мифов эпохи. Например, Н.Гумилев рассказывал Ходасевичу, как некий «Тиняков, сидя с ним в Петербурге на “поплавке” и глядя на Неву, вскричал в порыве священного ясновидения:

– Смотрите, смотрите! Валерий Яковлевич шествует с того берега по водам»<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> Гиппиус З.Н. Одержимый. О Брюсове. С.44.

<sup>42</sup> Белый А. На рубеже двух столетий. М. 1989. С.228.

<sup>43</sup> Ходасевич В.Ф. Указ. соч. С.282.



**II.**

**В.Я.БРЮСОВ**

**И**

**МИРОВАЯ КУЛЬТУРА**

**СТИХОВЫЕ И ОБРАЗНО-СТИЛЕВЫЕ  
МЕТАМОРФОЗЫ В БРЮСОВСКИХ ПЕРЕВОДАХ  
ИЗ АРМЯНСКОЙ ПОЭЗИИ**

Метафорика поэтических переводов является одной из основных проблем при переводе стихотворного текста. Разные переводческие школы по-разному решают эту проблему, однако в любом случае очевидна в той или иной степени детерминация метафорики не только от свойств переводимого текста, но и от стиховой формы. Технические ограничения, диктуемые выбранным стихотворным размером, особенностями рифмовки и звукописи, накладывают свой отпечаток на всю образную систему текста, вызывая те трансформации, в силу неизбежности которых и существует мнение о “невозможности” перевода поэзии с одного языка на другой. Посему попросту фиксировать передачу той или иной метафоры или поэтического образа тем или иным способом в конкретном переводе, сопровождая это оценочными замечаниями о точности или неточности данного решения – занятие не очень продуктивное и в общем-то не очень нужное, поскольку выбор всегда (или преимущественно всегда) неточен в сравнении с оригиналом. Культурологический смысл был бы в рассмотрении вопроса о характере “неточностей” и их связи с иными параметрами текста, чему, собственно, и посвящены сии наблюдения над переводами В.Брюсова из армянской поэзии. Рассматривать переводы стихотворных текстов в отрыве от их стиховых и просодических норм представляется не оправданным, ибо «проблема просодии оказывается проблемой стиля, а следовательно и поэтического содержания»<sup>1</sup>.

Устоявшееся или по крайней мере часто звучащее мнение о том, что Брюсов-переводчик тяготел к буквальному воссозданию оригинала, не совсем и не во всем достоверно. Сторонники этого мнения ссылаются на отношение Брюсова к

---

<sup>1</sup> Эткинд Е. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л. 1973. С.31.

воссозданию стихотворной техники переводимого произведения – к его попыткам воссоздать в переводах инородные стихотворные размеры, а в ряде случаев и к передаче самой лексики, традиционных языковых оборотов и пр., в частности в переводах из латинской поэзии<sup>2</sup>. Но и в этом плане, будучи вполне применимым по отношению к отдельным конкретным случаям, также нуждающимся в исследовании<sup>3</sup>, это утверждение не бесспорно. По крайней мере брюсовский буквализм не подтверждается на материале его переводов из армянской поэзии, в том числе в плане воссоздания метро-ритмических или евфонических структур. В его переводах можно видеть доминанту формы, причем не обязательно продиктованную оригиналом, чем и обусловлено все, что происходит на семантическом уровне.

Обратимся к самым истокам армянской поэзии – языческой песне «Рождение Ваагна», особо отличающейся метафорически-мифическим мышлением. Подстрочный перевод этого текста прозвучал бы так:

В муках родов было небо, в муках родов была земля,

В муках родов было и море багряное.

Море в мучениях разродилось красным тростником.

Из горла тростника дым исходил,

Из горла тростника пламень исходил,

Из пламени выбегал русый отрок.

---

<sup>2</sup> Гаспаров М. Брюсов и буквализм (По неизданным материалам к переводу «Энеиды»). Вступительная заметка Л. Озерова // Мастерство перевода 1971. М. 1971. С.88-128; См. также полемику вокруг этой работы: Петровский Ф. В.Я.Брюсов – переводчик «Энеиды» // Мастерство перевода. Сб. 9. 1973. С.253-256; Коптилов В. И вширь, и вглубь... // Там же. С.257-261; Мкртчян Л. О переводах буквальных и подтягивающих. // Там же. С.262-268; Старостин А. Некоторые соображения о буквализме и вольности вообще и о трактовке «Энеиды» Валерием Брюсовым в особенности // Там же. С.269-274.

<sup>3</sup> Уж вовсе далека от науки претензия, предъявленная М.Гаспарову одним из полемистов, «рекомендующим» всемирно известному ученому: «У Брюсова есть переводы и “верные” и “красивые”. О них-то и следует писать». См.: Мкртчян Л. Указ. соч. С.268.

У него были власы-огнь,  
Была борода-пламень,  
И очи были солнцами.

*Перевод Брюсова:*

Небеса и земля были в муках родин,  
Морей багрянец был в страданьи родин,  
Из воды возник алый тростник,  
Из горла его дым возник,  
Из горла его пламень возник,  
Из того огня младенец возник,  
И были его власы из огня,  
Была у него брада из огня,  
И, как солнце, был прекрасен лик.

Исследователь этого перевода И.Атаджанян, сравнивая его с переводами Н.Эмина, К.Патканова и В.Зотова, отмечает, что Брюсов более свободен в словах и выражениях, хотя явно чувствуется его большая ответственность в передаче духа песни»<sup>4</sup>. В плане относительной свободы Брюсова в словах и выражениях спорить не приходится. Что касается «духа», здесь, как нам кажется, есть что сказать. Вообще мы часто говорим о духе подлинника, не совсем разумея, что это такое. Между тем, помимо сугубо предметного содержания, по-видимому, это – совокупность поэтических, образно-стилистических и эмоциональных составляющих текста. Если согласиться с этим, то возникает вопрос с первой же строки брюсовского перевода. И.Атаджанян считает, что в сравнении с названными переводчиками Брюсов «придал строке более конкретный смысл, в несколько архаичной форме сохранив мифологический дух песни»<sup>5</sup>. Сравнить мы сейчас не будем, но попробуем разобраться, внимательнее присмотревшись к брюсовской версии. Рассматривая перевод в плане соотношения времени повествования и времени описанного явления, следует отметить, что в древнем этом тексте представлен процесс,

---

<sup>4</sup> Атаджанян И. «Рождение Ваагна» в переводе В.Я.Брюсова // Брюсовские чтения 1971 года. Ереван. 1973. С.510.

<sup>5</sup> Там же.

который еще не завершен, а происходит одновременно с повествованием и завершается с концом повествования. Между тем совершенный вид брюсовского глагола «возник» вместо «исходил», последовательно повторяясь, представляет нечто, происшедшее до этого рассказа. С другой стороны, весьма важно четкое разделение в оригинале описанных явлений – о каждом сказано в отдельности, и такая манера повествования задана первой же двучленной строкой, где отдельно сказано о небе и отдельно – о земле («В муках родов было небо, в муках родов была земля»); Брюсов устраняет эту двучленность: «Небеса и земля были в муках родин». Тростник, который «возник из воды», скорее является точным описанием природного явления и вовсе не содержит метафорической семантики тростника, рожденного морем в мучениях. Образ младенца-Ваагна неизвестен в армянской мифологии, и текст песни предполагает именно, что родился сразу отрок, но «отрок» в брюсовской версии представлен младенцем, и естественно, что при этом исчезает картина «выбегания» из огня (младенец не может бежать); вместе с тем опущен эпитет «русый», весьма важный, ибо таков известный мифологический облик Ваагна. Еще важнее финальная строка с прекрасной метафорой: очи – солнца. Метафора эта не отразилась в переводе даже приблизительно: лик, прекрасный, как солнце, вовсе не в силах выразить в полной мере мифологический образ, представленный в песне, во-первых, в силу того, что «прекрасный лик» слишком тривиальный оборот, во-вторых, потому что метафора, фактически отождествляющая два явления, преобразилась в сравнение, т. е. отделила их. Насколько это укладывается в теоретические наблюдения, согласно которым, «довольно часто вместо метафоры оригинала в переводе дается сравнение»<sup>6</sup>, сказать трудно. Но относительно всего текста следовало бы отметить, что он показателен вот в каком плане. Не представляется реальным предположение, что Брюсову было не под силу передать на русском языке все эти нюансы. Но он, чрезвычайно щепетильно относящийся к

---

<sup>6</sup> Юджин А. Найда. К науке переводить. Принципы соответствий // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М. 1978. С.135.

поэтической технике, к формальным элементам текста, к ритмике и звукописи, выводит именно эти показатели на первый план. Он создает себе дополнительные технические задачи, не заданные оригиналом. Так, на метрическом уровне перевода можно отметить, что оригинал намного свободнее соотносит строки различной величины: слоговой состав строк колеблется в пределах 5-14; у Брюсова эти колебания в значительно меньших пределах (8-12), при этом он соотносит длинные строки (первые две – по 12 и 11 слогов) друг с другом, последующие, сравнительно короткие (8-10 слогов) сводя в один пассаж и тем самым создавая впечатление некоей урегулированности, чего нет в оригинале. В итоге здесь не уместаются ни бег, ни описание внешности («русый отрок»), которые и оказываются за пределами переводного текста. Более того, данный текст нерифмован, но Брюсов сковывает себя рифмой, которая задана в его переводе ключевым словом «тростник». Это-то слово, вынесенное им в конец третьей строки, и диктует дальнейшее оформление текста, и появляется глагольная форма «возник», равно как и заключительное слово «лик», которые, в свою очередь, приводят к обозначенным выше трансформациям.

\* \* \*

Переходя к иным текстам и в их связи говоря о брюсовской версификационной технике в метро-ритмическом ракурсе, можно отметить стремление воссоздать некоторые элементы силлабической системы армянского классического стиха специфическими средствами русской силлабо-тоники. Для этого ему также приходится ставить себе дополнительные технические задачи, естественно, затрудняющие точное воссоздание содержательно-семантического плана. Это мы видим в переводах из Кучака или Саят-Новы, где он соблюдает внутренние канонические рифмы, чего нет в армянских текстах. Так происходит, к примеру, в переводах айренов Кучака, названных Брюсовым гномами. Айрены – твердая форма, состоящая из четырех 15-сложных строк, расчленяемых на 2 полустишия по 7 и 8 слогов и повторяющих одну рифму во всех строках. Воссоздание этой структуры – уже достаточно трудная

для переводчика проблема, но Брюсов, вдобавок, рифмует и полустишия:

– На кровле ты легла уснуть, твоя созвездьям светит  
грудь,  
Позволь же мне к тебе прильнуть, иль укажи домой  
мне путь!  
Тебе нельзя со мной уснуть, нельзя и дома отдохнуть,  
Но так дрожи и жди, пока – захочет утра свет блеснуть!

В айренах цезура после 7-го слога весьма сильна и по силе близка к межстиховому сечению. По-видимому, забота о дополнительной отмеченности данного сечения и стала поводом для подобного решения переводчика: рифма на цезуре фактически приравнивает силу цезуры силе межстиховой паузы.

Аналогичный пример – внутренние рифмы в текстах из Саят-Новы, в частности, в переводах текстов, написанных силлабическим 16-сложником из четырех 4-сложных колонов (андамов) с чрезвычайно сильной цезурой на 8-м слоге. У Саят-Новы в данном размере первая и третья цезуры сравнительно часто не соблюдаются, в отличие от этой – второй – цезуры, реализуемой стопроцентно. Этот весьма традиционный для Саят-Новы размер Брюсов передает русским восьмистопным ямбом, но при этом, хотя этот русский размер сам по себе расчленяется на два равных полустишия по 4 стопы в каждом, он дополнительно подчеркивает цезуру рифмой, тем самым фактически и в этом случае приближая ее по силе стихоразделу:

Я – на чужбине **соловей**, а клетка золотая – ты!  
Пройдешь, как по ковру **царей**, лицо мне попирая, ты!  
Твои ланиты – роз **алей**, как образ дивный рая – ты!  
Как шаха, я тебя молю; молчишь, не отвечая, ты.

Будь это единичным примером, возможно, и не следовало на него указывать, ибо тогда ни о какой закономерности речи быть не может. Но все дело как раз в том, что из 8 текстов, написанных таким размером, в 6 текстах Брюсов последовательно соблюдает эту срединную рифму. Излишество это или нет – иной вопрос. Возможно, Брюсов, отлично знавший французскую силлабику, интуитивно чувствовал то, о чем

спустя десятилетия написал М.Харлап, а именно – что в поэзиях на языках с фиксированным на последнем слоге ударением «благодаря совпадению с остановкой (pause accentuelle) оно воспринимается сильнее, чем в других языках»<sup>7</sup>. Армянский язык и стих вполне соответствуют этому условию. Соответственно, Брюсов заботится о большей воспринимаемости, осязатости предцезурной позиции, чем это имеет место в русском стихе с языковым материалом с подвижным ударением. И как раз в этих текстах, сравнительно с теми, где нет подобного дополнительного технического условия, Брюсов менее точен в передаче пестрой метафорики Саят-Новы. Уже в приведенных строках сравнение (в оригинале: «Я, как соловей на чужбине, ты – подобна золотой клетке») заменена метафорой. Конечно, в основе любой метафоры лежит сравнение явлений, но все же сравнение как поэтическая фигура попросту ставит рядом два сравниваемых явления, метафора же их единит, свойства одного непосредственно приписывая другому. Здесь уместно было бы напомнить теоретические рассуждения о трансформации тропов при переводе, согласно которым «отступления такого рода от образной структуры оригинала явственно распадаются на две группы: первая, где этот акт обусловлен фактурой языкового материала [...]; и вторая, где причину отступления нужно искать в «своеволии» переводчика, который (отнюдь не в упрек ему будь сказано) жертвует близостью к оригиналу, дабы выиграть на другом фронте: ритмики, внутреннего развития образа и т.д.»<sup>8</sup>. Отступления Брюсова подходят под второе определение. Но с другой стороны, Брюсов не забывает о пестрой восточной образности поэзии Саят-Новы, посему восполняет утраты: здесь видим поэтические образования, отсутствующие в оригинале («как по ковру царей», «образ дивный рая – ты»).

Подстрочный перевод первого четверостишия другого текста Саят-Новы, написанного таким же размером (16-сложник

---

<sup>7</sup> Харлап М. Силлабика и возможности ее воспроизведения в русском переводе // Мастерство перевода 1979. М. 1981. С.29.

<sup>8</sup> Гончаренко С. К вопросу о поэтическом переводе // Тетради переводчика. М. 1972. С.87.

структуры 8+8) таков: «Как на чужбине соловей год тоскует по саду, / Так шепчет любящий тебя, тоскуя о вине твоих рук. / Ты не разговаривай с другими, твой раб по госпоже [своей] тоскует, / Созрел шамам в груди твоей – о блюде золотом тоскует». Этот текст передан Брюсовым так же, как и предыдущий – с добавлением внутренних рифм:

Чужбина – мука **СОЛОВЬЯ**: год – сада он родного ждет!  
Чтоб подала рука **ТВОЯ** вина мне, сердце снова ждет!  
С другими – ты, и мучусь – **Я**: так раб царя земного ждет!  
Созрел грудей твоих шамам, – сосуда золотого ждет!

В этом брюсовском тексте также можно указать на трансформации, сходные с вышеуказанными. Так, Брюсов убирает сравнительный союз «как», в результате чего сравнение перерастает в простую параллель; прекрасная метафора «вино твоих рук» (призванная обозначить пьяняще-услаждающее свойство прикосновения рук любимой) превращается в тривиальную сцену подачи вина; непосредственное указание на себя как на раба, принадлежащего госпоже и тоскующего по ней, превращается в сравнение из другой области: «так раб царя земного ждет». Наиболее близка к оригиналу последняя строка приведенного четверостишия, и в этом сказывается та же закономерность. Дело в том, что и здесь, и в предыдущем тексте, и во всех остальных текстах, где Брюсов рифмует полустишия, обременение дополнительной технической задачей (внутренними рифмами) относится к первым трем строкам, последняя же устраняет эту задачу.

В связи с этим из вышеуказанных восьми текстов Саят-Новы, переведенных Брюсовым, следует обратить внимание на два текста, в которых полустишия вообще не рифмованы. Вот один из них, наиболее известный из брюсовских переводов из этого автора:

Я в жизни вздоха не издам, доколе джан ты для меня!  
Наполненный живой водой златой пинджан ты для меня!  
Я сяду, ты мне бросишь тень, в пустыне – стан ты для меня!  
Узнав мой грех, меня убей: султан и хан ты для меня!

Сопоставив этот текст с подстрочником, мы убедимся, что здесь Брюсов максимально близок к оригинальному тексту (ср. подстрочник: «Я в мире не вздохну, пока ты джан для меня; / Наполненный водой бессмертия, золотой пинджан ты для меня; / Сяду – ты тенью станешь мне, шелковый шатер ты для меня; / Узнай грех [мой] и [лишь] тогда убей, султан и хан ты для меня»). Конечно, можно указать на злоупотребление Брюсовым транскрипцией непонятных русскому читателю слов (в дальнейшем тексте тоже: «пранги-атлас»), что попросту переводится как «французский атлас»), сопровождаемых объяснениями в сносках. В этой связи явно неправ Л.Мкртчян, утверждающий в полемике с М.Гаспаровым, что о переводах Брюсова из армянской поэзии, «вовсе не скажешь, что, где бы ни раскрыли их», можно найти фразы, звучащие загадкой<sup>9</sup>. Но, невзирая на обилие подобных транскрипций, вносящих в русский текст непонятные лексемы, факт остается фактом: в данном случае брюсовский текст максимально близок к тексту Саят-Новы. И это утверждение можно распространить на весь текст, состоящий из пяти подобных строф.

В другом случае, в переводе из Саят-Новы («К соловью»), мы видим рифмовку дактилического окончания с мужским:

Откуда ты? (я соловью).  
Не плачь! не плачь! я слезы лью,  
Ты розу ждешь, я – **милую**...  
Не плачь! не плачь! я слезы лью.

Так на протяжении всего текста, состоящего из пяти четверостиший, в которых каждая третья строка (за исключением третьей строфы) последовательно сохраняет дактилическое окончание<sup>10</sup>. Характерно, что подобная замена приходится на предпоследнюю позицию в строфе: эта позиция не только здесь, а в структуре стиха вообще, чаще всего на

---

<sup>9</sup> Мкртчян Л. Указ. соч. С.267.

<sup>10</sup> О взаимозаменяемости мужского и дактилического окончаний в русском стихе вскользь упоминал М.Гаспаров. См.: Гаспаров М.Л. Очерки истории русского стиха. Метрика, ритмика, рифма, строфика. М. 1984. С.6.

разных уровнях текста противопоставляется остальному каркасу текстового фрагмента (предпоследняя стопа в стихе, предпоследний стих в строфе и т. п.)<sup>11</sup>. В армянской поэзии, опять же в силу отсутствия явления редукции, разноударные рифмы не являются чем-то экстраординарным. Однако в том же тексте Саят-Новы такая рифма встречается лишь один раз – в четвертой строфе, так что говорить о заданности такой формы не приходится. О такой заданности можно было бы говорить, к примеру, относительно стихотворения С.Шахазиза «Сон», где есть и разноударные рифмы, и рифмовка безударных окончаний. Однако переводя стихотворение С.Шахазиза, Брюсов не считал нужным имитировать подобную структуру, а предпочел целиком придерживаться традиционной для русской поэзии рифмовки АbАb. Вернувшись к тексту Саят-Новы в брюсовской версии, отметим, что здесь также формальная сторона стиха продиктовала вовсе несвойственную для Саят-Новы (и вообще для лирики) форму ремарки, данную в скобках: «я – соловью» (в оригинале строка такова: «Откуда грядешь, странствующий соловей?»); значение долженствования (у Саят-Новы: «Не плачь, я должен плакать») утрачено в силу использования в переводе глагольной формы настоящего времени («Я слезы лью») и т.п.

\* \* \*

Подобный подход, как кажется, доминирует в переводах Брюсова и из новой армянской поэзии. Попытаемся показать это на текстах. В переводе стихотворения С.Шахазиза «Сон» Брюсов допускает следующие трансформации в образной системе (приводим сначала подстрочники и вслед – брюсовские версии): «сладкий голос» – «нежный голос»; «я был у

---

<sup>11</sup> К этому явлению подробнее мы обращались в статье «Феномен “предпоследней позиции” в структуре стихотворного текста» в сборнике статей памяти М.Л.Гаспарова, готовящемся к изданию в Ереване. Ср.: «Чтобы вернее предчувствовать границу стиха или полустушия, концы этих отрезков текста часто получали дополнительную урегулированность. Главным сигнальным местом была предпоследняя позиция». Гаспаров М.Л. Очерки истории русского стиха. С.6.

постаревшей матери» – «к старой матери склонен»; «блеснула искра радости» – «сердце с радостью боролось»; «звонотекущий родник там катил жемчуга» – «там журчал ручей струистый, жемчугами опьянен»; «это был бредовый сон» – «горе, это был лишь сон»; «мелодия напомнила дни детства» – «песнею волнуем, был я детству возвращен»; «отерла глаза мне, очень влажные» – «отерла мне в печали взор мой – был он затенен». Не будем останавливаться на характере каждой из этих трансформаций, достаточно лишь отметить, что они очевидны. Но в плане вышеизложенных предположений о доминанте выбранной формы и его влиянии на отражение в переводе метафорических образований считаем необходимым остановиться на фразе «Горе, это был лишь сон». Из четырех строф, составляющих весь текст, она в точности повторяется в первых трех строфах перевода, тем самым перерастая в полноценный рефрен, хотя у Шахазиза эта фраза постоянно варьирует и в строгом смысле рефреном не является и – более того – как раз во второй строфе значительно перефразирована: «Это был бредовый сон». Как видим, даже этот буквальный перевод текста вполне укладывается в выбранный для перевода размер (четырёхстопный хорей) и сохранение эпитета «бредовый» не представляло особого труда. Остается предположить, что выпадение эпитета было предопределено выбором рефренной формы. Но тем же фактором предопределены и остальные случаи: нетрудно заметить, что трансформации возникают в основном (в пяти случаях из отмеченных семи) именно на рефрене, завершающемся словом «сон»: «к старой матери склонен», «жемчугами опьянен», «был я детству возвращен», «взор мой – был он затенен».

Таким образом, примеры показывают, что проблемы формальной организации накладывают свой отпечаток на содержательный уровень переводного текста. Это вполне в порядке вещей, но в данном случае важно подчеркнуть: на всех этих примерах мы видим, что ни в формальном отношении, ни в содержательном Брюсова нельзя однозначно причислить к переводчикам-буквалистам.

Решения Брюсовым формальных проблем, заданных оригиналом, вполне справедливо можно назвать

неординарными. Так, в переводе из Терьяна армянский восьмисложник структуры 4+4 он предпочитает передавать не традиционным для переводов этого размера четырехстопным ямбом, а четырехударным логаядом<sup>12</sup>, в котором усечение второго междуударного интервала особо подчеркивает значимую в оригинале цезуру:

На улице – шум и топот шагов,  
На бледности лиц играет улыбка,  
В пыли золотой – громады домов,  
И к небу деревья тянутся зыбко.

В том же тексте в ряде строк цезура дополнительно подчеркивается иным способом – знаками препинания, не оправданными синтаксически, но несущими метрическую функциональную нагрузку:

Теперь все слова – исполнены чар,  
Как стрелы теперь – случайные взгляды.

Подобное решение (не синтаксически, а метрически продиктованное тире) можно видеть и в иных случаях, как это мы уже видели в переводе из Кучака: «Но так дрожи и жди, пока – захочет утра свет блеснуть!»

С точки зрения точности воспроизведения формы оригинала приведенные примеры можно оценить двояко. С одной стороны, Брюсов вроде бы щепетилен в вопросе передачи ритмического рисунка, но с другой – он и на этом уровне привносит в стих элементы, отсутствующие в оригинальном тексте, хотя и функционально предназначенные для еще более четкого воспроизведения того же рисунка. Так что наблюдается как раз весьма важный баланс в дозировке эквиритмичности и эквивалентности выбранной стиховой формы. Этому соответствует и вполне очевидный в тех же текстах баланс

---

<sup>12</sup> На дольник как возможный способ передачи силлабического стиха на русском языке указывает В.Британишский, анализируя переводы Л.Мартынова. См.: Британишский В. В сторону Кантемира (К переводам Леонида Мартынова из Яна Кохановского) // Мастерство перевода 1974. М. 1975. С.232-253.

между отклонениями и точным воспроизведением метафорики и поэтической семантики оригинала. С одной стороны, в приведенных переводах из Терьяна также наблюдаются весьма важные отклонения от авторской образной системы. Так, выражение «цветет улыбка» превращается во фразу «играет улыбка» с некоторой нивелировкой метафорического значения; строка «блистают дома в пыли солнца» заменяет образование «пыль солнца» некоей абстракцией («в пыли золотой»); метафоры «слова – таинства» и «взгляды – стрелы» превращаются в сравнения. Продолжая наблюдения над дальнейшим текстом, также можно видеть аналогичные трансформации. Строку «Умершие сердца, подобно цветам, / раскрываются в пыли солнца» Брюсов передает несколько иначе:

Сердца-мертвецы, как в поле цветы,  
В пыли золотой теперь оживают.

Не говоря об уже оговоренном обороте («в пыли золотой»), отметим, что выражение фразы «сердца-мертвецы оживают» не содержит той метафоричности, которая очевидна в терьяновском оформлении, где оживающие сердца представлены как раскрывающиеся цветы.

С другой стороны здесь же мы видим, как отмеченные утраты в некотором смысле компенсируются, чем и создается вышеозначенный баланс. Так, образ раскрывающихся сердец все же не целиком исчезает, поскольку утрата сбалансирована сохранением терьяновского сравнения с цветами.

\* \* \*

До сих пор мы говорили о брюсовских технических решениях, отсутствующих в оригинале, но все же продиктованных необходимостью иными, сугубо русскими версификационными средствами подчеркнуть особенности оригинала. Но можно видеть и увлечение Брюсова переводением собственных стиховых новаций в переводной текст независимо от того, насколько они в данном случае совместимы со структурой переводимого произведения. Так, в переводе из Терьяна появляются неравносложные рифмы:

Как не любить тебя, родная, **бедная**?  
В скорби покорной страна опаленная.  
Снова мечам остроблещущим **преданная**  
Ты – Богородица, семь раз пронзенная!

Словно урок выполняя **заученный**,  
Жертва безвольная, все отдавала ты.  
Ты не была ль непорочною **мученицей**,  
В крестном страдании, кровию залита.

Оставив в стороне то, что первая строка представляет собою 5-стопный ямб, а весь дальнейший текст написан 4-стопным дактилем, что само по себе слишком дерзко с точки зрения русского классического стиха, отметим, что не менее дерзкая рифмовка дактилического и женского окончаний продолжается во всех остальных строках этого стихотворения (из цикла «страна Наири»). Подобные рифмы экспериментально были представлены Брюсовым в его «Опытах по метрике и ритмике, по эвфонии и созвучиям, по строфике и формам» («Высоко над городом / В перелете гордом / Словно птицы странные / Реют монопланы»). Однако даже в русской оригинальной поэзии тогда это были всего лишь эксперименты, вовсе не привившиеся в русской поэтической практике: они активизировались чуть позже. Тем более подобные рифмы не то чтобы не характерны, а невозможны в армянском тексте ввиду фиксированного на последнем слоге ударения и отсутствия явления редукции безударных гласных. И хотя Терьян также является поэтом-экспериментатором, в том числе в сфере версификационной техники, но данное решение Брюсова-переводчика вряд ли можно квалифицировать как дань Терьяну-новатору, тем более что данное стихотворение написано армянским поэтом в самом традиционном для армянской поэзии размере – силлабическим десятисложником структуры 5+5. И здесь приходится констатировать, что основные отклонения Брюсова от оригинальной метафорики и вообще от оригинала приходятся как раз на эти нетрадиционные рифмы. Появляется (в начале второй строфы) отсутствующее у Терьяна выражение «Словно урок выполняя заученный», с этой фразой рифмуется словосочетание «непорочной мученицей», служащее

эквивалентом терьяновского выражения «непорочным свидетелем» и т.д. Но в том же тексте вполне ощутимо стремление компенсировать утраты: образ, выпавший из одной строки, в несколько переиначенном виде появляется в другой строке, метафорическое соотнесение, хотя и в иной форме, все же не утрачивается полностью, а так или иначе отражается: «вооружись ревностью» – «ревность прими, как доспех»; «распятая страна моя» – «в крестном страдании, кровию залита» и т.п.

Приведенные выше примеры свидетельствуют о том, что Брюсов как переводчик поэзии, по крайней мере армянской, вовсе не был скован заданностью оригинала и не был склонен к механическому воссозданию всех особенностей переводимого текста. Это относится как к формальной структуре, так и к содержательной. Но предыдущие наблюдения указывают на нечто важное: строгость Брюсова к форме вовсе не обуславливает формальный буквализм в его переводческой практике; он строг скорее в смысле четкого и последовательного проведения по всему тексту выбранной им самим формы, чем в смысле буквальная передачи формы оригинала. Метафорический аспект в основном каркасе его переводов из армянской поэзии подчинен формально-структурному аспекту, и метафорические трансформации, указанные нами, являются скорее итогом подобной иерархии. Приходится констатировать, что брюсовские опыты по «дословному» переводу латинских авторов и той же «Энеиды», являлись лишь экспериментами по овладению иными способами решения переводческих проблем. Эти эксперименты вовсе не свидетельствуют о принципиальном пересмотре им своих переводческих позиций и принципов. Достаточно указать, что положения о буквализме в переводе им были изложены в заметке «Несколько соображений о переводе од Горация русскими стихами»<sup>13</sup> в том же 1916 году, когда осуществлялись его же переводы из армянской поэзии. И до, и после написания этой работы Брюсов не менял своих взглядов ни на поэзию вообще, ни на поэтический перевод в частности. В 1922 г. он

---

<sup>13</sup> Мастерство перевода. 1971. С.124-127.

писал, что «вовсе не образы являются сущностью, существом поэзии»<sup>14</sup>. Задолго до этого, еще в 1905 г., говоря о переводах «Песен» Метерлинка, он изложил следующий принцип: «Переводчик “Песен” вправе и обязан, ради сохранения их склада, жертвовать точной передачей их образов. “Вольным” переводом этих “Песен” надо признать не тот, который удаляется от точного воспроизведения картин подлинника (если, конечно, замысел автора, “идея” песни и проникающее ее настроение сохранены), но тот, который разрушает особенности ее склада»<sup>15</sup>.

\* \* \*

В переводах из армянской поэзии, рассмотренных выше, он, как видим, последовательно руководствовался этим принципом. Но ограничившись этим положением, мы представили бы картину усеченной. Все же подход Брюсова к разным авторам дифференцирован. Как бы это ни казалось странным для Брюсова, все же можно указать и на образцы, где Брюсов вовсе не заботится о подборе более или менее соответствующей стиховой формы. Естественный интерес вызывает вопрос, как же в этих случаях обстоит дело с передачей семантики, в том числе метафорической? С другой стороны, что это за случаи, и если в них предстает иная картина, чем это вызвано? Для ответа на эти вопросы вернемся к теоретическим положениям Брюсова, чуть выше изложенным нами. Уточним: Брюсов в приведенных выше рассуждениях говорит о переводах из Метерлинка, чья поэтика ориентирована на семантизацию формы. Полагаем, что подход Брюсова к переводам из Саят-Новы мог быть вполне аналогичен, ибо поэзия армянского ашуга представлялась ему в том же плане: «Он один из высших мастеров “звукописи”, каких знала мировая поэзия. Вместе с тем он и – дивный эвритмист, умеющий находить новизну напева в общеупотребительных размерах. В этом последнем отношении Саят-Нову можно

---

<sup>14</sup> Брюсов В. Погоня за образами // Избр. соч. в 2 т. Т.2. М. 1955. С.341.

<sup>15</sup> Брюсов В. Фиалки в тигеле // Избр. соч. в 2 т. Т. 2. С.192.

сравнить, в нашей поэзии, с К.Д.Бальмонтом»<sup>16</sup>. И оценка, и параллель с крупнейшим представителем русского символизма весьма примечательны. Примерно так же Брюсов мог подходить к переводам из Терьяна: он, согласно брюсовской оценке, – «ученик символистов», «искал новых ритмов в армянском стихе, с исключительной строгостью отнесся к рифме»<sup>17</sup>. Но вот о Тумяняне всего этого не скажешь, посему в брюсовском переводческом почерке в переводах из Ов.Тумяняна верх в иерархии ценностей занимает уже не стиховая структура, не «склад», а образная система. Так, первая строфа хрестоматийного стихотворения Ов.Тумяняна «Армянское горе» выглядит так: «Армянское горе – безбрежное море, / Огромное темное море, / В том черном море, страдая, / Плышет моя душа». Переводя это стихотворение, написанное сочетанием восьми- и семисложников (ближе всего к этому размеру звучит русский 4-стопный хорей с чередованием женских и мужских окончаний), Брюсов подбирает урегулированное сочетание четырех- и трехстопного амфибрахия – размер, который никак нельзя счесть эквивалентом тумяняновского стиха:

Армянское горе – безбрежное море,  
Пучина огромная вод;  
На этом огромном и черном просторе  
Душа моя скорбно плывет.

Характерно, что именно здесь Брюсов, освобождаясь от заданного оригиналом метра, оказывается несравнимо более точен в семантике и метафорике, чем это мы видели ранее (ср. с подстрочником). Посему вовсе не случайно, что это стихотворение в брюсовской версии считается одним из лучших его переводов, хотя и здесь в последующих строфах можно

---

<sup>16</sup> Брюсов В. Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков. Историко-литературный очерк // Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней, в переводах русских поэтов. Редакция, вступительный очерк и примечания Валерия Брюсова. М. Изд. Московского Армянского Комитета. 1916. С.63.

<sup>17</sup> Там же. С.86-87.

указать на некоторые несоответствия и упущения, которые уже вряд ли можно квалифицировать как продиктованные наложением излишних технических ограничений: они – уже естественное следствие поэтического перевода.

Переводя другое стихотворение Ов.Туманяна – «Перед картиной Айвазовского», – Брюсов также весьма близок к оригинальной образно-стилистической канве. Подстрочник стихотворения (1-я строфа) таков: «Восстав, неистовые волны океана, / Тяжелым всплеском ударяясь ввысь, / Превращаются в горы, ревя грозно, / И буря мощно дышит там / В безбрежном и бесконечном / Пространстве».

В переводе этого стихотворения, написанного в отличном от «Армянского горя» размере (шестистишия, в которых первые 4 стиха – десятисложники структуры 5+5, а 2 завершающие – пятисложники), Брюсов также не утруждает себя поиском метра ни по сходству звучания (эквиритмия), ни по функциональным параметрам, а считает необходимым соблюсти лишь соотношение строк по длине и останавливается на выборе того же четырехстопного амфибрахия в качестве эквивалента десятисложника, а завершающие две строки передает двухстопным анапестом):

Восстав, в океане, неистовость вод  
Тяжелыми всплесками бьет до высот,  
Под яростный рев строит призраки гор,  
И буря – безбрежный, безгранный простор  
Одевает, как в дым,  
Дуновеньем своим.

Легко заметить, что в итоге, обременяя себя стиховой структурой не в той степени, какую мы видели в ранее рассмотренных переводах, Брюсов остается более верен образной системе переводимого произведения. Посему и этот его переводческий труд в плане подачи образной семантики вовсе не диссонирует с оригиналом, а с другой стороны, вполне гармонично укладывается в рамки версификационных традиций и норм русской поэзии.

По той же причине наиболее удавшимися в смысле подачи эмоциональной и образной семантики следует считать (и

справедливо считаются) переводы стихотворений Ав. Исаакяна «Твоих бровей два сумрачных луча...» и «Сорванную розу ветке не вернуть...».

\* \* \*

Переходя к теоретическим обобщениям, с уверенностью можно сказать, что степень сохранности стиховой структуры и степень верности семантике у Брюсова-переводчика армянской поэзии находятся в обратном пропорциональном соотношении. Возможно, это относится не только к переводческой практике Брюсова, а является отчетливо действующей закономерностью, аналогичной закону сохранения и превращения энергии: формальная и семантическая «энергии» в переводе меняются и взаимопревращаются, но воссоздается суммарная их «энергия», которая должна быть неизменно сохранена в переводе, – то, что пытается сделать Брюсов в своих переводах из армянской поэзии. Именно в подобном характере акта поэтического перевода проявляется и «творческая энергия» переводчика.

**ЭПОС «ДАВИД САСУНСКИЙ»  
НА СТРАНИЦАХ «ПОЭЗИИ АРМЕНИИ»**

Среди образцов армянского народного творчества, представленных в антологии «Поэзия Армении», особое место занимает эпос «Давид Сасунский». В переводе Брюсова здесь был помещен один из вариантов эпоса, записанный и опубликованный Мануком Абегианом<sup>1</sup>. Брюсов перевел этот вариант не полностью, а лишь первую его часть (от рождения Давида до победы его над Мсрамеликом), на что сам указал в примечаниях: «В нашем переводе воспроизведена лишь часть эпоса (около половины), с небольшими пропусками. Впрочем, известно много различных ее вариантов, из которых некоторые содержат совершенно новые эпизоды»<sup>2</sup>.

Действительно, в период подготовки сборника «Поэзия Армении» было уже известно около двадцати вариантов эпоса о сасунских богатырях. Но составители антологии не случайно выбрали для перевода именно вариант М.Абегиана, высоко оцененный в литературной, научной среде<sup>3</sup>. Авторы статей, рецензий отмечали многочисленные достоинства этого сказа: насыщенность эпическими и бытовыми деталями, яркое выражение патриотических мотивов, ясный и лаконичный язык, образность, художественную цельность. Следует также

---

<sup>1</sup> Давид и Мгер. Народный богатырский эпос. Записал М.Абегиан. Шуши. 1889 (на арм. яз.). Оригинал цитируется в статье по данному изданию.

<sup>2</sup> Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней. Под редакцией, со вступительным очерком и примечаниями Валерия Брюсова. М.1916. С.498. Перевод В.Брюсова, как и его критические высказывания об эпосе, цитируются по данному изданию с указанием страниц в тексте статьи.

<sup>3</sup> О достоинствах варианта М.Абегиана писали в своих рецензиях Н.Я.Март («Записки Восточного отделения императорского русского археологического общества». Вып. IV. СПб. 1889), Лео («Андес граканакан ев патмакан». М.1890. кн. IV), Л.Саргсян («Мурч». Тифлис. 1889. №9) и др.

отметить, что вариант М.Абегяна был стихотворным (некоторые варианты, опубликованные к тому времени, были прозаическими), т.е. он давал представление о манере эпического повествования армян, о выразительных средствах и приемах, используемых в армянском эпосе.

В своем вступительном очерке к антологии Брюсов вкратце охарактеризовал «Давид Сасунский» как образец армянского народного эпоса. Отметив время его формирования (относящееся «к эпохам после принятия христианства и притом сравнительно поздним»), он обрисовал образы эпических героев и прежде всего самого Давида как «олицетворение народных идеалов». Назвав такие присущие Давиду черты, как безмерная сила и храбрость, целомудрие, честность и правдивость, Брюсов, вместе с тем, замечает: «Но в поэме придана Давиду и комическая черта, оттеняющая его благородство: наивная простота, в которую переходит его прямотушие и которая доводит героя до самых опасных положений; кроме того, Давид – косноязычен, способен увлекаться, порой совершает явные промахи, – все это сообщает образу жизненную правдивость. Рядом с Давидом очерчен в поэме ряд других лиц, в образах которых также соединены светлые и темные черты, например, дядя Давида – Ован; «даже в “злодее” поэмы, великане Мысрамелике, мелькает кое-что привлекательное» (С.40). Заметим, что Брюсов фактически первым в русской критике охарактеризовал образы богатырей армянского эпоса с точки зрения их художественности, подчеркнув многогранность, полнокровность этих образов, отсутствие одних лишь черно-белых, контрастных красок в обрисовке как положительных, так и отрицательных героев.

Перевод «Давида Сасунского» был сделан Брюсовым по подстрочнику. Этот подстрочник, а также рукописный и машинописный тексты его перевода сохранились в архиве поэта<sup>4</sup>. Перевод Брюсова был по сути первой попыткой воссоздания на русском языке «Давида Сасунского» как художественного текста с характерными для него чертами

---

<sup>4</sup> См. архив В.Я.Брюсова в Государственной Российской библиотеке. Фонд 386. Карт. 17. Ед. хр.5.

поэтики и стиля<sup>5</sup>. И в этом аспекте одной из главных задач, стоящих перед Брюсовым, было воспроизведение особенностей армянского народно-эпического стиха, его интонационно-ритмического рисунка.

Каждый народный эпос отличается своей манерой эпического сказа. Семен Липкин, известный поэт и переводчик «Джангара», «Гэсэриады» и других народных эпоей, заметил: «Многие версификации заимствованы; версификация эпоса всегда национальна. Не надо обладать сверхчутким слухом, чтобы услышать и понять первородность и неповторимость размера русских былин, гомеровских гекзаметров, манасовского джира, зигзагообразно построенных строк адыгских «Нартов», ритмов «Джангариады» и «Гэсэриады», удивительного хорея «Калевалы», школ «Махабхараты». Легко представить себе шедевры переводческого искусства, в которых метр и ритм иные, чем в подлиннике... В переводе эпоса это невозможно. «Привязывать» к переводу эпоса чужой ритм означает погубить национальную суть эпоса»<sup>6</sup>. И Брюсов подошел к вопросу воссоздания ритмической структуры армянского эпоса именно как к одной из основных черт, выражающих его национальную суть.

М.Абегян в своем предисловии к книге «Давид и Мгер» отметил особенности стихосложения записанного им варианта, указал примерное количество слогов, стоп, ударений в строках (С.5-6). Брюсов, конечно, в точности не скопировал этот размер, но в целом очень верно воссоздал интонационное движение, самый характер стиха армянского эпоса. В этом убеждает сравнение любого отрывка оригинала с переводом. К примеру:

Որ Դաւիթ տեսաւ,  
Բարկութիւն արուն լցաւ աջքեր.

---

<sup>5</sup> Предшествующие русские публикации «Давида Сасунского» – вариант Г.Срвандтыяна в переводе Гр.Халатянца (журнал Министерства народного просвещения. СПб. 1881, ноябрь) и краткое содержание эпоса в изложении Б.Халатянца (см. Юбилейный сборник в честь Всеволода Миллера. М. 1900) – были прозаическими.

<sup>6</sup> Липкин С. Верность и доверие // Художественный перевод. Взаимодействие и взаимообогащение культуры. Ереван. 1973. С.171.

Խեղոտաւ, աւաց.  
- Կոզբադին, իլի վի'ր, ե'ս չափեմ:  
Կոզբադին չկայնաւ:  
Դավիթ ձեռ էտու, զենու ճիվ բռնեց,  
Էնտեխեն քցեց չուր դռան:

В переводе:

Как завидел Давид, -  
Кровью взор налился,  
Рассердился, сказал:  
«Ты встань, Козбадин, а я буду считать!»  
Не встал Козбадин.  
Занес руку Давид, его за руку взял,  
Да как бросит его до самых дверей.  
(С.140)

Брюсов мастерски воспроизвел ритмико-интонационный строй оригинала: энергичность повествования, насыщенность действием, что достигается за счет обилия глагольных форм. Эта энергичность сказа является, несомненно, своеобразием армянской эпической повествовательной манеры, и она бережно воссоздана переводчиком. Он использует и характерные для армянского языка «двойные глаголы», т.е. глагольные сочетания типа: զնաց բերեց, եկաւ ասաց и т.д. Подобные сочетания встречаются и в русском языке, но они не столь продуктивны. Брюсов вводит их в свой перевод, но в меру, в тех случаях, когда они естественно вписываются в контекст, например:

Над Молочным ключом **успул, захрапел.**  
(С.146)

Пустую меру **повернул, сказал;**  
(С.140)

Мысрамелик сказал: «Ну, **иди, садись**».  
(С.151)

Брюсов сохранил в своем переводе и такую особенность ритмико-интонационной структуры подлинника, как мужские окончания строк. Эти окончания также способствуют воссозданию динамичности, энергичности, присущей армянскому эпическому сказу:

Ован говорит: «Коль боитесь вы,

Пойду, приведу Давида домой».
 Пошел, привел Давида домой
 От хлеба ключи, от еды ключи
 Давиду отдал и ему сказал:
 – Коль гости придут, ты хлеба им дашь,
 А хлеб как съедят, до ворот проведешь.
 (С.138)

Текст варианта «Давид и Мгер» был ритмически организованным, однако рифмованным не был. Тем не менее, рифма в нем нередко встречается, но всякий раз она возникает произвольно: то в результате повтора одного и того же слова в конце строк, то в результате одинаковых окончаний глагольных форм. А поскольку текст этот, как уже отмечалось, насыщен глаголами, временами у читателя создается полная иллюзия рифмованного текста. К примеру:

Դավիթ լէ խերստեց, կայնաւ,  
 Զչափ եզար Կոզբաղինի ճակատ, գլխս կոտրաւ;  
 Կոզբաղինի պնկտեր էտրեց,  
 Ատամներ լէ քաշեց, բվռնեց ճակատ, ասաց:

Поэтому, очевидно, М.Абебян счел нужным специально оговорить в предисловии, что записанный им вариант не является рифмованным, а «единозвучие слогов в конце строк, если и встречается, - то оно случайно. Даже песни здесь нерифмованны» (С.8). Брюсов адекватно воссоздал это «случайное единозвучие» строк оригинала:

Мысрамелик свою метнул булаву,  
 Давид привстал,  
 Руку простер, булаву поймал.  
 Мысрамелик тогда прогневался, сказал:  
 «День придет, на меня он войной пойдет!»
 (С.136)

Или:

Лишь конь Джалали его увидал,  
 Громко заржал, к нему подскакал,  
 Испугался Ован, про себя сказал:  
 «Если конь убежал, так Давид убит».
 (С.150)

Умелое использование рифмы сообщает тексту перевода яркость, звучность. Этой выразительности переводчик достигает и за счет применения внутренней рифмы, которая также встречается в подлиннике, например:

1. Կոզրադի՛ն ասաց. Ձե՛նով Յո՛վան,  
էսա տղե՛ն տարեք դե՛ն:

2. Որ խրոդրո՛ր կնիք չտեսնե՛ր, սիրտ մեղավորնե՛ր:

Конечно, Брюсов не ставит перед собой задачу сохранить внутреннюю рифму именно там, где она имеется в оригинале, но он вводит ее в другие строки, учитывая, что подобные рифмы характерны для армянского эпоса. К примеру:

Поболтаем **вдвоем**, а там драться **начнем**.  
(С.148)

Или:

Рассердился Давид, он на ноги встал,  
Козбадина **в лоб** он мерою – **хлоп...**  
(С.141)

Благодаря этим приемам в переводе отражается особая манера армянского народного эпического повествования, его ритмико-интонационный строй. Брюсов фактически открыл его для русского читателя.

В переводе сохранены или воспроизведены те лексические элементы подлинника, которые несут на себе печать национального: отдельные детали быта, названия, собственные имена. Реалии, не имеющие русских соответствий (например, **ердик**), а также некоторые названия (Крест **Патараза**, **Марутская** богородица и др.), оставлены непереуведенными, как и собственные имена, даже если в них заключен особый смысл. Примечательно, что в рукописи брюсовского перевода традиционный зачин, где упоминаются все герои эпоса, имеет два варианта. В первом из них переводчик пытается подыскать именам армянских героев-богатырей русские соответствия:

**Верго-трус, Давид-царь**<sup>7</sup>, но затем отказывается от этого решения, выбрав прием транскрипции. Хотя при этом семантика имен осталась для русского читателя скрытой, Брюсов, очевидно, решил, что и в поэтическом, и даже в звуковом отношении имена Цран-Верго, Тарлан-Давид, Дзенон-Ован выразительнее и больше отвечают требованию сохранения национального в переводе.

К созданию армянских фразеологических оборотов, встречаемых в тексте, Брюсов проявляет различный подход. Порой он передает смысл фразеологизма, теряя при этом образность, например: *աչք դնել* - приглядеться; *խելքը չի կտրոււմ* – он еще несмышлен; в других – находит удачные русские соответствия, например:

Զենով Հովան կանչեց՝  
Զեն ընկավ սար ու ձոր

в переводе:

И Дзенон-Ован тогда закричал,  
**По горам и долам** его крик прозвучал.  
(С.150)

При переводе некоторых идиом сохраняется национальный колорит: «*տոռնդ քանդի*» – «пропади твой дом». Но порой и стирается различие между отдельными устойчивыми выражениями, исчезает их яркая образность. Так, фразеологизмы «*քո տոռն ավրի*», «*քո բերան կտրեր*» в переводе лексически обеднены, однообразны: «пропади твой дом», «пропади, Давид!». А подлинный смысл выражения «*գրիցի քի տանի*», означающего проклятие (ибо грох – это черт, дьявол, злой дух), остался для русского читателя неясным. Но не по вине Брюсова. В подстрочнике, сохранившемся в архиве поэта, данная идиома приводится дословно: «Писец (Грох) бы убрал тебя», а в примечании указывается: «Грох – древний языческий бог, писец Арамазда». Поэтому Брюсов и переводит: «Да побьет

---

<sup>7</sup> Здесь и далее при ссылках на материалы из архива В.Брюсова в ОР РГБ см.: Фонд 386. Карт.17. Ед.хр.5.

тебя Грох!», а в примечании объясняет слово «Грох» точно так же, как в подстрочнике.

\* \* \*

Бережно воспроизведя в своем переводе черты национального, Брюсов вводит в него и некоторые слова и обороты русской народно-поэтической речи. При этом он всякий раз учитывает, как подобные элементы вписываются в контекст. Характерен в этом плане следующий пример. В рукописи брюсовского перевода первые строки второй главы сначала выглядели так:

Уж как помер Давида отец,  
С Мысрамеликом мать пошла под венец.

Но потом переводчик заменил словосочетание «уж как помер», и строка приняла следующий вид:

Скончался когда Давида отец...

Однако в девятой главе есть целый абзац, в котором несколько раз повторяется словосочетание «уж как»:

Уж как жаль, сто раз жаль  
Коня Джалали!  
Уж как жаль, сто раз жаль  
Головной убор!  
Уж как жаль, сто раз жаль  
Золотой кафтан!..

(С.145)

Почему же в данном отрывке Брюсов счел оборот «уж как» уместным, а в первом случае отказался от него? Думается, причина в следующем. Переводчик учитывал, как подобные элементы соотносятся с контекстом. И если во втором примере оборот «уж как» органически вписался в контекст, то в первом случае, в сочетании со словом «помер», он звучал гораздо более стилистически окрашенно, а переводчик старался этого избегать. Кроме того, Брюсов, вероятно, принял во внимание, что словами «уж как помер» фактически началось бы знакомство русского читателя с текстом **армянского** эпоса, а это начало получалось не очень удачным, ибо не только лексика

была здесь в явно выраженном русском народно-эпическом ключе, но и ритмический рисунок – столь характерный для начальных слогов русских былин анапест. И потому он остановился на варианте стилистически более нейтральном: «Скончался когда Давида отец»...

В использовании элементов русской народной речи Брюсов всякий раз проявляет чувство меры, он не злоупотребляет ими в переводе. Так, заменив в третьей главе фразу «изошло сердце матери» на «**стосковалася** мать», переводчик в дальнейшем уже осторожен с формами типа «стосковалася»: он избегает их, заменяя традиционные фольклорные глаголы – обычными. Сравним первоначальный вариант строк из четвертой главы:

Сапоги железные износились,  
И клюка железная изломалася...

с окончательным:

Износился его из железа сапог,  
Изломалась его из железа клюка...

(С.137)

В переводе можно найти немало примеров удачного использования русских народно-поэтических слов, оборотов: «Остался Давид и **сир** и **млад**»; «Ты **отколь**, Козбадин, вперевалку бредешь?»; «Что ему в тот час дядя **вымолвит**»; «Поганым будь корм, каким **досель** я тебя кормил»; «**На земле сырой** среди поля уснул» и др. «Сырая земля» - традиционный образ русского фольклора, но он органически входит в текст армянского эпоса, придавая строкам эпическое дыхание. Иногда, правда, выбор Брюсовым подобной лексики оказывается не совсем уместным: так, строка из 9-ой главы: «Исполать тебе, что меня помянул!», на наш взгляд, отдает русификацией.

Стремясь придать переводу народную окраску, Брюсов вводит в него и характерные для русского фольклора союзы, частицы. Примечательно, что все встречающиеся в подстрочнике союзы «если» он превращает в «коли», «коль»: «Коли так, к вечеру я прилажу дверь»; «Ован говорит: «Коль боитесь вы, Пойду, приведу Давида домой». Способствуют

созданию народного колорита и часто встречающиеся частицы «то», «ли»: «Так-то он растолстел...»; «Увидали оне: у него губ-то нет»; «То ли каждый день охотится он...».

Исходя из вышеизложенного можно прийти к следующим выводам.

1. Для Брюсова прежде всего важен выбор элементов русской народно-поэтической речи, используемой в переводе. Он использует лишь такие слова и формы, которые закреплены традицией, которые, в большинстве своем, утратили специфическую русскую окраску и сохранили, скорее, окраску лишь народную.

2. Брюсов соблюдает чувство меры и всякий раз соотносит те или иные элементы русской народной лексики с контекстом, стараясь, чтобы они не звучали диссонансом, а органически вписывались в армянское эпическое повествование.

\* \* \*

Изучение рукописи брюсовского перевода позволяет проникнуть в его творческую лабораторию, проследить, как решал он частные, конкретные задачи лексико-стилистического плана, стремясь к максимальному художественному результату. Вот некоторые примеры, показывающие, в каком направлении шли его поиски. Строки из третьей главы – ответ Мысрамелика на просьбу матери взять с собой Давида метать булаву – сначала выглядели так:

Я его не возьму.

Коль возьму, булава попадет в него и убьет.

Гораздо удачнее второй, окончательный вариант, где более усилены и разговорная интонация, и экспрессивность речи Мысрамелика:

Я его не возьму.

А ну как в него попаду и убью?

Исправлены Брюсовым и строки, рассказывающие о богатстве отца Давида (глава 6). Они были вначале переведены так:

Было царство великое у отца твоего,

Скота было множество у отца твоего.

Строки получились длинными, выпадающими из общего ритмического рисунка; явно неуместным оказался и акцент на слове «скот». Изменив их, переводчик добился большей выразительности и в ритмическом, и в стилистическом отношении:

Ведь был твой отец могучим царем,  
И много имел скота и добра.

И еще пример, где окончательный вариант отличается от прежнего своей поэтичностью, полным слиянием с духом эпической поэмы:

1. Положил Давид на пень голову,  
На лугу уснул, что за городом.
2. Давид положил на камень лицо,  
На земле сырой среди поля уснул.

Тщательно подбирал Брюсов слова и для описания изуродованного Козбадина. Он пробовал следующие варианты: «губы отрезаны», «зубы вырваны», «зубы выбиты», но не остановился ни на одном из них. В результате получились строки, отмеченные яркостью, зримостью:

Увидали оне: у него губ-то нет,  
И зубы его ему вбиты в лоб.

Иногда Брюсов заново строил строку, добиваясь внутренней рифмы, усиливающей звучность, выразительность. Вот некоторые правки в рукописи его перевода:

1. Козбадин как пришел, к ним приблизился...
2. Козбадин как **пришел**, близко к ним **подошел**...
1. На рассвете взял свои стрелы и лук...
2. На рассвете **встал**, лук и стрелы **взял**.

А строки из 8-ой главы в рукописи:

Повелел Господь: Патараза крест  
Полетел, осел на десной его...

изменены в машинописном тексте перевода – и внутренняя рифма выступила уже явственнее:

Повелел Господь: Патараза крест  
**Полетел** и сам на десной **осел**.

При сравнении рукописи Брюсовского перевода с печатным текстом в антологии «Поэзия Армении» обнаружилось отдельные опечатки, пропуски, на которые следует указать, поскольку из «Поэзии Армении» они перешли и в последующие издания<sup>8</sup>. Вот строки из 12-ой главы (цит. по рукописи):

Вырыть яму хочу в сорок верст глубиной,  
В эту яму хочу опуститься на дно.

Между тем как в тексте, напечатанном в «Поэзии Армении», читаем: «В эту яму хочу опустить на дно» (С.151). Что опустить или кого опустить на дно – читателю непонятно. Или в 5-ой главе рукописи читаем:

То-то верила я, ты мне сына дал,  
И не знала я, ты мне мужа дал.

В печатном тексте пропущено местоимение «мне» первой строки: «То-то верила я, ты сына дал» (С.139). Разночтения «дым – лик» встречаются во всех переизданиях:

Над Давидом пыль поднялась столбом,  
И солнечный **дым** застлала пыль.  
(С.151)

Однако в рукописи читаем:  
...И солнечный **лик** застлала пыль.

Как было сказано выше, Брюсов уделял большое внимание воссозданию ритмико-интонационного строя подлинника. Необходимый ритмический рисунок стиха

---

<sup>8</sup> См.: Армянская поэзия в переводах В.Я.Брюсова. Ереван. 1956; Поэзия Армении в переводах и оценке В.Я.Брюсова. Ереван. 1963; а также переиздания «Поэзии Армении»: Ереван. 1966; Ереван. 1987. Самым точным изданием текста Брюсовского перевода является: Давид Сасунский. Перевод с арм. В.Брюсова и М.Лозинского. М. 1939.

переводчик порой отмечал своеобразным ударением. Вот как выглядит строка из 5-ой главы в рукописи Брюсовского перевода:

Коль так, к вечеру' я прилажу дверь...

И строка из 12-ой главы:

Мысрамелик в трете'й пустил булавой.

В печатном же тексте эти ударения отсутствуют (см. С.139, 151), что, естественно, ведет к нарушению ритмики строк.

\* \* \*

Перевод «Давида Сасунского», выполненный Брюсовым, был, как уже отмечалось, первым по времени стихотворным переводом армянского эпоса на русский язык. Брюсовские принципы и приемы воссоздания армянской народной эпопеи впоследствии были творчески использованы другими переводчиками армянского эпоса. Высоко оценил работу Брюсова выдающийся русский переводчик Михаил Лозинский: «Перед нами, – писал он, – лежит подлинное воссоздание порусски древней армянской поэмы. Это не мертвый слепок, сделанный для музея, а самоценное и живое создание искусства, обогащающее русскую поэзию»<sup>9</sup>. М.Лозинский продолжил работу над переводом варианта М.Абегяна, и этот вариант был издан на русском языке отдельной книжкой в 1939 году, когда отмечалось 1000-летие армянского героического эпоса. Лозинский отметил также плодотворность брюсовских переводческих принципов, их преемственность: «Для всех нас, в большей или меньшей мере потрудившихся над передачей других фрагментов и других вариантов поэмы, замечательный перевод Валерия Брюсова служит высоким примером и образцом»<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Лозинский М. Валерий Брюсов и его перевод «Давида Сасунского» // Мастерство перевода. М. 1959. С.392.

<sup>10</sup> Там же. С.393.

## КОНЦЕПЦИЯ АРМЯНСКОГО МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ В.БРЮСОВА

Творчество Брюсова, касающееся Армении, позволяет представить его развернутую концепцию армянского мира.

Ранее мы уже поставили и отчасти раскрыли эту проблему в одной из статей.<sup>1</sup> Концепция Брюсова являет собой совокупность его научных представлений об истории и культуре Армении, сложившихся в результате тщательного изучения им на разных языках многочисленных источников как по истории армянской литературы,<sup>2</sup> так и истории Армении,<sup>3</sup> созвучного им художественного образа Армении, нашедшего отражение в целом ряде стихотворений поэта; и, наконец, выдвинутого Брюсовым положения об ответственной исторической миссии всего армянского народа – примирении в высшем единстве начал Востока и Запада (С.134) и нахождении им «синтеза двух культурных миров человечества» (С.328).

Изучение Брюсовым Армении привело его к выводу, что эта сложнейшая задача органична для армянского народа по причине его происхождения, геополитического положения, исторической судьбы, сложившейся в процессе столкновения и взаимодействия начал Запада и Востока, а главное, по плечу ему в силу духовной масштабности.

Предваряя анализ брюсовских исследований, представляем их итог – своеобразие и самобытность армянского

---

<sup>1</sup> Сейранян Н.П. Развитие брюсовской концепции армянского мира в русской литературе XX века // Русский язык в Армении. Ереван. 2003. N1.

<sup>2</sup> Брюсов В. Микаэлян К. Библиография // Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней. Под редакцией, со вступительным очерком и примечаниями Валерия Брюсова. Ереван. «Айастан». 1966. С.489-492.

<sup>3</sup> Брюсов В. Библиография к очерку «Летопись исторических судеб армянского народа» // Брюсов и Армения. В 2 кн. Кн.1. Ереван. 1988. С.239-245. Далее при ссылках на данное издание страницы указываются в тексте.

народа Брюсов видит в гармоничном соединении в нем высших духовных ценностей: устремленности к свободе, мужества – и яркой эмоциональности; интеллектуальной силы, твердости – и нежности, дара творения красоты; спокойной мудрости – и внутренней страстности.

Изучение Брюсовым истории и культуры Армении наиболее полное отражение нашло в его статьях: «Предисловие и вступительный очерк к сборнику “Поэзия Армении”»; «Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков»; «Летопись исторических судеб армянского народа»; в стихотворениях, посвященных Армении.

Мы хотим заострить внимание на вопросе актуальности брюсовской концепции армянского мира и рассмотреть ее с позиции тех реалий, которые приносит сегодняшний день. Исходным положением этой концепции являлось то, что Армения – страна, которая стоит «на грани двух разных спорящих миров» (стихотворение «К армянам»), поэтому создание армянского мира было сложным процессом. С одной стороны, – это «многообразная история Армении, сплетенная за двадцать пять столетий с судьбами всех народов нашего мира... и эти следы таинственно оживают в стихах армянских поэтов» (С.55). С другой стороны, этот процесс являл собой преодоление на основе национальной духовности противоречий между Западом и Востоком. В своих статьях Брюсов напоминал о мощи Анийского царства, Киликии, которая, по его словам, в свое время была «одним из центров духовной жизни всего человечества» (С.226), с восхищением писал он о народо-художнике, об исполинской силе армянской поэзии, ее красоте. Все это послужило для Брюсова основанием выдвижения положения о глобальной миссии, которую предстоит осуществить армянской литературе и армянскому народу в целом – «синтез Востока и Запада». Вот, в частности, что по этому поводу писал Брюсов: «Армения самой судьбой была предназначена служить примирительницей двух различных культур: той, на основе которой вырос весь христианский Запад, и той, которая в наши дни представлена мусульманским Востоком. “Армения – авангард Европы и Азии”, эта, давно предложенная формула правильно определяет положение

армянского народа в нашем мире» (С.68). И в заключении очерка Брюсов резюмирует: «...Искать и явить миру новый синтез двух вековечных начал, которыми живет все человечество и которые так ярко выражены в своем взаимодействии в истории Армении: начал Запада и Востока. Примирить их в высшем единстве, что на другой ступени развития уже было сделано поэтами армянского средневековья, – есть выполнение исторической миссии всего армянского народа» (С.134).

Таким образом, Брюсов поднимает вопрос не только культурного, но и политического характера, конкретно, речь идет о спасительной миссии армянского народа для мира в условиях растущего противостояния христианского Запада и мусульманского Востока. Но вспомним, когда писались эти строки – после трагедии Геноцида армян 1915 г. Казалось бы, армяне сами нуждались в спасителях и заступниках, до миссионерства ли? Не утопична ли брюсовская постановка вопроса? Литературовед К.С.Сапаров называет брюсовскую концепцию толкования армянской истории «романтической».<sup>4</sup> Думается, напротив, можно говорить о великом прозрении писателя. И нам кажется, правомерно утверждать, что, в условиях трагического положения армянского народа, Брюсов взял на себя роль его духовного наставника, пастыря. Брюсов глубоко осознавал, что народу нужно вернуть веру в себя, обрести волю к жизни, возрождению. И самый верный путь к этому – осознание им своей национальной идеи. Брюсов увидел эту идею в исторической миссии армян – примирении Востока и Запада. Реализм мышления Брюсова сказался в том, что, хотя он и вводит понятие предназначенности армян, их судьбы, он исходит не из фатализма, а имеет в виду конкретные факты геополитического положения Армении, ее истории, характера народа, его культуры, которые и являются реальной предпосылкой осознанного творчества армянами будущей истории, исполнения своей ответственной миссии. Обобщая

---

<sup>4</sup> Сапаров К.С. Автографы Брюсова, относящиеся к истории Древней Армении. 1916 // Неизвестный Брюсов (публикации и републикации). Ереван. 2005. С.267.

свой экскурс в историю Армении и ее культуры, Брюсов пишет: «Влияние яфетидов и арийцев, Персии и Эллады, Парфии и Рима, Ново-Персии и Византии; арабы и царство Багратидов, Анийское княжество Долгоруких и Киликийское царство, Армения под мусульманским игом и армянские колонии в Европе; школы турецких и русских армян в новой литературе – таковы в схематическом изображении те этапы, которые характеризуют взаимодействие Востока и Запада, Азии и Европы в Армении» (С.81).

Однако, принимая во внимание огромное значение такого фактора в развитии истории Армении, как пересечение западного и восточного влияний, определяющим началом в ней Брюсов видел мощный потенциал народа, особо проявившийся в эпоху Тиграна Великого, царства Багратидов, Анийского княжества, Киликии и т.д. Таким образом, необходимо подчеркнуть, что понятие синтеза двух начал, западного и восточного, в контексте брюсовских исследований по истории Армении обозначает не просто сочетание, включение, а как усвоение различных влияний, так и противодействие им. То есть это сложный диалектический процесс противоборства и единения разных начал, в результате которого рождается уже новое качество – самобытная национальная история со своими блистательными взлетами и трагическими страницами. Иначе говоря, в данном случае «синтез» – это исторический опыт выживания. Только так: «Per Aspera ad Astra» – «Через тернии – к звездам», как гласит латинское изречение. Или, как писал Брюсов об Армении: «Звездой ты выйдешь из тумана, / Для новых подвигов созрев...» (стих. «К армянам»).

Обращаясь к армянской поэзии, Брюсов, как и в истории, раскрывает в ней синтез западного и восточного начал. Однако надо отметить, что, когда Брюсов пытается вычлениить эти начала и обозначить их, объяснения феномена армянской поэзии в полной мере не происходит, ибо сами по себе эти элементы нейтральны. Так, свойствами восточной поэзии он называет «влечение к пышности, великолепию» (С.70), «восточную роскошь красок» (С.113). Свойства западной поэзии Брюсов связывает с влиянием эллинизма, «источника красоты и мысли» (С.70). Характерным для нее он считает «пытливость

мысли, аналитическое отношение к трактуемому предмету, точность и ясность изложения» (С.77), «особую сдержанность» (С.54), «простоту», «критическое отношение к трактуемому вопросу» (С.207). «Двуединство армянского народного характера, – пишет Брюсов, – дает ключ к армянской народной поэзии» (С.81). В частности он отмечает, что «в народной сказке... символически изображена смена двух влияний – персидского и эллинского, восточного и западного. В народной армянской песне те же влияния сказались в сочетании восточной яркости, пестроты с западной сдержанностью, стройностью» (С.81).

Однако, как явствует из исследований Брюсова, только в горниле национальной самобытности эти черты обретают магию силы и красоты: «...Как поэт, как художник, – пишет он, – я увидел в поэзии Армении такой же самобытный мир красоты, новую, раньше неизвестную мне вселенную, в которой блистали и светились высокие создания подлинного художественного творчества» (С.53). А средневековая армянская лирика, в оценке Брюсова, «есть одна из замечательнейших побед человеческого духа, какие только знает летопись всего мира.... Армянская поэзия средних веков в своих лучших образцах может и должна будет еще многому научить современных поэтов...» (С.54). О поэме средневекового лирика Константина Ерзынкайского «Весна» Брюсов сказал, что «по силе, по энергии стиха и языка поэма сделала бы честь любой литературе Западной Европы того века, и Европе даже нечего ей противопоставить» (С.95). Саят-Нову Брюсов назвал «певцом, вознесшим поэзию ашугов на недостижимую до него высоту...» (С.104). В его поэзии Брюсов увидел откровение для мировой лирики: «Поистине Саят-Нову можно назвать “поэтом оттенков”. Он в XVIII веке как бы уже исполнил завет, столетие позже данный Верленом: “Да, не надо ярких красок!”» (С.107).

Исследуя творчество лучших армянских поэтов XIX в., Брюсов неизменно отмечает связь их поэзии с народной (С.122), «углубленное отношение к выдвигаемым вопросам» (С.131), «широту содержания» (С.132). С восхищением говорит об уникальном в мировой архитектуре храме Звартноц (VII в.) (С.209).

Однако тот факт, что Брюсов отметил уникальность и самобытность целого ряда произведений армянской литературы и культуры, дал повод армянским литературоведам К.В.Айвазяну, С.К.Дароняну и Т.А.Татосяну, внесших в свое время большой вклад в развитие брюсоведения, усомниться в правильности брюсовского тезиса о том, что армянская поэзия несет в себе синтез западного и восточного начал. В частности, они пишут: «Таким образом, вывод Брюсова о том, что Запад в силу неразвитости лирической поэзии не мог еще влиять на армянскую средневековую лирику, а на Востоке создание поэтического стиля происходило при участии армян – противоречит его же концепции “синтеза Запада и Востока”, характеризовавшего все развитие (“единство”) армянской литературы на протяжении веков» (С.16). И далее: «Таким образом, объективный анализ творчества армянских поэтов приводит Брюсова к преодолению им же самим выдвинутой теории “синтеза Запада и Востока” и к правильному пониманию внутренних законов развития армянской поэзии» (С.17). Однако, при всем уважении к вышеназванным авторам, хочется еще раз обратить внимание на точку зрения самого Брюсова: мог ли он не заметить этого «противоречия», если тезис о синтезе лейтмотивом проходит через обе его статьи, касающиеся Армении, и выделен в заключении к «Поэзии Армении»... как одна из задач армянского народа – «искать и явить миру новый синтез двух вековечных начал – Запада и Востока».

Кроме того, в примечаниях книги «Брюсов и Армения» (кн.1), которую предваряет статья названных авторов, опубликован документ, обнаруженный Г.Татосяном в рукописном отделе Российской Национальной библиотеки, принадлежащий перу Брюсова, в котором он как раз в связи с вопросами закавказских слушателей его доклада относительно тезисов о “синтезе” и “влиянии” сначала на примере Франции, а затем Армении убедительно показал, что эти факторы отнюдь не противоречат оригинальности и самобытности французской и армянской цивилизаций. Брюсов настаивает на том, что самобытность и оригинальность армянской поэзии основана прежде всего на своеобразном сочетании и гармоничном

примирении восточной фантастики и восточной красочности с европейской интеллектуальностью, с классической, эллинской стройностью и соразмерностью частей» (С.327). Завершает Брюсов тем, с чего начал, – тезисом «синтеза»: «...Азия и Европа сливаются в Армении, и эта горная страна, поставленная на страже двух миров, под охраной древнего Арарата (выделено нами – Н.С.), была, остается и должна быть примирительницей Востока и Запада, историческая миссия которой – найти синтез двух культурных миров человечества» (С.328). Нам представляется, что в свете этого документа брюсовская концепция армянского мира в контексте всех его исследований об Армении является вполне убедительной. В особенности потому, что понятие синтеза восточного и западного начал раскрывается у Брюсова как явление нового качества, сложившегося в процессе обогащения и развития всех элементов исторического и творческого процессов, многовариантного их сочетания с доминантой национального мировосприятия.

И этот феномен совершенства, красоты несет в себе поистине спасительную силу. Брюсов ощутил ее на себе, о чем прекрасно написал в стихотворении «К Армении»:

И древний мир, как зов единый,  
Мне грянул грозное: Живи!

.....

Армения! Твой древний голос –  
Как свежий ветер в летний зной:  
Как бодро он взвывает волос,  
И, как дождем омытый колос,  
Я выпрямляюсь под грозой!

Мужественный опыт армянской истории и феномен армянской поэзии в своей всеохватности и совершенстве, с точки зрения Брюсова, – мощная реальная предпосылка для осуществления армянами своей спасительной миссии: духовного, культурного и политического единения Запада и Востока:

И верится, народ Тиграна,  
Что, бурю вновь преодолев,

Звездой ты выйдешь из тумана,  
Для новых подвигов созрев;  
Что вновь твоя живая лира,  
Над камнями истлевших плит,  
Два чуждых, два враждебных мира  
В напеве высшем соединит!

Символом Армении в поэзии Брюсова воспринимается библейский Арарат, стоящий «на грани двух разных спорящих миров» (стихотворения: «К Арарату», «Арарат из Эривани»). В его образе воплощены главные составляющие армянского мира: идеал свободы, мудрость, мощь и красота: «Ты взнесся от земного праха / В свободный, голубой простор»; «...весь ослепительный, весь белый...», «старый Арарат»; «в рубцах задумчивых морщин»; «седой Масис»; «ты небом и веками дышишь». И, наконец, венчает стихотворение образ Арарата как символа Армении с ее великой миссией: «И тайну новых дней творец / Твоим сединам заповедал: / Встав над кровавостью равнин, / Что будет, – знаешь ты один».

Ощущение живительного духа свободы в основе всех открытий Брюсова об Армении:

Сквозь разделяющие годы  
Услышал я ту песнь веков,  
Во славу благодной природы,  
Любви, познания и свободы,  
Песнь, цепь ломающих рабов.  
(«К Армении», 1915)

В стихотворениях Брюсова нашли художественное воплощение составные гармонии армянского духа: сила, твердость, с одной стороны, и нежность, красота – с другой:

Но, воин, ты умел Эллады  
Гармонию и чару чтить...  
.....  
Навек – к армянской мощи придал  
Ты эллинскую красоту!  
(«Тигран Великий», 1916)

Характерно в этом отношении и другое стихотворение Брюсова – «К армянам»:

Но, воин стойкий, под ударом  
Ваш дух не уступал судьбе, -  
*Два мира вокруг него недаром  
Кипели, смешаны в борьбе.*

Гранился он, как твердь алмаза,  
В себе все отсветы храня:  
*И краски нежных роз Шираза,  
И блеск Гомерова огня.*

(курсив наш – Н.С.)

В данном контексте не случайно сочетание метафор в описании Арарата: «Твой снег сияньем *розоватым* / На кручах *каменных горит*» (курсив наш – Н.С.) («К Арарату»). Брюсовская концепция армянского мира в силу своей научной и художественной достоверности не могла не получить естественное развитие в творчестве русских писателей, посетивших Армению после Брюсова, а в некоторых случаях, может быть, и оказать влияние на их видение, найти отзвук в их произведениях. Как и у Брюсова, в единстве силы, красоты и нежности открывается нам образ Армении с первых страниц «армянских» стихотворений прекрасного русского поэта Осипа Мандельштама:

Как *бык* шестикрылый и грозный,  
Здесь людям является *труд*,  
И, кровью набухнув венозной,  
Предзимние *розы* цветут

(курсив наш – Н.С.)

В следующих стихотворениях повторяются сочетания образов *розы и камня*: «Закутав рот, как влажную розу, держа в руках осьмигранные соты...» (в контексте стихотворения – храмы); «...холодно розе в снегу...»; «добудем розу без ножниц!»; «...роза, вписанная в камень», и – «орущих камней государство – Армения, Армения!».<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Мандельштам О. Стихотворения. Проза. Записные книжки. Ереван. 1989. С.15,18,19,20.

Андрей Битов, с любовью глядяваясь и вслушиваясь в Армению, тоже видит ее характерность в «удивительном сочетании твердости и мягкости, жесткости и плавности, мужественности и женственности – и в пейзаже, и в воздухе, и в строениях, и в людях, и в алфавите, и в речи...».<sup>6</sup> Эту же особенность, но уже в характере армян, отметил в своем очерке Илья Эренбург. Чаренца, плоть от плоти своего народа, он называет «скромным и пронзительным, дерзким и нежным...» Чаренц читал, а перед глазами автора «вставала суровая и нежная Армения».<sup>7</sup> И далее: «...Меня пленил армянский народ своей мудростью, добротой, вдохновением и, вместе с тем сдержанностью, внутренней большой страстностью. Это большой народ. Большой...»<sup>8</sup>.

С.Городецкий, А.Белый, О.Мандельштам, К.Паустовский, В.Гроссман, И.Эренбург, В.Звягинцева, А.Битов, М.Дудин уверовали в Армению как в страну чудес, редких, подчас уникальных явлений, страну, хранящую высшие истины, ибо, хотя и немного на ней красот, но зато сущностные основы бытия здесь самые-самые: **свет** – «...реки света лились на землю» (Паустовский),<sup>9</sup> «свет в Армении <...> это свет особого качества, которого я никогда ранее не встречал» (А.Битов).<sup>10</sup> **Вода** – «сказочная, живая вода, воскрешающая мертвых» (В.Гроссман). **Гехард** – «Гарни-Гехард – одно из ярчайших впечатлений жизни» (А.Белый);<sup>11</sup> «чудо, рожденное внутри камня <...> высочайший символ веры» (В.Гроссман);<sup>12</sup> **Храмы Рипсимэ и Звартноц**: «Нет ни одной безвкусной детали: все просто и строго: до трезвости, даже до скупости; вместе с тем: явность потенции к многообразию форм, выветвляемых – сжатых в кулак и приподнято – вытянутых в синеву»

---

<sup>6</sup> Битов А. Уроки Армении // Дружба народов. 1969. №9. С.162.

<sup>7</sup> Эренбург И. Об Армении и армянской культуре. Ереван. 1988. С.32.

<sup>8</sup> Там же. С.39.

<sup>9</sup> Паустовский К.Г. Бросок на юг // Паустовский К.Г. Собр. соч. В 8 т. Т.5. М. 1968. С.392-393.

<sup>10</sup> Битов А. Уроки Армении // Дружба народов. 1969. №9. С.186.

<sup>11</sup> Белый А. Армения. Ереван. 1985. С.105.

<sup>12</sup> Гроссман В. Добро Вам! М. 1967. С.234.

(А.Белый).<sup>13</sup> **Арарат** – «Библейской скатертью богатый Арарат...» (Мандельштам);<sup>14</sup> «Все мифы древности, все сказки далеких веков были воплощены в этой исполинской горе <...> Здесь был узел религий, преданий, легенд, истории, неотделимой от поэзии, поэзии, закаленной в пламени истории...» – пишет Паустовский.<sup>15</sup> Его восхитили «руины древней армянской столицы, города Ани, – одного из подлинных чудес света».<sup>16</sup> **Матенадаран** – «яркая тонкопись красок: такой я не видел» (Белый А.);<sup>17</sup> «такой коллекции древних рукописей не видел нигде» (Эренбург И.).<sup>18</sup> Высокое признание получили армянские художники XX в. А.Блок в свое время сказал: «Исаакян – поэт первоклассный, может быть, такого светлого и непосредственного таланта во всей Европе нет».<sup>19</sup> Илья Эренбург с восхищением писал: «Исаакян и Сарьян – забываемые величины».<sup>20</sup>

Но главное то, что, в представлении русских писателей, Армения – это заповедник духовной свободы. В тяжелый период своей жизни живительное влияние армян, «живущих не по вокзальным и не по учрежденческим, а по солнечным часам», испытал О.Мандельштам: «ты бодрствуешь, не бойся своего времени, не лукавь».<sup>21</sup> С опытом О.Мандельштама созвучен опыт Олега Костоглотова, героя романа А.Солженицына «Раковый корпус». Этот образ имеет автобиографическую основу. Первый, кто после лагеря вдохнул в Олега радость жизни и веру в себя, был армянин.<sup>22</sup> Естественность, непосредственность, близость к природному порядку вещей отмечает в армянах И.Эренбург: «Не будучи злонамеренными,

---

<sup>13</sup> Белый А. Указ. изд. С.43.

<sup>14</sup> Мандельштам О. Указ. изд. С.28.

<sup>15</sup> Паустовский К. Указ. изд. С.392-393.

<sup>16</sup> Там же. С.398.

<sup>17</sup> Белый А. Указ. изд. С.48.

<sup>18</sup> Эренбург И. Указ. изд. С.12.

<sup>19</sup> Там же. С.53.

<sup>20</sup> Там же. С.9.

<sup>21</sup> Мандельштам О. Указ. изд. С.35.

<sup>22</sup> Солженицын А.И. Раковый корпус // Новый мир. 1990. N8. С.109,110.

они никак не хотят отказаться от памяти, видя в ней прерогативу человека...». И далее он пишет: «Будучи людьми вполне современными, прекрасными физиками, астрономами, химиками, инженерами, в глубине помнят язык горного ключа. Они меня многому научили».<sup>23</sup> Об армянах И.Эренбург отзывается как о большом народе, которому по плечу великие дела: «Народы большие и малые не измеряются количеством нолей народонаселения, а весом удельным души».<sup>24</sup> Армения, в представлении И.Эренбурга, – «одна из тех стран, перед которой не только склоняешь голову, но, как принято в восточных храмах, снимаешь обувь при входе».<sup>25</sup>

Вернемся к Брюсову. Мы постарались показать, что тот образ свобододолюбивой, мужественной Армении, страны огромного духовного потенциала, который воссоздал в своем творчестве Брюсов, нашел широкое развитие в русской литературе XX в. Этот факт является веским подтверждением брюсовской концепции армянского мира.

В осуществление предначертания Брюсова о культурной и политической миссии Армении в мире было бы весьма плодотворным издание антологии «Поэзия Армении» на армянском, европейских и восточных языках. Необходимо также претворить в жизнь масштабный и исключительно важный замысел Брюсова об издании сборника «Айастан».<sup>26</sup> План его был составлен Брюсовым с любовью и большим тщанием и послан в Московский армянский комитет, подчеркнем, – в феврале 1917 г. Это свидетельствует о том, что Брюсов был покоряюще неизменным в своей любви и вере в армянский мир. Сборник был задуман Брюсовым как хрестоматия, в которую должны были войти прозаические произведения, начиная с Мовсеса Хоренаци и кончая Раффи. Причем, в него предполагалось включить тексты, относящиеся

---

<sup>23</sup> Эренбург И. Указ. изд. С.51, 56-57.

<sup>24</sup> Там же. С.14.

<sup>25</sup> Там же. С.124.

<sup>26</sup> Брюсов В.Я. Записка об издании сборника «Айастан» // Брюсов и Армения. В 2 кн. Кн.1. Ереван. 1988. С.252- 260. Записка опубликована впервые Г.А.Татосяном: Известия АН Арм. ССР. Ереван. 1959. N5.

не только к художественной литературе, но и исторические, географические, философские, богословские и другие. «Я полагаю, что составленная по такому плану книга... – писал Брюсов, – будет читаться с неослабевающим интересом от начала до конца... и, главное, даст читателю самое полное представление об Армении, армянском народе, его культуре в прошлом и настоящем».<sup>27</sup> Брюсов с готовностью брал на себя редактирование этого сборника, предполагал изучить древнеармянский, чтобы квалифицированно руководить этим изданием.

Что же касается политического аспекта брюсовской концепции армянского мира, а именно: высокой миссии Армении – быть примирительницей Востока и Запада, то можно с уверенностью сказать, что в нынешнем социально-историческом процессе эта тенденция явственно выражена в широких экономических и культурных связях Армении; республика выступает в авангарде современных демократических преобразований. Армения предприняла важные инициативы в развитии мировой политики в сторону приоритета нравственности, гуманистических ценностей, исторической справедливости, а это, в свою очередь, создает предпосылки для сближения Запада и Востока на всех уровнях. Мы переходим в плоскость политических реалий, но это вполне соответствует брюсовской логике развития вопроса и брюсовскому мышлению вообще, о чем свидетельствует вышедший недавно в свет очень интересный сборник политических статей Брюсова.<sup>28</sup>

Обращаясь к брюсовской концепции армянского мира, отметим, что с ней созвучны исследования современных авторов. В частности, на Третьем форуме Армения – Спюрк, состоявшемся в Ереване в сентябре 2006 г., была высказана мысль о созидательной посреднической миссии армян между Западом и Востоком в прошлом, настоящем и предполагалась выработка ее стратегии на будущее. Плодотворность ее в

---

<sup>27</sup> Там же. С.257.

<sup>28</sup> Брюсов В. Мировое состязание. Политические комментарии 1902-1924. Сост.; вступ. статья, примеч. В.Э.Молодякова. М. 2003.

определенной мере связывалась с тем, что в разных диаспорах армян проживает почти втрое больше, чем в самой Республике Армения.

Проблема Запад-Восток на сегодня очень актуальна. Брюсовская концепция армянского мира – большой вклад в ее развитие. Весьма важным представляется дальнейшее изучение указанной проблемы во всех сферах культурного, научного, экономического и политического творчества армян.

Да поможет Армении и в дальнейшем напутствие Валерия Брюсова, которое высоко оценил Ованес Туманян в своем послании к нему:

И прав поэт, что предсказал нам бег  
Времен – в пресветлый и желанный век,  
Где человека любит человек,  
Где с человеком счастлив человек.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Туманян О. Валерию Брюсову. Перевод Б.Ахмадулиной // Брюсов и Армения. В 2 кн. Кн.2. Ереван. 1989. С.4.

## БРЮСОВ О ФРАНЦУЗСКОЙ ПОЭЗИИ XVIII ВЕКА

В 1914 году книгоиздательство К.Ф.Некрасова в Москве выпустило в свет антологию «Французские лирики XVIII века»<sup>1</sup>. В этот сборник, составленный Иоанной Матвеевной Брюсовой, под редакцией и с предисловием Валерия Брюсова, вошли переводы 135 стихотворений двадцати двух французских поэтов.

С одной стороны, опубликование этого сборника может показаться несвоевременным, т.е. несоответствующим литературным вкусам русского общества начала XX века, во многом формируемым именно Брюсовым. Ведь, как известно, Брюсов в 1890 годах был очень увлечен творчеством Бодлера, Малларме, Верхарна, Метерлинка. Он не только переводил их произведения, но и в многочисленных статьях, рецензиях, знакомил русского читателя с теми новыми школами и течениями во французской литературе, которые соответствовали художественным исканиям его современников и могли способствовать развитию русской поэтической мысли. Брюсов уделял настолько подчеркнутое внимание современной французской поэзии, что, как он сам признавался в письме к Волошину, «"Весам" угрожает опасность превратиться из журнала "интернациональ" в журнал "франкорюсс"».<sup>2</sup>

С другой стороны, опубликование антологии французской поэзии XVIII века явилось подтверждением традиционного для русской культуры интереса к той «легкой» поэзии, которой зачитывались несколько поколений и, как пишет Иоанна Брюсова в предисловии «От составителя», «не забудем еще, что

---

<sup>1</sup> Французские лирики XVIII века. Сб. переводов, сост. И.Брюсовой. Под ред. и с предисл. В.Брюсова. М. Кн-во К.Ф.Некрасова. 1914. 330 с.

<sup>2</sup> Цит. по: Азадовский К.М. и Максимов Д.Е. Брюсов и «Весы». (К истории издания) // Лит.наследство. Т.85. С.328

именно на образцах французской поэзии XVIII века воспитывался Пушкин»<sup>3</sup>.

С целью наиболее полно представить французскую лирику XVIII века, составителем были отобраны лучшие переводы из уже существующих (варианты менее удачные включены в Приложение). Среди них – имеющие самостоятельную поэтическую ценность прекрасные переводы А.Пушкина, М.Лермонтова, В.Жуковского, К.Батюшкова, Е.Баратынского, И.Козлова, гр.А.Толстого. Из 135 стихотворений 19 переведены Брюсовым, по-видимому специально для этого издания: по одному Вольтера, Помпиньяна, Сен Ламбера, Ле Брена, Колардо, Дюси и Леонара, два – Парни и Арно, три – А.Шенье и четыре – Мильвуа.

Свое Предисловие к антологии Брюсов озаглавил «Французская лирика XVIII века». Интересно, что за год до этого сборника Брюсов издал антологию французской поэзии XIX века, Предисловие к которой он озаглавил «Французские лирики XIX века». Незначительное на первый взгляд различие (лирика/лирики) на самом деле очень существенно, оно обусловлено различной направленностью предисловий Брюсова, отражающих не только его личное отношение к представляемым литературным явлениям, но и объективную неравноценность художественных достижений французской поэзии на разных этапах ее развития. Если XIX век – эпоха великих поэтов, неповторимую индивидуальность каждого из которых тонко и точно определил Брюсов, то XVIII век – преимущественно век прозы. И хотя Брюсов, приводя высказывания Лансона о лирике этого столетия – «поэзия без поэзии» и А.Франса – «XVIII век – век прозы», считает этот приговор «крайне несправедливым» (с.VII), он сам в своем Предисловии не выделяет ни одного заслуживающего внимания имени поэта в этой однотипной поэзии, отражающей, по его мнению, атмосферу беспечности, ясности и веселой влюбленности.

---

<sup>3</sup> Французские лирики XVIII века. Указ. изд. С.III. Далее при ссылках на данное издание страницы указаны в тексте.

Возможно, подборка авторов и их произведений в этой антологии дает основание для создания несколько однобокого представления о поэзии XVIII века, однако отметим, что у многих включенных в антологию «беспечных» лириков XVIII века была своя философия любви: в их представлении это свободное, земное чувство, ведущее к счастью познания чувственных радостей, связанное с гедонистическим культом наслаждения, но наслаждения умеренного, разумного («Стансы» Вольтера, «К живописцу» Пушкина из подражаний Парни, стихи Леонара, Флориана).

В XVIII веке поэты анализировали виды чувственности, составляли их классификацию. Так, они противопоставляли два типа любовной страсти – разделенная любовь-наслаждение, соединимая с добродетелями (верностью, благородством, гуманностью) и страсть физиологическая. Отсюда увлечение эротической поэзией, хотя откровенный эротизм не характерен для поэзии рококо: даже в любовных сценах на лоне природы, в которых традиционно на первый план выдвигается «психология соблазнения», он как бы приглушен, зашифрован, эстетизирован. Поэты XVIII века понимали двойственность человеческой природы, в связи с которой у них наблюдается усложнение психологического рисунка, преодоление однозначности, сосредоточенность на борении стыда и страсти, невинности и неги, т.е. все приметы рокайльного художественного мира.

Составители антологии, имевшие целью представить только лирику, не включили в сборник представляющие несомненную художественную ценность героические оды (Луи Расин, Ж-Б Руссо, Сен-Ламбер) исторические и ироикомиические поэмы (Вольтер) или отрывки из них, мифологические поэмы (Мальфилатр), фантастическую и духовную поэзию (Ле Фран).

Трудно себе представить, что эти произведения были незнакомы Брюсову – блестящему знатоку французской литературы, следовательно, выбор лирических, «легких» стихотворений был сознательным. Сам Брюсов пишет: «Мы забыли эпические поэмы французского XVIII века, отвергли его громкие оды, неохотно перелистываем его длинные послания и сатиры, наполненные скучной моралью... но легкая поэзия этой

эпохи, воплощавшая дух века, жива поныне» (с. XIII-XIV). Действительно, как подлинная поэзия любой эпохи, изящная лирика XVIII века заслуживает пристального внимания и, как показывает развитие современного литературоведения, пересматривающего многие устаревшие представления о веке Просвещения и поэзии рококо, – внимания научного.

Кроме того, как нам представляется, этот выбор обусловлен как значением лирики XVIII века для развития поэзии последующих эпох, в частности – романтизма, так и возможностью представить в одном сборнике лучшие переводы русских поэтов.

В начале своего Предисловия Брюсов прослеживает французскую поэтическую традицию от Средневековья до XVIII века (пропустив, однако, сыгравшую несомненно важную роль в развитии этой традиции поэзию трубадуров). Здесь с особой силой проявляются свойственные брюсовским взглядам на литературу историзм, ощущение преемственности традиций и, вместе с тем, тонкое умение выявить новаторство и ценность художественных направлений, способность трезво оценить значение каждого художественного явления в контексте европейского литературного развития. Так, он отмечает, что высшего расцвета французская поэзия достигла в XVII веке, лирике же XVIII века предстояло, по его выражению, «не поддаться влиянию признанных образцов» (с. VIII). Сегодня, когда значению французского классицизма в истории литературы посвящается множество работ, и влияние этого мощного направления, особенно во Франции, прослеживается вплоть до литературы XX века, эта мысль Брюсова приобретает особенно актуальное значение. Стремление не утратить своей оригинальности, не подражать великим предшественникам характерно для всех постклассицистических этапов французской литературы, даже для романтизма, объявившего борьбу с классицизмом одним из главных положений своей эстетики. Поэтому, конечно, прав Брюсов, подчеркивавший трудность этой задачи для поэтов века, непосредственно следующего за эпохой классицизма, свидетельством тому стали трагедии Вольтера, совершенно лафонтеновские басни Флориана и т.д. Понятно, в связи с этим, и возникновение в

XVIII веке известного спора «древних» и «новых», который Брюсов называет «распрей «Классицизма с современностью» и приводит известную шутку о том, что Буало составил кодекс литературных законов для того, чтобы поэты знали какие правила нарушать (с.VIII). Обращаясь к этому важному эпизоду в истории литературы, Брюсов ограничивается лишь упоминанием о выступлении «противников античности» – Перро и его единомышленников, но очень точно определяет распределение сил в этой борьбе: противники античности выражали общественное мнение, в то время как «классики» имели «неоспоримые заслуги в области творческой» (с.IX). Добавим, однако, что нам представляется не менее важным другой аспект этого спора: вопрос о роли поэзии и прозы. «Древние» – сторонники классицизма, во главе с Лонжпьером, считали поэзию «языком богов». Перро, Фенелон, Удар де ла Мот считали, что ведущее место в литературном процессе должна занять проза с ее художественно-познавательными возможностями, востребованными эпохой Просвещения. На стороне «новых» тогда выступили многие просветители, в частности Руссо, считавший, что французский язык не приспособлен к созданию поэтических ценностей. Спор был завершён лишь в начале XIX века, романтиками, провозгласившими свободу творца в выборе художественных средств.

Выделяя по хронологическому принципу три поколения поэтов XVIII века, Брюсов не определяет их эстетических различий, считая, что всю лирику века объединяет общее стремление – служение «грациям» и одна общая тема – любовь. Таким образом, Брюсов вновь определяет литературу целого столетия как однородное художественное явление. Причем, он тут же сам себе противоречит, точно определяя как основное достоинство поэзии XVIII века – ее оригинальность и то, что она «сумела стать поэзией с о в р е м е н н о с т и (выделено автором – Н.Х.)» (с.IX). С одной стороны, в эпоху бурных политических потрясений, особенно во второй половине века, эта современность мало располагала к сплошному воспеванию любви: в поэзии отражались и противоречивые предчувствия назревавшей великой революции, и симпатия к американским

борцам за независимость, выраженная в стихах Парни, и попытка представить в поэтической форме Энциклопедию современных научных знаний, предпринятая А.Шенье, и размышления о старом и новом искусстве, которые облекались в форму стихотворных литературных манифестов, как, например, «Сочинение» Шенье, состоящее из 392 строк. С другой стороны, конечно, та же современность порождала и изящную любовную поэзию, о которой писал Брюсов. В эпоху последних Бурбонов сама любовь была изящной и фривольной: уставшее от трагических страстей предыдущего века и мистически предчувствовавшее грядущие катастрофы французское общество действительно предавалось беззаботному, легкому образу жизни. Поэты воспевали любовь как мимолетное чувство, соединяющее любовников на короткое время. Даже горести любви описывались легко, часто шутливо, без трагизма и меланхолии, присущих романтизму. Как пишет Брюсов – «этими веселыми напевами "старый порядок" как бы убаюкивал себя, заставляя сладко дремать под собиравшимися грозowymi тучами» (с.ХІІІ).

Нам показалось странным, что, отмечая изящество, легкость, «мимолетность» лирики XVIII века, Брюсов не употребляет термин «рококо», который в конце XIX века уже использовался в литературоведении, а также то, что он ничего не пишет о роли природы в поэзии XVIII века, хотя в сборник включены замечательные стихи, в которых природе, стилизованной под пастораль, уделено значительное внимание. Это «Отрывок» Парни в переводе Жуковского, «Листок» Арно в переводе Брюсова, «Утро» Д.Давыдова из подражаний Парни и многие другие.

Брюсов не пишет и о культе красоты, которая в представлении поэтов XVIII века была неотделима от любви, в то время как во многих стихах, вошедших в сборник, воспевается именно эта красота особого рода, характерная для эстетики рококо, которая ценила не холодную правильность черт, а живую прелесть, грацию, изящество, соблазнительность, зовущую к наслаждениям.

В современных исследованиях поэзии XVIII века много пишется о ее двух основных темах – «грациях» и «героях», но

первым об этих темах еще в 1914 году написал Брюсов, приведя цитату из стихотворения Ле Брена: «Еще могу воспеть я Граций, / Еще героев я пою...». Брюсов утверждает, что из этих двух тем лирики XVIII век решительное предпочтение отдал первой: «Забывая "героев", – пишет он, – французские лирики отдались служению "грациям"» (с. XI). Здесь он сравнивает этапы развития французской и русской поэзии XVIII века: действительно, в начале века во Франции писались насыщенные традиционными мифологическими элементами торжественные оды, которые позже зародились в России, при дворе Елизаветы и Екатерины под пером Ломоносова и его последователей, потом и Державина и его школы, но к тому времени во Франции поэзия, по словам Брюсова, «вступила на иную ступень, приблизительно на ту, на которую должны были позже возвести русскую лирику Батюшков и Пушкин-лицеист», т.е. совершился переход от воспевания «героев» к воспеванию «граций» (с. XI). Такое изменение основной темы лирики должно было привести и к изменению ее формы. По словам Брюсова, для автора од вся поэзия – отзвук грома. «Ты – славою, твоим я эхо буду жить», – писал Державин, который верил, что поэзия передается «чрез звуки лиры и трубы». Но, как справедливо отмечает Брюсов, «трубы были бы совсем неуместны для передачи легких волнений любовных чувств, той любви, какую единственно и знал XVIII век» (с. XII). Учитывая общий контекст Предисловия (т.е. поскольку речь идет только о лирике XVIII в.), мы не будем оспаривать это утверждение.

Надо отметить также, что Брюсов был прекрасным знатоком силлабики стиха и тонко чувствовал его музыкальность. Он замечает, что год за годом в стихах поэтов XVIII века строки становятся короче: классический александрийский размер уступает место восьми-, шести- и даже пятисложным стихам, становятся короче и сами стихотворения. «От длинных «посланий поэты переходят к маленьким картинам. Многословие предыдущего века переходит в особую изящную сжатость речи, с которой многое не договорено, на многое только сделан намек» (с. XII). Это особенно типично для эротических стихов и эпиграмм, которыми изобилует поэзия XVIII века. Кроме того, понятно, что порывая с торжественной

громкостью од своих предшественников, лирики стали искать новой мелодии стиха, им нужны были более нежные звуки, как пишет Брюсов, – «даже не "лир", а "свирели"».

Описывая созданный лириками XVIII века особый мир, где «полновластно царил веселый Эрот», где любовь беспечна, а увлечения меняются легко и быстро, и где «печаль лишь как досадное облачко иногда отуманивает радость», Брюсов обнаруживает в нем «реальность искусства» и утверждает, что этот мир пастушков и пастушек, носящих греческие имена, существует до сих пор и «будет существовать вечно» (с.XIV). Конечно, время опровергло эти утверждения, да и сам Брюсов, противореча самому себе, пишет о том, что уже очень скоро XIX век преобразил старые представления о поэзии: утвердился романтизм с его меланхолической грустью и порывом трагических страстей, а Ленау провозгласил: «без сопровождения Печального Божественное никогда не являлось мне» (с.XV).

В последних строках Предисловия явно ощущается несколько неожиданное для Брюсова сожаление о старой поэзии, о легких стихах и беспечных чувствах, о мелодии, которая лилась «как ручей или как ария Моцарта» (с.XV).

Таким образом, на нескольких страницах Предисловия к антологии французских лириков XVIII века Брюсову удалось не только достаточно полно представить своеобразие французской поэзии в этот период ее развития, но и поставить ряд вопросов, обсуждение которых может представлять несомненный интерес для современного литературоведения.

**ПЬЕСА В.Я.БРЮСОВА «ПУТНИК»  
В КОНТЕКСТЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ  
ОДНОАКТНОЙ ДРАМАТУРГИИ**

В драматургическом наследии Брюсова одноактная пьеса-психодрама «Путник» (1910) занимает особое место, поскольку в ней не только отражается новая тематика его творчества и воплощается теоретическое осмысление целей и задач современной драматургии, но и в известной степени намечается переоценка драматургии Мориса Метерлинка.

Брюсов пишет в разные периоды своего творчества несколько одноактных драм, которые, в том числе, должны были проиллюстрировать его теоретические и философские рассуждения о путях и задачах нового театра, его «изучение» жизни и искусства. Это драматургические этюды, монологи, комические сценки, созданные как на современном, так и историческом материале («Моление царя», «Пифагорейцы», «Выходцы из Аида», «Дачные страсти», «Проза», «Декаденты», «Красная шапочка»). При этом следует отметить и влияние «Маленьких трагедий» А.С.Пушкина на одноактные пьесы Брюсова, а также связь их тематики и образной системы с одноактной драматургией А.Блока, Л.Андреева и других русских авторов на рубеже веков. В драматургии русского символизма одноактные пьесы получили широкое распространение. Достаточно будет упомянуть пьесы А.Блока «Балаганчик», «Незнакомка» и «Король на площади» (все три были созданы в 1906 году), центральной темой первых двух, так же как и у Брюсова, становится приближение и ожидание Смерти. Исследование этой темы могло бы представлять достаточный научный интерес, но оно не входит в круг проблем, рассматриваемых в данной статье.

Пьеса «Путник», написанная в начале августа 1910 г., издавалась несколько раз – в том числе и в сборнике «Ночи и дни» в 1913 г., в издательстве «Скорпион». И между «Путником» и ключевым произведением сборника – повестью «Последние страницы из дневника женщины» – существует

тематическая связь. Хотя Юлия – героиня «Путника» – скромная дочь лесника, а Натали из повести – современница автора, восстающая против норм общепринятой морали и борющаяся за свои права, – оба эти образа возникли в связи с теми новыми идейными установками и замыслами Брюсова, о которых он пишет в предисловии к сборнику «Ночи и дни»: «Время и место действия – наши дни», – замечает писатель, в то же время, выделяя основной объект изображения. Эти повествования объединены еще и общей задачей: «всмотреться в особенности психологии женской души»<sup>1</sup>. Магистральную сюжетную линию повести о Натали представляет история ее поисков путей свободного самовыражения, а именно, – свободы чувств. И при этом она приходит к трагическому осознанию того, что все те мужчины, которые добивались ее руки, были совершенно не способны понять ее душу и чувства. Любящие были глухи, не прислушивались к ее внутренней жизни, и отсюда возникает мотив «глухонемого» как воплощение любящего, но ограниченного своим эгоизмом человека. Сценическое воплощение этого мотива и произойдет в одноактной пьесе «Путник».

Эта пьеса отличается от других одноактных драматургических произведений Брюсова своей принадлежностью к синтетическому жанру – это психодрама, одно из воплощений синтетической культуры, складывающейся в 10-х гг. прошлого века, в то время, которое С.А.Венгеров назвал «периодом синтетического модернизма» в культуре и искусстве России и Европы. Пьеса некоторыми чертами своей поэтики и особенностями разрешения драматургического конфликта внутренне связана с европейской одноактной драматургией и, в первую очередь, с пьесами Мориса Метерлинка. Как отмечают многие исследователи творчества Брюсова, он считал Метерлинка и Верхарна своими учителями в искусстве. Брюсов не раз писал о Метерлинке, рецензировал постановки его пьес («Монна Ванна»<sup>2</sup>; «Синяя птица»<sup>3</sup>),

---

<sup>1</sup> Брюсовские чтения 1986 года. Ереван. 1992. С.62.

<sup>2</sup> См.: Русский листок. 1903. N12. С.30.

<sup>3</sup> См.: Культура театра. 1921. N5. С.49-51.

переводил его стихи и пьесы. Некоторые из этих переводов вошли в канонические полные собрания сочинений Метерлинка, изданные в России (например, пьеса «Пелеас и Мелисанда»). И поэтому определенный научный интерес может представлять в первую очередь сравнительный анализ, в процессе которого могут быть выявлены не только черты сходства и различия, но и некоторые особенности европейского и русского вариантов символизма рубежа XIX – XX веков.

В это время одноактная драматургия получает особенно широкое распространение. При этом особое значение приобретают аллюзии и ассоциации, намеки на скрытую таинственную сущность вещей и всего мироздания, возникающие в особо напряженном сценическом пространстве одноактной драмы. И наиболее полно эстетические принципы символистской драматургии отразились в театре Метерлинка, который обращается к традициям европейского театра и литературы – вплоть до фольклора, средневековых легенд, рыцарских романов и литературных сказок, переосмысливая весь этот материал в духе эстетики символизма. Забегая несколько вперед, отметим, что, по мнению многих критиков, «театр молчания» или «театр ожидания» самого Метерлинка послужил одним из источников «театра абсурда» уже в XX веке. В своем сборнике эссе «Сокровище смиренных» (1896) Метерлинк рассматривает театр Шекспира с позиции поэта-символиста. Трагедии «Гамлет» и «Макбет» он приравнивает к трагедиям Эсхила и Софокла, поскольку действие в них происходит как бы «на священной горе, окруженной извечной тайной», причем эта гора состоит из «сверхъестественного» и «потустороннего», «суеверного» и «преходящего»<sup>4</sup>. Но Метерлинк значительно выше ставит трагедию «Король Лир», поскольку в ней нет «сверхъестественного в людской природе»<sup>5</sup>. Здесь, на наш взгляд, происходит утверждение принципов новой эстетики театра Метерлинка способом «доказательства от противного» – в его драмах мы увидим только «верхушку», «вершинную часть» событий, происходящих в великом

---

<sup>4</sup> «Метерлинк о Шекспире» // Весы. 1905. №3. С.81-82.

<sup>5</sup> Там же. С.81-82.

пространстве бытия. И герои Метерлинка хотя и будут, как и герои Шекспира, участниками трагического действия, но – как прямая их противоположность – будут пассивны и внутренне опустошены еще до начала действия. И только такие герои могут, согласно концепции Метерлинка, стать выразителями «молчания». Человек в его драмах становится носителем мистической тайны, неведомой ему самому истины, «Неизвестного», в котором заключено и христианское божественное начало, и сила античного рока.. Как отмечает Л.Г.Андреев, в театре Метерлинка, который называется «театром молчания», – «речь идет о мистической субстанции, которая не может воплотиться в материи, пренебрегает материей, реальным существованием, словом, делом, мыслью как грубой, некомпетентной поверхностью, за которой притаилась сущность. Метерлинк звал молчать в тех случаях, когда «душа» хочет сказать нечто важное, выразить себя, то есть свою мистическую и загадочную сущность; истинная жизнь, единственная оставляющая какой-то след, создается в молчании»; «как только мы что-то выражаем, мы уменьшаем это что-то странным образом». «С момента, когда засыпают уста, души просыпаются», – взаимосвязь слова и сущности устанавливалась, как мы видим, довольно прямолинейно. Метерлинк надеялся даже на то, что «придет время, когда наши души будут замечать друг друга без посредничества наших чувств»<sup>6</sup>.

Две одноактные пьесы Метерлинка, «Слепые» и «Непрошенная», созданные в 1891 году, представляют вариации на одну и ту же тему. В обоих случаях – это разговоры людей, бессильных что-либо изменить и оказавшихся совершенно беззащитными перед надвигающейся на них угрозой – появлением Неизвестного, Молчащего, самой Смерти. Финал в обоих случаях остается открытым – неизвестно, кто вошел в комнату, где умирает мать семейства («Непрошенная») и кто приближается сквозь ночной лес к группе слепых («Слепые»). Причем, они не могут видеть, что их поводырь – старый священник, все еще находится среди них, но уже мертв.

---

<sup>6</sup> Андреев А.Г. Сто лет бельгийской литературы. МГУ. М. 1967. С.301.

Герои Метерлинка не столько ведут между собой беседу, сколько пытаются отгородиться от враждебного им внешнего мира посредством малозначительных или ничего не значащих слов. Как отмечает Б.И.Зингерман, «люди у Метерлинка живут, прислушиваясь. Голоса, которым они внемлют, звучат безмолвно, они слушают молчание»<sup>7</sup>. И в связи с этим особое значение обретает подтекст, поскольку только через настроение мы получаем доступ к истинной, духовно содержательной жизни человека, поскольку она протекает помимо слова и вопреки ему<sup>8</sup>. Но на следующем этапе творчества Метерлинка-драматурга уже будет брошен вызов смерти и наметится выход из замкнутого «пространства молчания» («Смерть Тентажиля», 1894, «Синяя птица», 1905).

Пьесы Метерлинка достаточно часто ставились в театрах России на рубеже XIX-XX веков, и воплощенная в них коллизия «героев и мира» оказалась созвучной тем мыслям и чувствам, которые возникали в творческом и обыденном сознании русской интеллигенции. Герои Метерлинка воспринимались как современники и соотечественники российского зрителя того периода, зрителя, который уже мог предчувствовать надвигающуюся катастрофу и осознавать свою незащищенность перед лицом роковых событий российской истории. Так, В.Хвостов в своей книге «Этика Метерлинка» особенно подчеркивает гуманизм и сострадание к человеку, лежащие в основе проблематики пьес и самой авторской позиции: «Этика Метерлинка есть этика теплой любви к человеку, этика, способная принести утешение в скорбные минуты и согреть человека, душа которого начинает охладевать в окружающей ледяной температуре человеческого равнодушия, рискует огрубеть в суровой борьбе с жестокой действительностью»<sup>9</sup>. И еще более остро ощущал это скрытое сходство между героями пьес Метерлинка и своими современниками В.Э.Мейерхольд, который поставил «Смерть Тентажиля» в Тифлисе и написал в своем вступительном слове к

---

<sup>7</sup> Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века. М. 1979. С.203.

<sup>8</sup> Там же. С.199.

<sup>9</sup> Хвостов В. Этика Метерлинка. М. 1913. С.9.

премьере, состоявшейся 19 марта 1906 года: «А попробуйте, когда будете слушать пьесу, милостивые государыни и милостивые государи, попробуйте негодовать вместе с Игреной не против Смерти, а против причинности ее. И значительность символа пьесы достигнет громадных высот. Не Смерть, а тот, кто несет с собой Смерть, вызывает негодование. И тогда Остров, на котором происходит действие, – это наша жизнь»<sup>10</sup>. И в одноактной пьесе Брюсова «Путник» наиболее наглядно проявится это сочетание темы «молчания», восходящей к Метерлинку, с реалиями и проблемами российской жизни, и тем более, что действие перенесено в далекую от больших городов деревушку, в лес, в избушку лесника.

В критических статьях Брюсова, появившихся во второй половине 10-ых годов, уже намечается новая оценка мистической линии европейского и российского символизма. Так, в статье «Карл V»<sup>11</sup>, написанной в форме диалога, Автор, за которым стоит сам Брюсов, критически оценивает аллегории, к которым нередко сводится вся образность и художественный строй современного символизма. И примеры этого автор находит в драмах Метерлинка и в поэзии Верхарна и Малларме. Автор утверждает, что в основу драмы «Слепые» Метерлинка не кладет сколько-нибудь оригинальной мысли. Однако далее он более точно определяет свое отношение к театру Метерлинка. «Вы, может быть, думаете, что я не люблю Метерлинка? Напротив, я очень люблю его драмы, но люблю не за их символичность, а вопреки ей. Для меня совершенно достаточно внешнего содержания этих драм (имеются в виду «Слепые», «Смерть Тентажиля» – Е.К.<sup>12</sup>) «Драмы Метерлинка прекрасны, если не искать в них второго содержания»<sup>13</sup> И далее автор призывает Поэта «быть правдивым в своем творчестве», ведь это «вечный и единый завет поэту»<sup>14</sup>.

---

<sup>10</sup> Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. М. 1968. С.96.

<sup>11</sup> Золотое руно. 1906. N 4.

<sup>12</sup> Брюсов В. Собр. соч. в 7 т. Т.VI. М. 1975. С.124.

<sup>13</sup> Там же. С.127.

<sup>14</sup> Там же. С.128.

Как отмечает Д.Максимов, для ранних стихов Брюсова была характерна «резвенность», «посюсторонность», скептичность<sup>15</sup>, и «несмотря на всю «литературность» сознания Брюсова, творческий импульс шел к нему в лучшие годы его поэтической работы не от литературы, а от действительности<sup>16</sup>.

И одним из примеров творческого подхода Брюсова к решению сложной задачи – сочетать символы и аллегории с жизненной правдивостью – может послужить его одноактная пьеса «Путник». Сюжет пьесы предельно упрощен: в избушку лесника дождливой ночью приходит молодой человек. Когда дочь лесника Юлия начинает с ним говорить, то оказывается, что он немой, но он все слышит и объясняется с ней знаками. Все действие пьесы заключается в монологах Юлии, и в финале она обнаруживает, что ее таинственный и оставшийся безымянным гость, сидя в кресле и завернувшись в плед, уже умер. Таким образом, создается психологический портрет героини, недаром Брюсов определяет жанр «Путника» как психодраму. Но в то же время в пьесе присутствуют все основные мотивы театра Метерлинка – ожидание, молчание, неизвестное и смерть.

Мотив пути, который не раз возникает уже в ранних стихах Брюсова, здесь реализуется в образах обоих персонажей: безымянный и немой Путник завершает свой жизненный путь, а молодая и сильная Юлия стоит на пороге жизни, готовая, чего бы это ей ни стоило, вырваться из тесного мирка избушки лесника и пуститься в жизненное странствие. Коллизия такого рода, когда встречаются молодая девушка, живущая в деревне, и незнакомец, пришедший из другого мира, стоящий значительно выше нее по своему образованию, интеллекту и жизненному опыту, нередко возникала в европейской и русской литературе.

В пьесе Брюсова за конкретными бытовыми деталями возникает иной мир, неизвестный и таинственный, из которого пришел Путник (недаром он показывает знаками, что он пришел «не из города»). Путник играет такую же пассивную роль, как и герои в пьесах Метерлинка. Но идейный смысл психодрамы

---

<sup>15</sup> Максимов Д. Поэзия Валерия Брюсова. Л. 1940. С.19.

<sup>16</sup> Там же. С.24.

раскрывается в связи с развитием образа Юлии. Само это имя – Юлия – не подходит к образу дочери лесника, а скорее отсылает к именам героинь из «знаковых» произведений европейской литературы (Джульетта из трагедии Шекспира, Юлия из романа Ж.-Ж.Руссо «Юлия или Новая Элоиза»; Юлия из романа Э.Т.А.Гофмана «Житейские воззрения Кота Мурра» и т.д.). На протяжении одного акта пьесы Юлия проходит свой путь развития, и это выражается в ее речи – сначала простой и даже грубоватой, затем все более правильной и окрашенной все более сложными и тонкими эмоциями, а в финале в ней будет звучать уже истинный трагизм. И этот трагизм, на наш взгляд, в какой-то мере сопоставим с трагизмом стихотворения Блока «На железной дороге» («Под насыпью, во рву некошенном...»).

Конфликт пьесы заключается в противостоянии двух миров – реальной рутинной жизни российского захолустья, в котором дочь лесника может ожидать только невеселая судьба, и мира мечтаний и надежд Юлии, пусть они и возникли по ассоциациям с такими бульварными романами, как «Графиня-судомойка» и «Черный принц», и фактически являются выражением «тоски по красивой жизни», нарядам, роскоши, театрам и балам. И Юлия готова совершить безрассудный с мещанской точки зрения поступок – пусть ее ждет за него расплата, она не может больше жить одним лишь ожиданием счастья. Героиня представляет себе, что вдруг оказывается дочерью графини и к ней приходит прекрасный принц, и этим принцем оказывается Путник, к которому она обращается:

Робэр! мой принц! Мой властелин! Возьми  
Меня, как дар безвестной феи,  
Как некий драгоценный перл,  
Тебе бросаемый из глуби моря!  
Тебя завидевшей в глухом лесу!  
Возьми меня! владей мной! я твоя!»<sup>17</sup>

В финальном монологе достигается наиболее полное психологическое раскрытие образа героини, отражается стремление автора «всмотреться в особенности психологии

---

<sup>17</sup> Брюсов В.. Путник. М. 1911. С.13-15.

женской души», о чем, как мы помним, он писал в предисловии к своему сборнику «Ночи и дни». Монолог как бы превращается в сжатый пересказ длинной цепи событий, которые вполне могли бы произойти в реальности. Мгновенно вспыхнувшее чувство, желание принести себя в жертву, готовность к тому, что утром ее возлюбленный, Путник, легко оставит ее и пойдет своей дорогой, – все эти оттенки переживаний звучат в настоящем «крещендо» эмоций. С другой же стороны в пьесе намечается и скрытая взаимосвязь между бурным порывом чувств Юлии и угасанием и смертью Путника. А в контексте других рассказов этого сборника выявляется еще одна идея творческого замысла пьесы. Предельная раскованность и экзальтированность чувств, нарушение этических норм и общепринятых правил поведения как «буржуазных и мещанских», ставшие нормой в кругах творческой интеллигенции в первых десятилетиях XX века, не могли не вызвать у Брюсова при всей свободе его мыслей сомнения и осуждения. Как отмечает Э.Даниелян, «Брюсов сумел наглядно показать в сборнике, что если весь мир замещается любовью, то человек выпадает из времени, из жизни. В психодраме «Путник» эта мысль доведена до полной обнаженности: с нарастанием страсти у девушки уходит жизнь из Путника, когда она бросается к нему, он уже мертв. Если весь смысл жизни в любви, то человеку («путнику» в сей жизни), образно говоря, «некуда идти»<sup>18</sup>.

Но в этом эпизоде не только достигается наивысший накал эмоций в пьесе, наступает ее кульминация, но и предельно обостряется полемичность брюсовского «Путника» по отношению к «театру ожидания, молчания и смерти» Метерлинка. Активный и сильный герой выдвигается на первый план и ищет выхода не столько в «неизвестное» или в «молчание», сколько в полноценное бытие и человеческое счастье. Когда Юлия понимает, что Путник мертв, она кричит: «Он умер! Кто тут! Люди! Помогите!»<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Даниелян Э.С. Сборник рассказов В.Брюсова «Ночи и дни» // Брюсовские чтения 1986 года. Ереван. 1992. С.69.

<sup>19</sup> Брюсов В. Путник. М. 1911. С.15.

Финал психодрамы Брюсова, как и одноактных драм Метерлинка, остается открытым. Но если художественная система драм Метерлинка предполагает «разомкнутость» сценического пространства и его связь с «неизвестным» и с глубинной сущностью мироздания, то «Путник» Брюсова размыкается в действительный мир, что подтверждается и логикой развития характера героини. При внешней ограниченности как рамок сценического действия, так и образа Юлии, она становится носителем гуманистического начала, нравственных ценностей, любви и сострадания. И хотя дальнейшее развитие одноактной драматургии уже в советской русской литературе не находится в непосредственной связи с драматургией символизма и, в частности, с поэтикой психодрамы Брюсова «Путник», в одноактных пьесах А.Володина, А.Вампилова и В.Розова, как отмечает А.М.Пронин, появляются следующие жанровые особенности: пьесы «представляют собой лаконичный рассказ о самом главном моменте в судьбе человека – принципиально нравственном выборе, совершаемом героем», <...> автор должен «через одно событие показать глубину характеров – это и есть обобщение жизненного материала, типизация существенных сторон действительности».<sup>20</sup> От одноактной «пьесы молчания, ожидания и смерти» в символистской драматургии Метерлинка происходит переход к «пьесе нравственного выбора» в творчестве Брюсова и далее к нравственному выбору как средству для воплощения в узких рамках одноактной пьесы типических сторон реальной жизни.

---

<sup>20</sup> Пронин А.М. Советская одноактная драматургия 1960-1970. Автореферат. М. 1984. С.5.

С.Э.НУРАЛОВА, К.Г.БЕДЖАНЯН

**В.Я.БРЮСОВ – ПЕРЕВОДЧИК  
АНГЛИЙСКОЙ ПОЭЗИИ**

*«...передать адекватно в стихах стихи –  
задача неисполнимая»*

*В.Я.Брюсов*

Смелый писатель-новатор, обогативший и тематику, и стилистику, и метрику современной поэзии, Брюсов много занимался поэтическими переводами. Не все в его переводах было равноценно: он пытался дойти до пределов возможного в противоречивых крайностях переводческого искусства – и в вольном, и в буквальном переводе.

Перевод, как известно, всегда процесс трудных решений и выбора. Эквивалентный эффект может достигаться «приспособлением» чужого искусства к восприятию читателя, так что в иностранном авторе можно увидеть «соотечественника», либо переводчик должен максимально точно воспроизвести красоту чуждого, непривычного искусства, заставив читателя самого отправиться к «чужеземцу». Брюсов не вдавался в споры о возможности преодоления противоречий двух тенденций перевода, разграниченных еще Гете. Ценность текстуальной верности не ставилась Брюсовым под сомнение, но делалось это с существенной оговоркой: «Часто необдуманная верность оказывается предательством».<sup>1</sup> Полноценность художественного перевода в понимании русского поэта предполагает «право читателя»: перевод должен отвечать потребностям каждого нового поколения читателей и вызывать то же ответное чувство, что и оригинал. «Чтобы дать то же впечатление, мне нужны такие же рифмы, сходные звуки... а приходится изменять даже выражения, даже образы! Так легко сделать не скажу лучшее, но то, что больше понравится современным читателям, и так безнадежно трудно –

---

<sup>1</sup> Брюсов В.Я. Собр. соч. В 7 т. Т. VI. М. 1974. С.103. Далее все ссылки даются по этому изданию с указанием в тексте тома и страницы.

повторить подлинник»<sup>2</sup>, – заключал Брюсов в одном из писем к С.А.Венгерову. Для Брюсова, наследника и продолжателя демократической тенденции русской переводческой мысли XIX века, связь текста с восприятием читателя всегда представлялась основой определения художественного перевода, и необходимость равновесия между этими векторами четко осознавалась им. Переводчик не может «создать еще раз» переводимое произведение, он может приближаться к оригиналу по форме, следуя в точности содержанию (VI, 103). «Переводы в литературе, – отвечал Брюсов М.Волошину в 1907 году, – то же, что копия в живописи»,<sup>3</sup> но «вживание» в чужое искусство никогда не было для русского поэта простым дублированием. «Творческое понимание» Брюсова, если вспомнить завет переводчикам М.Бахтина, «не отказывается от себя, от своего места во времени, от своей культуры и ничего не забывает».<sup>4</sup>

Уже в ранней юности Брюсов интересуется английской литературой. Пятнадцатилетний поэт воображал себя принцем Гарри («Генрих IV» Шекспира) в обществе Фальстафа и других собеседников и «жадно ждал дня, когда можно будет повторить слова принца: «Я не знаю тебя, старик... Займись молитвами; белые волосы не идут к шуту и забавнику! Мне долго снился такой же человек, также распухший от распутства, такой же старый и бесчинный, я проснулся и гнушаюсь моим сном...»<sup>5</sup>. Шекспир, Библия и Гомер – идеалы молодого Брюсова,<sup>6</sup> а «первая любовь» в мировой поэзии, как и для большинства его сверстников, – это Байрон.<sup>7</sup> Английским языком Брюсов начинает заниматься с лета 1895 года. В те же годы он обращается к переводам английской поэзии.

---

<sup>2</sup> Соколов Н. В.Я.Брюсов как переводчик (Из писем поэта) // Мастерство перевода. М. 1959. С.379.

<sup>3</sup> Весы. 1907. N2. С.81-82.

<sup>4</sup> Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М. 1986. С.507.

<sup>5</sup> Брюсов В.Я. Из моей жизни. Моя юность. Памяти. М. 1927. С.72.

<sup>6</sup> Брюсов В.Я. Дневники. М. 1927. С.26.

<sup>7</sup> Брюсов В. Письмо к С.А.Венгерову от 17 дек. 1904. // Данте и славяне Сб. статей под ред. И.Бэлзы. М. 1965. С.76.

Неоднократно отмечалось, что у Брюсова не было случайных переводов. Он переводил тех поэтов и те произведения, которые увлекали его, в которых он чувствовал духовное и идейное родство с его собственными поэтическими устремлениями. Обращение к переводам иногда стимулировалось полемикой с коллегами, в частности, с К.Д.Бальмонтом, А.А.Курсинским. Внимание Брюсова привлекают Байрон, Шекспир, Шелли и Т.Мур, О.Уайльд, прерафаэлиты и последующие школы «новой поэзии», («школу Теннисона», в частности, и прерафаэлитов Брюсов считал первооткрывателями послеромантической эпохи в европейской поэзии).

Ставя перед собой задачу «расшатать» старую переводческую школу, в том числе теоретические воззрения П.И.Вейнберга, Брюсов ратовал за максимально тщательное воссоздание словесной и ритмико-синтаксической структуры произведения, указывал на недопустимость разрушения строфического строя, внешней поэтической формы. В переводах Брюсова выделяются, говоря современным языком, переводы исторически синхронные (О.Уайльд, О.Добсон) и диахронные (Шекспир, к примеру), когда возникала необходимость передачи не только национально-художественного своеобразия, но и ценностей давно ушедшей эпохи, т. е. ставился вопрос об архаизации или модернизации переводов. Поиски способов заново воспроизвести оригинал в полной мере приводят Брюсова-переводчика к проблеме языковой дистанции, совершенно очевидной на рубеже XIX-XX веков и ощущаемой читателями. «Идеалом было бы переводить Байрона языком пушкинского времени, – писал Брюсов Венгеру 27 мая 1904 года, – но это не так-то легко».<sup>8</sup> И Брюсов стремится так или иначе стилизовать свои переводы из Байрона «под старину», вводя архаизмы, пушкинские реминисценции, но сознавая, что в своей стилизации он не может зайти слишком далеко, чтобы не перейти языкового предела «понятности», он устранял из переводов чрезмерно устаревшие слова. Переписка с Венгеровым свидетельствует еще и о том, что Брюсов

---

<sup>8</sup> Мастерство перевода. Сб. статей. М. 1959. С.373.

неизменно задумывался над вневременной в художественном переводе оппозицией: искусство – ремесло. Он подчеркивал, что если для переводов шекспировских сонетов достаточны лишь «прилежание» и «внешнее умение писать стихи», то для переводов из Байрона требуется еще «нечто, уже не зависящее от воли».<sup>9</sup> Ответственный и исполнительный ремесленник, переводчик должен ощущать в себе и «восторг» творческого вдохновения. Требования, предъявляемые Брюсовым к своему переводческому творчеству, всегда высоки, он самокритичен в определении своих удач и безжалостен к своим промахам.

Если следовать хронологическому принципу появления переводов из английской поэзии, то одним из первых поэтов, заинтересовавших Брюсова, как и многих других переводчиков, стал Т.Мур. Для русских поэтов-символистов Мур оказался привлекательным как автор лирических стихов, отличающихся изысканностью в поэтике, элегичностью и мелодичностью. Творческое состязание с А.Курсинским, увлеченность техникой стиха в переводе стали причиной обращения Брюсова к двум стихотворениям Мура, которые были переведены в течение недели в ноябре 1894 года. В своем переводе стихотворения Мура «Joys of youth, how fleeting!» из цикла «Мелодии разных народов» Брюсов очень незначительно отходит от оригинала, акцентируя и усиливая элегичность второй строфы стихотворения. Курсинский, которого Брюсов обвинял в безжалостном подражании Бальмонту, в «щеголянии рифмами, ритмом, созвучиями»,<sup>10</sup> все-таки оказался в своих переводах из Мура ближе к оригиналу.<sup>11</sup>

Общение и полемика с Бальмонтом стимулировали появление перевода из Шелли. Брюсов, помня признание Бальмонта, что Шелли его любимый поэт, критиковал бальмонтовские переводы за то, что их автор «почти исключительно занят передачей размера подлинника и совсем,

---

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Письма П.П.Перцову. 1892-1896. М. 1927. С.78.

<sup>11</sup> Мур Т. Избранное. Сост. Л.Володарская. М. 1986. С.39-40; Лит. наследство. Т.91. М. 1982. С.785; Брюсовские чтения 2002 года. Ереван. 2004. С.236-245.

например, пренебрегает стилем автора, переводя и Шелли, и Эдгара По, и Бодлера одним и тем же <...> языком» (VI, 106). Тема сонета «Ozimandias», переведенного Брюсовым, была подсказана Шелли чтением историка Диодора Сицилийского о надписи на пьедестале статуи, изображавшей Рамзеса II (Озимандия – греческое имя фараона). Развитие поэтической мысли в сонете Шелли нарастает и достигает своей кульминации в финале стихотворения. Завершающий образ песков, поглощающих былое величие, вновь напоминает о вечном потоке времени, уносящем все страсти и примиряющем самых непримиримых противников. Сонет Шелли тематически связан с собственным творчеством Брюсова (стихотворения «Ассаргадон», «Рамсес», «Египетский раб»). Воспроизводя оригинал с разной степенью адекватности, Брюсов делает свой перевод в целом точным, позволяя читателю ощутить величавую простоту и эпичность языка Шелли и вызывая у читателей тождественный оригиналу эффект.<sup>12</sup>

Переводы четырех стихотворений Р.Л.Стивенсона из сборника «Детский цветник стихов» («A Child's Garden of Verses») раскрывают с малоизвестной стороны самого Брюсова. Поэт сторонился детей и по-настоящему привязался только к своему приемному сыну Коле. Стихи Стивенсона помогли Брюсову найти верный путь в литературе для детей – путь лирики и автобиографичности, стали своеобразным alter ego переводчика, что отразилось в его сборнике «Семь цветов радуги» в разделе стихотворений для детей. Краткость, простота, экономия изобразительных средств, характерные для английского поэта, нашли свое отражение в переводах Брюсова.<sup>13</sup> Внутреннему миру ребенка присущи ощущение чуда, праздничности жизни, неизменно преображаемой инстинктивно светлым детским восприятием. Но за всем этим стоит печаль и ирония умудренного опытом автора, которого наивность героя трогает и смешит. Брюсову удалось передать

---

<sup>12</sup> Подробно об этом переводе см.: Беджанян К.Г. // Кантех. Сб. статей 2002. №3. С.36-44.

<sup>13</sup> Подробно о переводах из Стивенсона см.: Беджанян К.Г. // Научные труды. Вопросы филологии. Вып.1. Ереван. 2003. С.40-46.

всю силу веры маленького мальчика в существование мира воображения, его переводы отличает та же искренность и задушевность, что и поэзию Стивенсона.

Перевод Брюсовым стихотворения К.Дж.Россетти «Песня» («A Song») – одно из проявлений интереса к поэзии прерафаэлитов и несомненная творческая удача.<sup>14</sup> Перевод характеризуется сочувственным пониманием внутреннего мира поэтессы, известной своей религиозной строгостью и мистицизмом. Будучи сам увлечен оккультизмом, Брюсов испытывал особую симпатию к поэзии Россетти, не скрывавшей терзавших ее душу меланхолических чувств, страха одиночества и смерти. Но очарование художественной самобытности Россетти заключается и в особой элегической мягкости, расцветченности стиха, в благородстве и пылкости чувств и мечтаний. Брюсов сохраняет размер, ритм и движение стиха, вводит несколько осложненную систему рифмовки. В переводе в определенной степени теряется разграничение между темами двух восьмистиший, свойственное оригиналу, но эта жертва оправдана.

Переводы из Байрона многочисленны, но мы остановимся лишь на одном: «Ода к Наполеону» («Ode to Napoleon Buonaparte»). В поэзии Байрона образ Наполеона занимает особое место, отношение поэта к нему двоякое. Роль Наполеона в европейской истории, его героизация и развенчание получают у Байрона яркие эмоциональные оценки. У английского поэта нет «расплывчатых» словоупотреблений, выбор слов, оттенков значений всегда точен. Таковы некоторые определения «властителя» мира: «the Arbiter of others' fate», «vile as vulgar clay», «by man accurst», «vain forward child of Empire», «the man of thousand thrones», «a nameless thing», «ill-minded man», «the Victor overthrown». Не все важные эпитеты из текста Байрона присутствуют в переводе, не все замены Брюсова органичны, подчас они приводят к существенным смысловым расхождениям (например, в XIII строфе: proud Austria's mournful

---

<sup>14</sup> Подробно об этом переводе см.: Беджанян К.Г. Стихотворение К.Дж.Россетти «Песня» в переводе В.Я.Брюсова // Брюсовские чтения 2002 года. Ереван. 2004. С.246-249.

flower – «цветок австрийский гибкий...»; «late repentance» – «кропот поздний» и т.д.). Но Брюсов не случайно настаивал в одном из писем к Венгеру по поводу своих переводов Байрона на допустимости прибавок и замен: «Перевод слишком часто вынужден обесцвечивать подлинник, и «красочные отсебятины» переводчика несколько вознаграждают читателя; необходимо только, чтобы они были в духе и стиле оригинала».<sup>15</sup> И Брюсов заботливо стремился сохранить звуковую, грамматическую, ритмико-интонационную системы. Однако первой и главной заботой его при переводе Оды стало то, чтобы она «представляла и по-русски самостоятельный интерес, чтобы ее можно было читать, забыв, что это перевод». Именно поэтому переводчик смело жертвует близостью к подлиннику, иногда позволяет себе переставлять стихи, кое-что опускает или добавляет, но «все перемены, прибавления, опущения сделаны не по произволу, а обдуманно». Чтобы преодолеть напряжение и противоречия двух взаимодействующих структур – содержание и особенности оригинала, с одной стороны, и совокупность образных и стилистических черт языка переводчика, с другой стороны, – Брюсов отдавал предпочтение сохранению «правильности русского языка». Он полагал, что ценностные ориентиры байроновской оды при их адекватном воссоздании на русском языке могут быть истолкованы избирательно и достаточно локально. XVIII строфа перевода оды далека от оригинала, но она демонстрирует то «самое серьезное отношение» к делу, которое ставил себе в заслугу Брюсов.

*Byron*

But thou forsooth must be a King  
And don the purple vest,  
As if that foolish robe could wring  
Remembrance from thy breast.  
Where is that faded garment? where  
The gewgaws thou wert fond to wear,  
The star, the string, the crest?  
Vain forward child of Empire! say,  
Are all thy playthings snatched away?

---

<sup>15</sup> Мастерство перевода. М. 1959. С.377.

Но низкой жаждой самовластья  
Твоя душа была полна.  
Ты думал: на вершину счастья  
Взнесут пустые имена!  
Где ж пурпур твой поблекший ныне?  
Где мишура твоей гордыни:  
Султаны, ленты, ордена?  
Ребенок бедный! Жертва славы!  
Скажи, где все твои забавы?<sup>16</sup>

В этой строфе отчетливы реминисценции и аллюзии, столь дорогие русскому читателю. Здесь легко узнаваемы пушкинские реминисценции: «жажда самовластья», «жертва славы». Строфа пронизана и толстовским «антинаполеоновским» пафосом. Заметим, что и в переводах шекспировских сонетов, в частности шестидесятого, ощутимо желание Брюсова приспособить их к восприятию русских читателей. Ориентиром могло бы стать «совершенство» Ф.И.Тютчева – «учителя поэзии для поэтов». Приведем первые четыре строки сонета №60 Шекспира и перевода Брюсова:<sup>17</sup>

Like as the waves make towards the pebbled shore,  
So do our minutes hasten to their end;  
Each changing place with that which goes before,  
In sequent toil all forwards do contend.

Как волны набегают на камень  
И каждая там гибнет в свой черед,  
Так к своему концу спешат мгновенья,  
В стремленьи неизменном – все вперед!

Влияние Тютчева, интерпретация им темы времени как бескрайне-циклического времени природы и краткого личного существования, – особенно явственны в брюсовском переводе шестидесятого сонета. В такой перекличке нет ничего

---

<sup>16</sup> Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова. М. 1994. С.598,599.

<sup>17</sup> Там же. С.554,555

удивительного: Брюсов занимался изучением тютчевского творчества на протяжении всей своей литературной деятельности. Работа над статьей «Легенда о Тютчеве» совпадает с созданием перевода сонета. Тема времени у Тютчева, по определению Н.Я.Берковского, «выражена классично», поэт «ведет нас к основным мотивам новоевропейской поэзии»,<sup>18</sup> и к Шекспиру в том числе. Тютчевская «интерференция» вполне естественна в постижении Брюсовым шекспировских размышлений о преходящем характере мирских явлений, ведь, говоря словами Брюсова, «каждый переводчик стал бы здесь умствовать по-своему».

Мастер стиха, Брюсов и в переводах своих всегда пытливо искал такие формы и сочетания слов, чтобы скорее всего найти отклик в читателе, «поразить» его внимание, заставить запомнить «невольно и навсегда» (III, 457-458). «И все ж мой стих переживет столетья! / Так славы стоит, что хочу воспеть я!» – завершал Брюсов свой перевод шекспировского сонета. Он как никто другой знал, что «покорные духи» – слова – служат только волшебнику-переводчику, Мастеру.

---

<sup>18</sup> Берковский Н. О русской литературе: Сб.статей. Л. 1985. С.186.

**ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ – ПЕРЕВОДЧИК ЭДГАРА ПО:  
«ЭЛЬДОРАДО»\***

В многогранной творческой и просветительской деятельности Валерия Брюсова одно из видных мест занимает поэтический перевод. Обширные познания в поэзии всех времен и народов позволили ему обратиться к лучшим образцам зарубежной классики. Высокая поэтическая культура, чуткий к иноязычному стиху слух и безупречный вкус Брюсова сделали доступной русскому читателю поэзию Пентадия и Авсония, Гюго и Готье, Бодлера и Верлена, Верхарна и армянских поэтов.

Эдгар По был среди поэтов, интерес к которым Брюсов сохранял на протяжении всей жизни. В дневниках Брюсова с ранних лет встречаются упоминания о нем.<sup>1</sup> С 1905 года в журналах и газетах появляются первые переводы Брюсова из Эдгара По.<sup>2</sup> В своих работах по теории поэзии он часто в качестве примеров приводит строфику, рифмы, звукопись американского поэта-романтика.<sup>3</sup> Брюсов ценит Эдгара По не только как поэта, но и как великого мрачного сказочника, «поэта в прозе», основоположника детективного жанра.<sup>4</sup>

Интерес Брюсова к Эдгару По неслучаен. Поэт рано почувствовал родство между научным и поэтическим мышлением американского романтика и своим собственным. Эдгар По привлекал его как философ. В молодые годы, наряду с

---

\* Работа выполнена при поддержке Программы фундаментальных исследований Научного совета отделения историко-филологических наук РАН «Русская культура в мировой истории», проект «Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX вв. Динамика жанра: Лирика. Драма».

<sup>1</sup> Брюсов В. Дневники 1891-1910. М. 1927.

<sup>2</sup> По Э. Ворон // Вопросы жизни. 1905. N1; Эльдорадо // Правда живая. 1907. 26 окт.

<sup>3</sup> Статьи Брюсова «Ремесло поэта», «Фиалки в тигеле», «Miscellanea» (X, XVI, XXXV).

<sup>4</sup> Брюсов В. Miscellanea // Брюсов В. Избранные произведения. В 2 т. Т. II. М. 1955. С.543, 552.

Лейбницем и Кантом, Брюсов штудировал «Эврику» Эдгара По и замышляет написать «Философские опыты», полагая одну из глав целиком посвятить автору этого трактата.<sup>5</sup>

Подобно самому Брюсову, Эдгар По стремился к знаниям; оба поэта проявляли интерес к точным наукам, хорошо разбирались в математике. Брюсов видел ошибочность распространившегося представления об Эдгаре По как об иррациональном поэте-мистике. Он понимал, что одной из важных проблем для Эдгара По была проблема соотношения искусства и науки, красоты и точности, эстетической и познавательной сторон творчества, т.е. проблема, которая неизменно интересовала самого Брюсова.

К концу XIX века во Франции оформилась теория «научной поэзии» (Р.Гиль, Р.Аркуа, Ж.Дюамель). Брюсов первым формулирует ее для русской поэзии, рассматривая поэзию как мыслительный акт. По его убеждению, разница между наукой и поэзией лишь та, что в последней знание выражено не в отвлеченной схеме, а в живом образе. Поэтический образ Брюсов понимал как результат синтезирующей способности интеллекта.<sup>6</sup>

Однако «научная поэзия» – не открытие конца XIX века. Все большие поэты – Гомер, Данте, Шекспир, Гете – были на уровне современного им знания, стояли на твердых мировоззренческих позициях и в своих произведениях отразили не только свой личный мир, но жизнь своего времени и человека с его особенностями и непреходящими свойствами. Отразил свой век и Эдгар По. Он одним из первых среди поэтов XIX столетия почувствовал, как «наука» властно вторгается в его музу, тесня в ней субъективное начало. Его «Сонет к науке» содержит осмысление этого факта:

Наука! Ты – дитя Седых Времени!  
Меня все вниманьем глаз прозрачных,  
Зачем тревожишь ты поэта сон,

---

<sup>5</sup> Брюсов В. Дневники. М. 1927. С.29, 30.

<sup>6</sup> Брюсов В. Научная поэзия // Брюсов В. Избранные произведения. В 2 т. Т. II. М. 1955. С.200.

О коршун! крылья чьи – взмах истин мрачных!  
(Пер. Брюсова)

«Научная» сфера Эдгара По – это, прежде всего, психология. В постижении тайн человеческой психики Брюсов видел главное содержание его поэзии: «Кто будет не только читать слова, но вникать в смысл сказанного, тот найдет в поэмах Эдгара По настоящие откровения о глубинах нашей психики, частью предварившие выводы экспериментальной психологии нашего времени, частью освещающие такие стороны, которые и поныне остаются неразрешенными проблемами науки».<sup>7</sup>

Поэзия Эдгара По, раскрывающая глубинные свойства человеческого сознания и подсознания, намного опередила свое время. Эта сторона его творчества подготовила психологизм последующей поэзии (Бодлера, французских и русских символистов, английских и американских поэтов новейшего времени).

Понимая особое значение Эдгара По для развития европейской поэзии, а также сознавая близость художественных задач американского поэта своим собственным, Брюсов обращается к переводу его поэтического наследия. В результате в 1924 году выходит сборник переводов, сделанных Брюсовым, – «Эдгар По. Полное собрание поэм и стихотворений».<sup>8</sup> К работе над переводами Эдгара По Брюсов относится со всею ответственностью ученого и поэта. Над отдельными стихотворениями он работает долгие годы. Семнадцать лет отделяют первый перевод стихотворения «Эльдорадо»<sup>9</sup> от его окончательного варианта. Еще больше временной разрыв между первой и последней редакциями перевода стихотворения

---

<sup>7</sup> Брюсов В. Предисловие переводчика // По Э. Полное собрание поэм и стихотворений. М.-Л. 1924. С.8.

<sup>8</sup> По Э. Полное собрание поэм и стихотворений. Перевод, предисловие и критико-биографический комментарий В.Брюсова. М.-Л. 1924.

<sup>9</sup> Первый перевод стихотворения «Эльдорадо» появился в газете «Правда живая». 1907. 26 октября.

«Ворон».<sup>10</sup> Окончательные редакции явились результатом роста переводческого опыта Брюсова, основанного на его собственной теории перевода.

Брюсов был одним из первых теоретиков поэтического перевода. Главные положения брюсовского «метода перевода» не устарели и поныне. Они легли в основу эстетики поэтического перевода. Ведущим в брюсовском «методе» стало требование подхода к стихотворению как к содержательно-эстетическому единству. Брюсов восставал против буквалистического перевода, против стремления сохранить во что бы то ни стало сумму внешних признаков формы. Он раньше других понял, что создание новой словесной формы нельзя рассматривать как механический процесс подыскивания внешней оболочки, что в действительности этот процесс оказывается всякий раз творчеством нового образно-эстетического единства.

Считая, что во всяком поэтическом переводе потери неизбежны, Брюсов требует отделять главное от второстепенного, чтобы в случае крайней необходимости пожертвовать последним. В своих переводах он стремится к точной передаче всей совокупности поэтических средств оригинала. Однако в каждом отдельном случае поэт берет за основу те элементы структуры стихотворения, которые, по его мнению, являются определяющими. Так, в переводе стихотворения Эдгара По «Ворон» Брюсова прежде всего интересует воссоздание образности и размера, тогда как в стихотворении «Звон» для него важно передать в первую очередь звукопись, так как этот элемент является здесь организующим. Брюсов отстаивал принцип сохранения кажущихся «шероховатостей» оригинала, считая их специфическими и необходимыми для поэтической системы переводимого автора. Для него неприемлемой была манера Бальмонта сглаживать и приукрашивать оригинал: «Бальмонт совершенно пренебрегает стилем автора, переводя и Шелли, и

---

<sup>10</sup> Первый брюсовский перевод «Ворона» напечатан в журнале «Вопросы жизни». 1005. N1.

Эдгара По, и Бодлера одним и тем же в сущности бальмонтским языком».<sup>11</sup>

Брюсов требует не только эстетического, но прежде всего научного подхода к переводимому тексту: для более глубокого постижения особенностей подлинника необходимо понимание места переводимого автора в литературном контексте. Учет специфики стиля поэта, обусловленной его принадлежностью к той или иной эпохе, нации, поэтической школе. Только при органическом единстве научно-художественного анализа каждого переводимого стихотворения возможен успех перевода.

Точно так же необходимо, по мнению Брюсова, хорошо знать обстоятельства жизни и психологический склад автора переводимого произведения. Признавая неизбежность наложения поэтической индивидуальности переводчика на переводимый текст, Брюсов советует обращаться к тем поэтам, с которыми переводчик ощущает общность поэтического мышления. Сам он обладал поразительным даром перевоплощения, благодаря которому свободно проникал и вживался в мыслительный и образно-поэтический строй каждого переводимого автора. Однако наиболее удачными остаются его переводы Верхарна и Эдгара По – поэтов, особенно близких Брюсову.

Предлагаемый сопоставительный анализ брюсовских переводов стихотворения Эдгара По «Эльдорадо» позволит сделать выводы относительно возможностей и особенностей брюсовского метода поэтического перевода. Стихотворение «Эльдорадо» выбрано потому, что оно представляет собой одно из самых совершенных произведений Эдгара По, и работа Брюсова над его переводом не была одномоментной. Сохранились две редакции этого перевода (1907 г. и 1924 г.). Кроме того, наличие переводов, сделанных современниками Брюсова (Бальмонтом и Вас.Федоровым), дает интересный материал для сопоставления.

Приводим текст оригинала, подстрочник<sup>12</sup> и оба перевода Брюсова:

---

<sup>11</sup> Брюсов В. Фиалки в тигеле // Брюсов В. Избранные произведения. В 2 т. Т. II. М. 1955. С.189.

Gaily bedight  
A gallant knight  
In sunshine and in shadow,  
Had journeyed long,  
Singing a song  
In search of Eldorado.  
But he grew old,  
This knight so bold,  
And o'er his heart a shadow  
Fell as he found  
No spot of ground  
That looked like Eldorado.

And as his strength  
Failed him at length,  
He met a pilgrim shadow:

«Shadow», said he,  
«Where can it be,  
This land of Eldorado?»

«Over the Moun-  
tains of the Moon,  
Down the Valley of the Shadow,  
Ride, boldly ride»,  
The shade replied,  
«If you seek for Eldorado!»

В ярком снаряжении  
Доблестный рыцарь  
При свете солнца и в сумраке  
Совершал свой путь,  
Напевая песню,  
В поисках Эльдорадо.

Но он стал стар,

---

<sup>12</sup> Подстрочник сделан мною – И.П.

Этот храбрый рыцарь,  
И на его сердце легла тень  
Оттого, что не нашел он  
И толики земли,  
Похожей на Эльдорадо.

И когда силы,  
Наконец, оставили его,  
Ему встретился странствующий призрак.  
«Призрак», – сказал он,  
«Где она,  
Эта земля Эльдорадо?»

«За горы  
Луны,  
В глубину Долины Мрака  
Скачи, смело скачи», –  
Ответила тень, –  
«Если хочешь найти Эльдорадо!»

*Перевод Брюсова I (1907)*

Он на коне  
В стальной броне,  
Лишь песнь – его отрада!  
Сквозь свет, сквозь тень  
За днями день  
Искал он Эльдорадо.

И вот он сед  
От долгих лет,  
На сердце горечь яда.  
Блуждал года,  
Но нет следа  
Земного Эльдорадо.

И в грустный день Затмила тень  
Ему сиянье взгляда  
И он, без сил,  
Ее спросил:

«О тень, где Эльдorado?!»

Она в ответ:  
«За гранью бед,  
Где лунных гор громада, –  
Есть Дол Теней.  
Спешите скорей,  
Там сыщете Эльдorado!»

*Перевод Брюсова II (1924)*

Он на коне  
В стальной броне  
В Лучах и тенях Ада,  
Песнь на устах,  
В днях и годах  
Искал он Эльдorado.

И стал он сед  
От долгих лет,  
На сердце – тени Ада.  
Искал года,  
Но нет следа  
Страны той – Эльдorado.  
И он устал,  
В степи упал...  
Предстала Тень из Ада,  
И он, без сил,  
Ее спросил:  
«О Тень, где Эльдorado?»  
«На склоны чер-  
ных Лунных гор  
Пройди, – где тени Ада!» –  
В ответ она, –  
«Во мгле без дна –  
Для смелых Эльдorado!»

Это стихотворение, романтическое по жанру (баллада), по теме, по строю образов, включает аллегория жизненного пути человека. Написано оно в последний год жизни поэта, когда его

оставляют душевные силы в результате тяжелых утрат и трагического единоробства с миром. Тема невозможности счастья в жизни является одной из постоянных поэтических тем Эдгара По. В рассматриваемом стихотворении она находит лаконичное и концентрированное выражение. Это своеобразная притча о человеческой жизни. В основе образной системы лежит трехчленная конструкция: Эльдorado – Рыцарь – Смерть. Каждый из членов этой триады обладает многозначностью.

Эльдorado, согласно испанской легенде XVI века, – сказочно богатая страна, названная по имени вождя одного из южно-американских племен, прославившегося тем, что на ежегодных празднествах племени он осыпал себя с головы до ног золотой пылью. Образ Эльдorado неслучайно возникает в стихотворении, написанном в 1849 году. Годом раньше, в 1848 г. в штате Калифорния были найдены золотые россыпи. Вот тогда-то американцы вспомнили об этой испанской легенде и нарекли золотоносный край на территории США Эльдorado. Легенда обрела реальность. Слово воскресло, наполнилось конкретным содержанием и распространилось среди современников этого открытия. Безусловно, этот факт подсказал поэту образ Эльдorado. Но Эдгар По, человек, чуждый духу американского буржуазного предпринимательства, вложил в ставшее популярным слово свое значение. Для него это не место обогащения, а обетованная земля, прибежище от несчастий, забот, сурового бремени жизни. Этимология испанского слова «dorado» позволяет сделать эту переакцентировку. Помимо значений «золотой», «роскошный» оно включает и значение «счастливый». Итак, мечта поэта о счастье вылилась в образ прекрасной земли со звучным экзотическим названием – Эльдorado, наподобие романтической Атлантиды или Джинистана Гофмана, которых нет на географической карте мира.

Эльдorado – характерно романтический образ, воплощающий неосуществимую мечту о счастье и противостоящий беспощадно-жестокоей реальности, представленной в образах Рыцаря и Смерти. В связи с этими двумя образами вступают в силу новые ассоциации. Образ Рыцаря и Смерти безусловно навеян известным средневековым

мотивом из «Плясок Смерти». Согласно традиционной интерпретации этого цикла, смерть всесильна, она побеждает грешника и праведника, богатого и нищего, храброго и трусливого, достойного и ничтожного, увлекая всех в свой зловещий и шутовской хоровод. Всадник в рыцарских доспехах, олицетворение доблести, благородства, стойкости духа, в конечном итоге, также становится ее жертвой.

Эта средневековая аллегория призвана выразить горький жизненный опыт самого Эдгара По, и в этом смысле стихотворение «Эльдорадо», как и другие произведения американского романтика, можно считать автобиографическим, субъективным. Но, вместе с тем, тот факт, что в основу положена древняя легенда, «миф», делает эту трагическую зарисовку обобщением, поэтической фиксацией общечеловеческого опыта.

Призрак-Смерть посылает обессилевшего рыцаря в «Долину Мрака» – в единственный край, где можно найти покой, забвение, счастье. К образному воплощению страны Смерти подключается своя система ассоциаций – это античное представление о стране теней Аиде, а также христианская преисподняя в виде Ада.

Посылая Рыцаря в страну призраков, Смерть не лжет, когда сулит ему там Эльдорадо. Ей введома главная мудрость – земного счастья нет, сколько бы ни искал его всадник. И только за гранью жизни смертному доступно Эльдорадо. Устами Призрака говорит сам автор, отчаявшийся найти свое счастье. За его словами стоит популярная христианская идея о том, что смерть приносит избавление от страданий и тягот земной жизни, дарит блаженство и покой. В подтексте этой истины много горечи: человек стремится к счастью в жизни и находит его лишь в смерти. Таков трагический итог человеческого пути. Все тщетно на земле – сила, отвага, доблесть, стремление к красоте и радости, неутомимый поиск. Награда за все – смерть, которая снимает муку жизни. Мрачная философия Эдгара По находит свое законченное выражение в триаде образов – Эльдорадо, Рыцарь, Смерть, – вобравших в себя обертоны историко-культурных значений, связанных с ними. Игнорирование многозначности этих образов, а тем более искажение хотя бы

одного из них, разрушает всю ассоциативную архитектонику. Однако Бальмонт и Вас. Федоров как переводчики не были слишком щепетильны в этом отношении.

Приводим текст перевода, сделанного К.Бальмонтом в 1895 году.

Между гор и долин  
Едет рыцарь один,  
Ничего ему в мире не надо.  
Он все едет вперед,  
Он все песню поет,  
Он замыслил найти Эльдорадо.

Но в скитаньях один  
Дожил он до седин,  
И погасла былая отрада.  
Ездил рыцарь везде,  
Но не встретил нигде,  
Не нашел он нигде Эльдорадо.

И когда он устал,  
Пред скитальцем предстал  
Странный призрак – и шепчет «Что надо?»  
Тотчас рыцарь ему,  
«Расскажи, не пойму,  
Укажи, где страна Эльдорадо?»

И ответила Тень:  
«Где рождается день,  
Лунных гор где чуть зрима громада,  
Через ад, через рай  
Все вперед поезжай,  
Если хочешь найти Эльдорадо!»

В приведенном переводе образ Рыцаря трансформирован в «одинокого скитальца» («Но в скитаньях один...», «...пред скитальцем предстал...»), что рождает ассоциации, чуждые стихотворению Эдгара По. Точно так же смещен и образ Призрака. Наделенный эпитетом «странный», он теряет свою

смысловую определенность. И ведет он себя в переводе Бальмонта довольно «странно»: представ перед «уставшим» всадником, он панибратски «шепчет»: «Что надо?» На это следует развязный и бестолковый вопрос «скитальца»: «Расскажи, не пойму, / Укажи, где страна Эльдорадо?»

«Странный призрак» посылает Рыцаря в не менее «странное» место: «Где рождается день, / Лунных гор где чуть зрима громада, / Через ад, через рай...». Это многословное и невразумительное описание снимает конкретность образа-страны Смерти, единственного Эльдорадо для смертного. Перестановки и дополнения Бальмонта лишают стихотворение смысла. К этому приводит бездумный подход переводчика к тексту оригинала, пренебрежение философией, биографией и историко-культурными ассоциациями Эдгара По. Следуя своему принципу «приятного перевода», Бальмонт «разжижает» концентрированную образность оригинала. Он преобразует не только структуру образов, но и синтаксис, лексический строй, ритм, вводя монотонный в данном случае трехсложный размер, бессмысленные повторы и перифразы, искажающие интонацию, примитивные рифмы типа «езде»-«нигде». В результате русский читатель получил банально приукрашенные, безжизненные, лишенные поэтической силы стихи, выдаваемые за создание Эдгара По.

Перевод Вас. Федорова, сделанный значительно позднее (1923), представляет собой столь же неполноценное осмысление текста оригинала.

Весел и смел  
Ездок летел  
И день и ночь. Был рад он...  
Конь мой, лети!  
Надо найти  
Дорогу в Эльдорадо.  
Но без дорог  
Он изнемог –  
Былая где отрада?!  
Он был везде,  
Но все ж нигде

Не встретил Эльдорадо.

Вдруг перед ним  
Старым, седым  
Виденье с тусклым взглядом.  
«Призрак, куда  
Ехать, когда  
Задумал в Эльдорадо?»  
«Выше озер  
У лунных гор,  
И ниже смерти сада  
Гони, гони  
Коня сквозь дни  
Увидеть Эльдорадо».

«Ездок» Вас.Федорова также не обладает атрибутами, которые бы позволили воспринимать его как рыцаря. С необычайной легкостью совершает Вас. Федоров замены слов и образов, по-своему искажая произведение Эдгара По. Например, лишено смысла своевольное и незаконченное «Был рад он...» – Чему? Или дальше: «Но без дорог Он изнемог». Беда не в том, что нет дорог, но в том, что не найден путь в Эльдорадо. Также не имеет смысла вопрос-восклицание «Былая где отрада?!» Если всадник знал «отраду» прежде, тогда зачем было искать Эльдорадо?! Развернутый образ «Виденье с тусклым взглядом» почерпнут в собственном воображении Вас. Федорова. В конце выясняется, что у всадника впереди еще много дней и он еще в силах «гнать коня» («Гони, гони Коня сквозь дни...»). Нет нужды перечислять все несообразности перевода Вас. Федорова. Названных достаточно, чтобы показать, насколько бездумно читал текст оригинала переводчик. Качество его стиха столь же низкое. Динамический темпо-ритм перевода, выражающий стремительность и молодой напор всадника, в начале соответствует оригиналу, но, не будучи снят, как у Эдгара По, в ходе драматического развития стихотворения, приходит в противоречие с содержанием его второй части. Совершенная поэтическая структура Эдгара По оказывается столь же безнадежно разрушенной, как и в переводе Бальмонта.

Научно-аналитический подход Брюсова к переводимому тексту выгодно отличает его перевод от только что рассмотренных. Брюсов стремится сохранить смысл и характер образов стихотворения. Работая над переводом «Эльдорадо», он понимает, насколько важно здесь осуществить богатую ассоциативность трех ведущих образов подлинника. «Рыцарь» Брюсова сохраняет все значения и признаки, которыми он обладает у Эдгара По, хотя слово «рыцарь» не включено в перевод. Уже первое двусишие, которое Брюсов оставит и в окончательной редакции перевода, дает лаконичный и выразительный образ:

Он на коне  
В стальной броне...

В первом варианте перевода Брюсов иногда позволяет себе отступления от оригинала, обращаясь к стертой позднеромантической образности. Например, начало третьей строфы звучало так:

И в грустный день  
Затмила тень  
Ему сиянье взгляда...

Позднее он нашел более строгий и динамичный, соответствующий оригиналу вариант:

И он устал,  
В степи упал...  
Предстала Тень из Ада...

Остальные образы не претерпевают искажения уже в первой редакции перевода. Призрак-смерть является рыцарю в виде «Тени», что дословно передает образ подлинника («shadow»). Тень направляет рыцаря в «Дол Теней», т. е. в свои владения, что по строгости, лаконизму и символике соответствует оригиналу. В окончательном варианте перевода Брюсов конкретизирует местонахождение Эльдорадо – «Пройди – где тени Ада», – раскрывая символику. Но это не разрушает образной системы. Такт и бережность в отношении к образной структуре оригинала отличает брюсовский перевод стихотворения «Эльдорадо» в обеих редакциях. Однако при их

сличении становятся очевидными причина недовольства переводчика первой редакцией и направление его дальнейшего поиска.

В первом варианте поэт пренебрег многими формальными особенностями стиха Эдгара По: повтором рифм «shadow» – «Eldorado» во всех четырех строфах, интонационным развитием, переносом (enjambement) части слова в первом двустишии последней строфы и некоторыми др.

О том, насколько значим в зрелых поэтических произведениях Эдгара По каждый стиховой элемент, сам поэт писал в статье «Философия композиции», которая служит своеобразным комментарием к его стихотворению «Ворон»: «...ни одно место из моего творения не было предоставлено случайности, все произведение шаг за шагом шло к своей цели с точностью и строгой логичностью математической задачи». Эти слова поэта можно с полным основанием отнести и к стихотворению «Эльдорадо».

Брюсов высоко ценил эстетическое совершенство поэзии Эдгара По. Среди поэтов, чьи стиховые формы Брюсов считал «чистыми» и «сложными», он называет и Эдгара По (в его стихах «...из бесчисленного числа возможных комбинаций избраны...несомненно совершеннейшие...»)<sup>13</sup>.

Формы поэтических произведений Эдгара По «чисты» и «совершенны» прежде всего потому, что они предельно активны. Именно посредством форм Эдгар По достигает глубокой концентрации поэтической мысли. На выражение авторской идеи направлено все: система образов, композиция, метро-ритм, интонационное движение, звуковая организация, рифмы, повторы-рефрены и пр.

Понимая это, Брюсов продолжает работать над совершенствованием русского перевода. Свои усилия он теперь направляет на сохранение всего комплекса выразительных средств, организующих стихотворение «Эльдорадо». Внутри этого небольшого и, на первый взгляд, несложного стихотворения действуют свои законы, подчиняющие все

---

<sup>13</sup> Брюсов В. Ремесло поэта // Брюсов В. Избранные произведения. В 2 т. Т. II. М. 1955. С.312.

элементы поэтической структуры задаче драматического развития. Точка отсчета «драматического вектора» – нулевая. В первой строфе ничто не предвещает трагического финала – герой исполнен равновесия, так как верит в существование Эльдорадо и в собственные силы, чтобы его достигнуть. Начатое во второй строфе драматическое движение (на сердце состарившегося в тщетных поисках Эльдорадо рыцаря пала тень) достигает кульминации в третьей (встреча с призраком) и трагического разрешения в четвертой строфе (смерть как обретение Эльдорадо).

Подобная интенсивность драматического развития возможна лишь в малом жанре – стихотворении. Развитие содержится уже в композиции, отчетливо распадающейся на две части. Первая (две строфы) может быть условно названа эпической. В ней идет повествование о долгом и тщетном пути рыцаря в поисках Эльдорадо. Она вмещает большой временной промежуток, равный, по сути дела, человеческой жизни. Вторая часть (две последние строфы) столь же условно может быть названа драматической. Её содержание составляют встреча и диалог Рыцаря с Призраком. Временные рамки здесь сужены до нескольких мгновений, последних в жизни Рыцаря, в которые и происходит его диалог со Смертью. Обнаруживающаяся в композиционном развитии жанровая трансформация от эпического повествования к драматическому действию-диалогу обеспечивает нарастание напряженности.

Этой же задаче служат все остальные элементы стиховой формы и, прежде всего, метро-ритмическая организация. В первой строфе ямбическая основа с характерными для метрической системы английской версификации перебивками ударений, а также четкая фразировка (совпадение интонационно-синтаксического членения со стиховым) придают стиху легкость, упругость:

Gaily bedight	– U U –
A gallant knight	U – U –
In sunshine and in shadow,	U – U U U – U
Had journeyed long	– U U –
In search of Eldorado	U – U – U – U

Первая строфа звучит энергично и уверенно, подобно четкому стуку копыт сильного и резвого скакуна. Но уже во второй строфе звучание стиха приобретает тяжеловесность вследствие регулярности ямбических ударений:

But he grew old.	У – У –
This knight so bold	У – У –

И хотя далее в этой строфе, в 4-м и 5-м стихах, мы вновь встречаемся с перебивками ударений в ямбической стопе, они звучат иначе, чем в начале стихотворения. Разрушающий четкость фразировки enjambement из третьего стиха в четвертый и из четвертого в пятый передает замедленный, неровный шаг усталого конника:

And o'er his heart a shadow	У – У – У – У
Fell as he found	– У У –
No spot of ground	У – У –
That looked like Eldorado	У – У – У – У

В третьей строфе в вопросе обессилевшего рыцаря, обращенном к Призраку, интонация приобретает звучание стона-мольбы благодаря ритмической инверсии, повторяющейся в четвертом и пятом стихах:

«Shadow» said he,	– У У –
Where can it be	– У У –
This land of Eldorado?»	– У – У – У

Ритмический рисунок начала четвертой строфы совпадает с ритмическим рисунком первой:

«Over the Moun-	– У У –
tains of the Moon...»	У – У –

Постепенному усилению драматизма в стихотворении «Эльдорадо» у Эдгара По содействует и звуковая организация. В первой строфе, где речь идет о юном, исполненном сил и надежд герое, мужские рифмы точны и четки, с краткими

дифтонгами («bedight»-«knight») и краткими открытыми гласными («long»-«song») при одиночной согласной.<sup>14</sup>

Во второй строфе рифмы по-прежнему чистые и точные, но уже не столь решительно падающие, как в первой строфе. Удлиненные дифтонги и двойные согласные в конце слов, поставленных в рифму, сообщают замедленность интонационному движению второй строфы («old»-«bold», «found»-«ground»).

Нагнетению мрачного колорита в последней строфе помогает неожиданный для англоязычной поэзии середины XIX века аллитеративный ассонанс – [maʊn] – [mu:n]. Скольжение гласных от дифтонга [au] к монофтонгу [u:], диссонируя на общем фоне точных рифм и, как эффект фонетической аттракции, вызывая звучание слова *mourn* с его траурным ореолом, звучит надломленно и скорбно. Не случайно аллитеративный ассонанс впервые широко введен в поэзию английским поэтом периода первой мировой войны Уилфредом Оуэном, ведущей темой которого была «жалость войны». Эта диссонирующая рифма, усиливая трагическое звучание финала, обогащает поэтическую палитру Эдгара По.

При переводе поэтического произведения обычно труднее всего передать звукопись, поскольку каждый язык обладает своим фонетическим строем. Тонкую инструментовку стихотворения «Эльдорадо» не удалось передать и Брюсову. В частности, не поддался переводчику аллитеративный ассонанс в начале четвертой строфы, хотя им воспроизведен уникальный прием Эдгара По – enjambement части слова:

«Over the **Moun-**  
tains oi the **Moon**»,

«На склоны чер-  
ных Лунных гор...»

Что же касается метро-ритмической системы, то Брюсов сохранил ее с педантической точностью, несмотря на то, что лежащий в основе оригинала двустопный ямб несвойственен русскому стиху. Русские слова в большинстве своем длиннее английских, поэтому не просто было найти необходимые

---

<sup>14</sup> Сочетание ng в английском языке произносится как один носовой согласный.

односложные и двусложные слова и уложить их в нужный метро-ритм.

В раннем своем переводе Брюсов пренебрег повтором из строфы в строфу рифмы «shadow» – «Eldorado». Однако этот повтор представляется ему очень важным, поскольку здесь рифма выполняет «не только простую роль отметки», но и три более важные и сложные свои назначения: «смысловое, звуковое и символическое».<sup>15</sup> Слово «shadow», повторяемое в решающей рифме со словом «Eldorado», завершающим каждую строфу, заключает главную идею и определяет колорит стихотворения в целом. Брюсов находит укладывающуюся в семантический ряд каждой строфы и созвучную английскому «shadow» рифму – «тени Ада». Эту находку можно считать удачной, так как она позволила сохранить очень важный формальный элемент подлинника. Однако и здесь Брюсова подстерегает существенная потеря. Он не учел того, что в оригинале Эдгара По слово «shadow» многозначно, в каждой строфе оно появляется в новом значении. Для смыслового движения поэмы Эдгара По модуляция смысла слова «shadow», рифмующегося с «Eldorado» во всех четырех строфах, имеет чрезвычайно важное значение.

В первой строфе оно означает сумрак непогоды в противоположность яркому солнечному дню. Во второй – это тень, которая легла на сердце герою. Его беззаботное, исполненное надежд существо сникает в результате тщетности поиска. В третьей строфе – это уже призрак, олицетворение самой смерти, представшей перед рыцарем. В последней строфе «the Valley of the Shadow» означает Долину Мрака, царство вечной тьмы. Повтор этого слова в рифме с главным словом-образом «Eldorado», выделенных женской рифмой на фоне общих мужских, ставит его в центр внимания, фокусируя постепенное изменение его значений от нейтрального «непогода» до мистических «Призрак» и «Долина Мрака». Это еще один компонент общего драматического развития образов стихотворения Эдгара По.

---

<sup>15</sup> О функциях рифмы Брюсов пишет в «Miscellanea» – Брюсов В. Избранные произведения. В 2 т. Т. II. М. 1955. С.540.

У Брюсова развитие за счет этого компонента снято, так как найденная им рифма-повтор «тени Ада» однозначна по смыслу и по колориту. Обладая зловещей, inferнальной окраской, этот образ соответствует драматическому и мистическому смыслу второй части стихотворения. Однако, введенный с самого начала, он вносит inferнально-мистический накал уже в первую строфу:

Он на коне  
В стальной броне,  
В Лучах и тенях Ада...

Задавая сразу высокий драматический тон, переводчик снимает тем самым возможность нагнетания драматизма. Это, видимо, самый серьезный просчет Брюсова. В целом же брюсовский перевод стихотворения «Эльдорадо» нужно признать вполне удачным. Близкая к оригиналу синтаксическая структура, совпадение рисунка рифм и ритмико-интонационное движение в дополнение к лексической и образной адекватности максимально точно передают стихотворение Эдгара По. Важное достоинство Брюсова-переводчика заключается также в том, что он, в отличие от Бальмонта и Вас.Федорова, создает эстетически полноценный русский поэтический текст.

Брюсовский перевод этого стихотворения не утратил своего значения и после того, как появился новый, принадлежащий советской переводчице И.Вольпин. Ее перевод также не лишен недостатков и в чем-то уступает переводу Брюсова. Не случайно в двухтомник сочинений Эдгара По 1972 г. наряду с этим новым переводом вошел и брюсовский.

Несомненно, Брюсову принадлежит первенство в открытии поэтических сокровищ Эдгара По для русских читателей. По пути, проложенному Брюсовым, идут новые переводчики американского поэта-романтика – В.Бетаки, Н.Вольпин, В.Рогов и др., продолжая и развивая брюсовские принципы поэтического перевода.

**МИРЫ ЭДГАРА ПО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ  
ВОСПРИЯТИИ В.БРЮСОВА («A VALENTINE»)**

«Передать сознание поэта с одного языка на другой – невозможно; но невозможно отказаться от этой мечты»<sup>1</sup>. В этой цитате Брюсова, взятой, возможно, из самой известной его статьи о переводе, сформулировано «правило» бесконечного движения мирового, межкультурного литературного процесса, «страсть» и «вечный двигатель», побуждающие поэтов проникать в другую культуру, переживать ее и нести ее людям. Сам Брюсов вошел в историю русской литературы как один из самых плодотворных переводчиков-полиглотов. В научной литературе существует большое количество статей, посвященных данному вопросу. В них рассматриваются как общетеоретические положения (Брюсов как теоретик перевода), так и частные практические проблемы. Но на сегодняшний момент нельзя сказать, что это поле достаточно исследовано. Брюсовские переводы так многообразны и оригинальны, что дают ученым неисчерпаемые возможности для интерпретации как с лингвистической или литературоведческой точки зрения, так и с позиций других наук, например, культурологии, искусствоведения или даже психологии. Брюсов переводил греческих и латинских авторов, увлекался западноевропейской, славянской и армянской поэзией; у него есть даже опыт перевода Басё и финской народной поэзии (правда, не с языка оригинала).

В критической литературе отмечается (да об этом свидетельствует и сам Брюсов), что он занимался только тем, что ему самому было крайне интересно, что задевало струны его души. Просматривая его переводы, можно выделить «любимых» авторов писателя, тех, чьи произведения были ему особенно интересны, того, кого он переводил чаще и больше всего. В этот ряд можно отнести Виктора Гюго, Поля Верлена, Эмиля

---

<sup>1</sup> Брюсов В. Фиалки в тигеле // Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова. Сост. С.И.Гиндин. М. 1994. С.783.

Верхарна, Мориса Меттерлинка, Джорджа Гордона Байрона, Иоганна Вольфганга Гете и, конечно, Эдгара Алана По.

«Величайший из американских поэтов родился 19 января 1809 года в Бостоне, США»<sup>2</sup>. Этими словами Валерий Брюсов начинает составленный им биографический очерк жизни Эдгара Аллана По, чьим творчеством он восхищался всю жизнь с самой ранней юности. Именно Валерию Брюсову русский читатель во многом обязан своим знакомством с лирикой едва ли не единственного, по мнению г. Гессе, американского поэта, достойного упоминания в антологии мировой литературы. Заслуга Брюсова состоит не только в переводе произведений По, но также в тщательном изучении его биографии, в которой, однако, до сих пор остается много белых пятен, а также в некой реабилитации этого весьма сложного во всех отношениях поэта перед русскоязычным читателем.

Брюсов не был единственным переводчиком Э.А.По в начале XX века. Например, весьма известен перевод «Ворона» Дмитрия Мережковского. Но особенную популярность получили переводы лирических и прозаических произведений Э.А.По, выполненные Константином Бальмонтом, который провозгласил романтика Эдгара По «самым гениальным поэтом XIX века» и «первым символистом XIX века». Признавая очевидное влияние поэтики и литературного кредо По на европейский символизм, трудно с этим не согласиться. Анализируя стихотворения самого Бальмонта можно найти массу аллюзий с произведениями Э.А.По.

В предисловии к изданию «Эдгар По. Полное собрание поэм и стихотворений» (1924), а также в комментариях к этому изданию, Брюсов критикует переводы Бальмонта: «Наиболее удовлетворительны из них те, которые сделаны белыми стихами (без рифм). В переводах с рифмами К.Бальмонт лишь очень приблизительно передает смысл английских стихов, пропуская огромное количество отдельных мыслей, образов, тем более

---

<sup>2</sup> Эдгар По. Полное собрание поэм и стихотворений. Перевод и предисловие Валерия Брюсова с критико-библиографическим комментарием. М.-Л. 1924 // По Э.А. Стихотворения и поэмы / Пер. с англ. / Сост., общ. ред. С.И.Бэлзы. Харьков. 2001. С.132.

нюансов подлинника. Форма передана не менее удовлетворительно: утрачена вся звуковая игра стиха, особенностей стихосложения, характерный поэтический синтаксис Э.По <...><sup>3</sup>. Исследователь творчества По и его переводов может позволить себе не согласиться с такой оценкой. Ведь, например, такие критические замечания Брюсов относит в частности и к переводу Бальмонтом поэмы «The Bells» («Колокольчики и колокола»). Это произведение занимает особое место в творчестве позднего По и совершенно особое место в стиховедении. На это обращает внимание сам Брюсов в той же статье «Фиалки в тигеле», говоря о необходимости выбора поэтом какого-то одного (главного для него и для понимания стихотворения) составного элемента стиха («стиль языка, образы, размер и рифма, движение стиха, игра слогов и звуков»). В связи с этим он пишет: «Но есть стихи, в которых первенствующую роль играют не образы, а, например, звуки слов («The Bells» Эдгара По)»<sup>4</sup>... Несмотря на это, В. Брюсов дает свой перевод этой поэмы – «Звон», где приводит более точный лексический перевод и более последовательно отображает структуру оригинала, но фоническая инструментовка, очень важная для данного произведения, явно уступает варианту Бальмонта. А вся идея стихотворения «The Bells» как раз и лежит в его звукомысле<sup>5</sup>. Такая разница между теоретической статьей и конкретным переводом соответствует смене периодов в его переводческой практике: теоретическая статья датируется 1905 г., а книга произведений По вышла в 1924 г., и в нее вошли более поздние редакции переводов или переводы зрелого периода, который

---

<sup>3</sup> Там же. С.130.

<sup>4</sup> Брюсов В. Фиалки в тигеле // Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова: сборник. Сост. С.И.Гиндин. М. 1994. С.783.

<sup>5</sup> Подробнее об этом см.: Колчева Т.В. Мистицизм поэтического ритма Эдгара По в восприятии Константина Бальмонта (на основе анализа стихотворения Э.По «Bells» и перевода К.Бальмонта «Колокольчики и колокола») // Русский символизм и мировая культура: Сб. науч. трудов. Под ред. Л.А.Сугай. М. 2004. Вып. 2. С.68-78.

М.Л.Гаспаров называл букволистским, в отличие от вольного периода (до 1910 г.).

Тем не менее, нисколько нельзя умалить значение Брюсова как переводчика поэтических экспериментов Э.А.По, весьма сложных с точки зрения стихосложения. В данной статье рассматривается перевод стихотворения «A Valentine», оригинал которого был написан Э.А.По в феврале 1846 г. Здесь мы приведем первую редакцию этого стихотворения, окончательную редакцию (февраль 1848 г.) и перевод Брюсова (см. Таблица N1а,б).

Стихотворение «A Valentine» было написано Э.А. По ко дню св. Валентина 1846 г. своей хорошей знакомой Френсис Саджент Осгуд, жене весьма известного тогда художника Сэмюэля Стильмана Осгуда. Она тоже писала стихи и некоторые из них посвятила По. Сам Э.А.По, что было весьма редко и очень удивительно для его окружения, весьма лестно отзывался о ее таланте, и ее хорошо знали в поэтических кругах.

Стихотворение по своей форме представляет любопытный пример фигурного стиха, который можно обозначить как «сверх-акростих» (термин М.Л.Гаспарова). Если выделить буквы, соответствующие номеру строки, как показано в таблице N2, то складывается имя того, кому посвящен стих. Мы написали это стихотворение без пробелов между словами и без знаков препинания и получили четкую линию, идущую по диагонали сверху вниз. Сложность написания такого произведения наглядно подтверждается первым примером, в котором мы можем видеть, что сам автор ошибся во втором имени поэтессы (см. подчеркнутое в таблице N1а). Эта ошибка была исправлена лишь спустя два года. В 1846 г. оно было опубликовано именно в такой редакции.

Если сложность уже заключается в самом написании подобных стихов, то, конечно, можно представить, насколько сложная задача стоит перед переводчиком. В творчестве По есть еще подобные произведения, например, акростихи, которые автор посвятил своей кухне Элизабет Ребекке Херринг. Ни

Бальмонт, ни Брюсов этих стихов не переводили<sup>6</sup>. Существует только один перевод и стихотворения «A Valentine», и он выполнен Брюсовым.

Известно, что Брюсов пытался переводить подобные стихотворения и других поэтов, например, латинского поэта IV века Порфирия Оптациана, но, по мнению Гаспарова, неудачно. Весьма скептически относится он и к собственному опыту Брюсова, хотя и приводит в пример его фигурное стихотворение «Запоздалый ответ Вадиму Шершеневичу»<sup>7</sup>.

Конечно, при переводе такого рода стихотворений возникает целый ряд объективных и субъективных несоответствий. Нужно заметить, что Брюсов допустил неточность уже в названии стихотворения. Конечно, имеется в виду не женское имя «Валентина», а поздравительная открытка ко дню св. Валентина, «валентинка». В остальном же данный перевод представляет собой весьма удачный опыт передачи столь сложных по структуре произведений средствами другого языка. Брюсову, кажется, удалось невозможное: повторение структуры стихотворения, лексически близкая передача смысла, призывный пафос и, конечно, сам «сверх-акrostих». Передан он в транслитерации Брюсова: Френсис Сарджент Осгуд, – и количеством букв (а значит и стихов) полностью соответствует оригиналу.

Можно сказать, что в данном примере перевода Брюсову удалось выполнить сверхзадачу переводчика, которую он также определил в своей работе «Фиалки в тигеле»: «Прекрасные стихи – как бы вызов поэтам других народов: показать, что и их язык способен вместить тот же творческий замысел <...> И сколько бы ни распространялось образование, как бы ни

---

<sup>6</sup> Стихотворение «Elizabeth» («Elizabeth, it surely is most fit...») было переведено Ю.Корнеевым в кн.: По Э. Лирика. М. 1976. Но его перевод не полностью соответствует оригиналу. У По акrostих содержит полное имя – Elizabeth Rebecca, у Корнеева – только Элизабет.

<sup>7</sup> Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. М. 2001. С.27.

ширилось в обществе знание иностранных языков, – работа поэтов-переводчиков не прекратится»<sup>8</sup>.

**Таблица N1a**

	To -- --
1	For her these lines are penned, whose luminous eyes,
2	Brightly expressive as the starts of Leda,
3	Shall find her own sweet name that, nestling, lies
4	Upon the page, enwrapped from every reader.
5	Search narrowly these words, which hold a treasure
6	Divine -- a talisman, an amulet
7	That must be worn <i>at heart</i> . Search well the measure --
8	The words -- the letters themselves. Do not forget
9	The <u>smallest</u> point, or you may lose your labor.
10	And yet there is in this no gordian knot
11	Which one might not undo without a sabre
12	If one could merely comprehend the plot.
13	Upon the <u>open</u> page on which are peering
	Such sweet eyes <u>now</u> , there lies, I say, <i>perdus</i> ,
14	A musical name oft uttered in the hearing
15	Of poets, by poets -- for the name is a poet's too.
16	In common sequence <u>set</u> , the letters lying,
17	Compose a sound delighting all to hear --
18	Ah, this you'd have no trouble in descrying
29	Were you not something, <u>of</u> a dunce, my dear --
20	And now I leave these riddles to their Seer.
	1846 E.A.P. <sup>9</sup>

<sup>8</sup> Брюсов В. Фиалки в тигеле // Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова. Сост. С.И.Гиндин. М. 1994. С.782.

<sup>9</sup> Печатается с официального сайта «Общества изучения Э.А.По», г. Балтимор: <http://www.lfchosting.com/earpo/>

**Таблица N16**

1	A Valentine	Валентина
2	For her this rhyme is penned, whose luminous eyes,	Фантазия – для той, чей взор огнистый – тайна!
3	Brightly expressive as the twins of Laeda,	(При нем нам кажется, что звезды Леды - дым).
4	Shall find her own sweet name, that, nestling lies	Здесь встретиться дано, как будто бы случайно,
5	Upon the page, enwrapped from every reader.	В огне моих стихов, ей с именем своим.
6	Search narrowly the lines! -- they hold a treasure	Кто всмотрится в слова, тот обретет в них чудо:
7	Divine -- a talisman -- an amulet	Да, талисман живой! Да, дивный амулет!
8	That must be worn <i>at heart</i> . Search well the measure -	Хочу на сердце я его носить! Повсюду
9	The words -- the syllables! Do not forget	Ищите же! Стихи таят в себе ответ.
10	The trivialest point, or you may lose your labor!	О, горе, позабыть хоть слог один! Награда
11	And yet there is in this no Gordian knot	Тогда потеряна. А между тем дана
12	Which one might not undo without a sabre,	Не тайна Гордия: рубить мечом не надо!
13	If one could merely comprehend the plot.	Нет! С крайней жаждою вникайте в письмена!
14	Enwritten upon the leaf where now are peering	Страница, что теперь твой взор, горящий светом,
15	Eyes scintillating soul, there lie <i>perdus</i>	Обходит медленно, уже таит в стихах
16	Three eloquent words oft uttered in the hearing	Три слова сладостных, знакомых всем поэтам,
17	Of poets, by poets -- as the name is a poet's, too.	Поэта имя то, великое в веках!
18	Its letters, although naturally lying	И пусть обманчивы всегда все буквы (больно)
19	Like the knight Pinto -- Mendez Ferdinando --	Сознаться), ах, пусть лгут, как Мендес
20	Still form a synonym for Truth -- Cease trying!	Синоним истины тут звуки! Но довольно.
21	You will not read the riddle, though you do the best you can do.	Вам не понять ее – гирлянда из гирлянд.
	Valentine's Eve, 1848. By Edgar A. Poe <sup>10</sup>	В. Брюсов <sup>11</sup>

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> По: Эдгар По. Полное собрание поэм и стихотворений. Перевод и предисловие Валерия Брюсова с критико-библиографическим комментарием. М.-Л. 1924 // По Э.А. Стихотворения и поэмы. Пер. с англ. Сост., общ. ред. С.И.Бэлзы. Харьков. 2001. С.182.

f	o	r	h	e	r	t	h	i	s	r	h	y	m	e	i	s	p	e	n	e	d	w	h	o	s	e	l	l	u	m	i	n	o	u	s	e	y	e	s				
b	r	i	g	h	t	l	y	e	x	p	r	e	s	i	v	e	a	s	t	h	e	t	w	i	n	s	o	f	l	a	e	d	a										
s	h	a	l	f	i	n	d	h	e	r	o	w	n	s	w	e	e	t	n	a	m	e	t	h	a	t	n	e	s	t	i	n	g	l	i	e	s						
u	p	o	n	t	h	e	p	a	g	e	e	n	w	r	a	p	e	d	f	r	o	m	e	v	e	r	y	r	e	a	d	e	r										
s	e	a	r	c	h	n	a	r	o	w	l	y	t	h	e	l	i	n	e	s	t	h	e	y	h	o	l	d	a	t	r	e	a	s	u	r	e						
d	e	v	i	n	e	a	t	a	l	i	s	m	a	n	a	n	a	m	u	l	e	t																					
t	h	a	t	m	u	s	t	b	e	w	o	r	n	b	y	h	e	a	r	t	s	e	a	r	c	h	w	e	l	l	t	h	e	m	e	a	s	u	r	e			
t	h	e	w	o	r	d	s	t	h	e	s	y	l	a	b	e	s	d	o	n	o	t	f	o	r	g	e	t															
t	h	e	t	r	i	v	i	a	l	e	s	t	p	o	i	n	t	o	r	y	o	u	m	a	y	l	o	s	e	y	o	u	r	l	a	b	o	r					
a	n	d	y	e	t	t	h	e	r	e	i	s	i	n	t	h	i	s	n	o	g	o	r	d	i	a	n	k	n	o	t												
w	h	i	c	h	o	n	e	m	i	g	h	t	n	o	t	u	n	d	o	w	i	t	h	o	u	t	a	s	a	b	l	e											
i	f	o	n	e	c	o	u	l	d	m	e	r	e	l	y	c	o	m	p	r	e	h	e	n	d	t	h	e	p	l	o	t											
e	n	w	r	i	t	t	e	n	u	p	o	n	t	h	e	l	e	a	f	w	h	e	r	e	n	o	w	a	r	e	p	e	e	r	i	n	g						
e	y	e	s	s	c	i	n	t	i	l	a	t	i	n	g	s	o	u	l	t	h	e	r	e	l	i	e	p	e	r	d	u	s										
t	h	r	e	e	e	L	o	g	u	e	n	t	w	o	r	d	s	o	f	t	u	t	t	e	r	e	d	i	n	t	h	e	h	E	a	r	i	n	g				
o	f	p	o	e	t	s	b	y	p	o	e	t	s	a	s	t	h	e	n	a	m	e	i	s	a	p	o	e	t	s	t	o											
i	t	s	l	e	t	t	e	r	s	a	l	t	h	o	u	g	h	n	a	t	u	r	a	l	l	y	l	y	i	n	g												
l	i	k	e	t	h	e	k	n	i	g	h	t	p	i	n	t	o	m	e	n	d	e	z	f	e	r	d	i	n	a	n	d	o										
s	t	i	l	f	r	o	m	a	s	y	n	o	n	y	m	f	o	r	t	r	u	t	h	c	r	e	a	s	e	t	r	y	i	n	g								
y	o	u	w	i	l	l	n	o	t	r	e	a	d	t	h	e	r	i	d	d	l	e	t	h	o	u	g	h	y	o	u	d	o	t	h	e	b	e	s	t			
y	o	u	c	a	n	d	o																																				

## ПЕРЕВОДЫ БРЮСОВА ИЗ НЕМЕЦКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ XIX ВЕКА

Брюсов в своем многогранном творчестве обращался к одному из самых сложных жанров – переводу. Именно перевод дает уникальный шанс массовой популяризации иностранной литературы, а через нее и культуры. Неудачный перевод может создать ложное представление и о том, и о другом. В частности, Брюсов виртуозно смог передать всю глубину армянской поэзии и раскрыть ее для многомиллионного русскоязычного читателя.

В данной статье мы рассмотрим два перевода Брюсова из немецкой поэзии. Одно из переведенных стихотворений принадлежит Эйхендорфу, а другое – Уланду. Оба автора – немецкие романтики XIX века. Для лучшего понимания особенностей перевода, вначале обратимся к немецкому романтизму и творчеству авторов.

Период с 1815 по 1820 гг. – это период посленаполеоновской реакции в Германии, время сложных процессов в немецком романтизме. Центральной темой творчества романтиков становится судьба человеческой личности. На романтическое движение в Германии, в частности на творчество Эйхендорфа и Уланда, оказали влияние гейдельберские романтики. Поэтичность описаний природы, изображение переживаний беспечного скитальца, охваченного стремлением увидеть мир, ощущать себя свободным под открытым небом, в лесу, в горах, противостояние личности окружающей действительности – вот что характеризует их творчество. Типичный образ немецкой лирики этого периода – герой-странник (например: «Песни странника» Гёте).

Иозеф фон Эйхендорф (Joseph Freiherr von Eichendorf 1788-1857) – последователь гейдельберских романтиков, нареченный ими «Флоренс», что значит «Цветущий». Эйхендорф – автор стихов, драм, романов, новелл, а также историко-литературных статей. Его творчество можно разделить на три этапа. Во все времена, на протяжении всего творческого пути, в произведениях Эйхендорфа проскальзывают его

политические взгляды и его неприятие либерализма, наряду с яркой приверженностью монархии и церкви (их союза). Особенно это чувствуется во время первого и третьего этапов: до 1819 года и после 1840 года. Он всегда живо откликался на процессы (политические, социальные и религиозные), происходившие вокруг. Тем не менее, все, что выходило из-под пера автора, отличалось лиричностью. Период 1810-1820-х гг. отмечается особенным романтическим настроением, которым пронизаны многие его стихотворения, повествующие о странствиях. Странническая лирика Эйхендорфа чрезвычайно интересна и красива своим описанием природы.

Творчество Людвиг Уланда (Ludwig Uhland 1787-1862) относится к позднему немецкому романтизму. В 1806 году были опубликованы его первые произведения, большую часть своего наследия он создал с 1806 по 1819 гг.

К более позднему периоду относятся некоторые его лучшие творения, но после 1819 года он пишет гораздо меньше, а позже сам отмечает: «Муза оставила меня». Как романтик – он чрезвычайно лиричен. В своих произведениях часто обращается к теме высокой любви «Hohe Liebe», которая гармонирует с природой. Вообще, природа, зачастую, главная героиня его стихотворений, и его не случайно считают одним из основоположников поэзии немецкого пейзажа, – то божественного, то земного. Поэзия Уланда, по определению самого поэта, – поэзия, воспевающая «высокую любовь», однако «высокая любовь» поэта – чувство вполне земное, столь же естественное, как природа, окружающая влюбленных. Он обращается и к патриотической, и к героической поэзии, много занимается историческими сюжетами, вновь открывает для немцев немецкое средневековье (также интересуется французским), изучает народное творчество.

Если Эйхендорф принадлежит к группе гейдельберских романтиков, то Уланд в молодые годы был признанным главой «швабской школы» – группа вюртенбергских поэтов, куда входили Г.Шваб, Ю.Кернер, К.Майер и др. Уланд также известен своими песнями, балладами. Гейне же выделяет его как великого драматурга.

Стихотворение Эйхендорфа «Nachts», написанное в период 1839-1840 гг., принадлежит к числу «Поздних стихотворений». Оно было переведено Брюсовым в 1912 году. Необычное для перевода заглавие объясняется не только тем, что предназначался для «Снов человечества», но и тем, что в нем представлены «ночные» мотивы, характерные для многих стихотворений Эйхендорфа. Это достаточно вольный перевод, призванный, скорее, передать основные тенденции, «дыхание» творчества Эйхендорфа. Название стихотворения «Nachts», которое дословно переводится «Ночью (По ночам)», Брюсов воспроизвел: «В духе Эйхендорфа». Тем самым он дает понять, что основная цель перевода – передать читателю стиль автора.

Nachts  
(оригинал)

Ich stehe in Waldesschatten  
Wie an des Lebens Rand.  
Die Länder wie dämmernde Matten,  
Der Strom wie ein silbern Band.

Von fern nur schlagen die Glocken  
Über die Wälder herein,  
Ein Reh hebt den Kopf erschrocken  
Und schlummert gleich wieder ein.

Der Wald aber rühret die Wipfel  
Im Traum von der Felsenwand.  
Denn der Herr geht über die Gipfel  
Und segnet das stille Land.

Ночью  
(подстрочник)

Я стою в тени леса,  
Как на краю жизни.  
Страны, как в дымке альпийские луга,  
Река, как серебряная лента.

Издалека только бьют колокола  
Над лесами сюда,

Косуля поднимает голову испуганно  
И впадает в дремоту сразу снова.

Лес однако шевелит верхушками  
Во сне об отвесной скале.  
Так как Господь идет по вершинам  
И благославляет спокойную страну.

В духе Эйхендорфа  
(перевод Брюсова)

Я стою на опушке леса;  
Луна прогнала облака.  
Надо мной – голубая завеса,  
Внизу – как лента, река

Ударяет колокол мерно –  
Далеких зов деревень.  
Показала голову серна  
И скрылась тотчас же в тень.

Не дрогнут листом ни единственным  
Деревья, преданы сну,  
И бог идет по вершинам,  
Озирая свою страну.

Очевидно, что Брюсов не придерживается оригинала, он скорее хочет передать особенную атмосферу самого стихотворения и творчества Эйхендорфа вообще. Здесь Эйхендорф предстает в своей ипостаси певца природы, часто обращающегося к образам путника, охотника. Текст Эйхендорфа гораздо сложнее и имеет более глубокий подтекст, чем просто описание, которое передает Брюсов. Достигается этот эффект нюансами различий значений одного и того же слова. Так, например слово «der Rand» имеет несколько значений, в том числе «край» и «опушка». Таким образом Эйхендорф добивается игры слов, позволяющей сравнивать лес и человеческую жизнь (стою в тени леса, как на краю (опушке) жизни). Слово «dämmern» переводится как «смеркаться» и в то же время «рассветать», а в словосочетаниях «bei mir dämmert's»

и «dämmernde Hoffnung» несет, соответственно, следующий смысл – «я начинаю понимать» и «смутная надежда». Оба эти оттенка слова «dämmern» оказывают влияние на восприятие смысла предложения носителем немецкого языка. Также надо учесть, что существительное «die Matte» переводится не только как «альпийский луг», но и как «циновка», а во фразе «auf die Matten gehen» имеет значение «быть побежденным» и, если взять в расчет политическую жизнь того времени, в которой Эйхендорф принимал живое участие, то можно предположить – это не просто красивая поэтическая фраза, передающая всю прелесть альпийского луга, «поддернутого сумрачной дымкой» (пейзаж типичный для Германии), но речь идет о побежденных странах (землях), полных, хотя и смутных, но надежд, находящихся не то в начале (сумрак рассвета), не то на пороге упадка (сумрак заката). Но земли эти «серебряная река-лента» связала, так как слово «der Band» переводится как «лента» или «узы, связь».

В интерпретации же Брюсова первое четверостишие – это очень красивое, романтическое описание проявлений природы, которые наблюдает автор (странник), стоя на опушке леса. Брюсов вообще не обращается ко многим словам оригинала: «тень леса», «край жизни», «страны сумрачной», «альпийские луга», заменяя их следующими словами: «опушка», «луна», «облака», «голубая завеса». Заменяет он также и природные явления. В оригинале у Эйхендорфа «сумерки» (неважно, утренние или вечерние), у Брюсова же «Луна прогнала облака». «Голубая завеса» у Брюсова над головой героя, Эйхендорф же, наоборот, говорит о том, что происходит перед ним, на земле.

Второе четверостишие имеет гораздо больше смысловых совпадений. Тем не менее, Брюсов здесь тоже отходит от текста:

#### **Эйхендорф**

издалека  
лес  
над... сюда  
задремала

#### **Брюсов**

мерно  
деревня  
далекий зов  
скрылась в тень

У Брюсова – описание, а у Эйхендорфа сравнение «леса» и «жизни», в которую (как в лес) проникает издали звук колокола (а колокол, как известно, символизирует весть) и будит косылу, хотя только на одно мгновение, потом все в этой жизни возвращается на круги своя, в мерный ритм повседневности.

В третьем четверостишии налицо противоречие оригинала и перевода. Если Брюсов пишет «Не дрогнут листом ни единым», то в оригинале мы читаем: «Лес шевелит (двигает) верхушками (макушками) / Во сне...». Кстати, глагол «gühren» можно перевести как «двигать, шевелить», а также «растрогать». Существительное «der Traum» имеет значение «сон» и «мечта, греза». Таким образом, лес, будучи во сне (мечтах) все откликается на звук колокола-вестника, он им растроган. «И бог идет по вершинам» у Брюсова, а у Эйхендорфа причинно-следственная связь с предыдущей строкой. Он использует не «и», как Брюсов, а «ибо, так как». Получается «Так как Господь идет по [хотя в немецком языке предлог “über” может иметь значение не только “по” в смысле места с последующим использованием существительного в Akkusativ, а также “по, через” в смысле времени, опять таки с последующим использованием существительного в Akkusativ] вершинам [слово “der Gipfel” еще имеет значение “апогей”] / И благославляет (одобряет) спокойную (тихую, молчаливую) страну (землю)». У Брюсова же оттенок поощрения, одобрения отсутствует: «Озирая свою страну». Здесь можно найти параллель, хотя и нечеткую, между словами «спокойный, молчаливый» и «свой».

### **Эйхендорф**

двигать  
 верхушка (макушка)  
 отвесная скала  
 благославлять  
 тихий

### **Брюсов**

не дрогнуть  
 лист  
 -----  
 озирать  
 свой

Эйхендорф объединил в своем стихотворении красивое описание природы и свое видение положения Европы после прошедших наполеоновских войн. Его путник осматривает

земли, свободные и полные новых возможностей и грядущих перемен, но обязательно связанных со своей историей. Брюсов представил нам красивое переложение стихотворения, подчеркивая основную специфику немецких романтиков вообще и Эйхендорфа в частности – воспевание природы, сказочных земель, свободных от невзгод реальной жизни, и человека, находящего истинное одухотворение и наслаждение в странствиях, в общении с природой.

Стихотворение Людвиг Уланда «Косуля» написано в 1815 г. (переведено Брюсовым в 1910 г.). В отличие от перевода стихотворения Эйхендорфа Брюсов переводит это стихотворение Уланда, придерживаясь сюжетной линии оригинала. Брюсов также старается передать музыкальную поэтику, что ему удается. Название стихотворения Брюсов переводит дословно «das Reh» – «Косуля, Серна». Стихотворение Уланда – это маленькая история, имеющая начало, продолжение и развязку. Брюсов учитывает этот фактор.

### **Das Reh**

(оригинал)

Es jagt' ein Jäger früh am Tag  
Ein Reh durch Wälder und Auen,  
Da sah er aus dem Gartenhag  
Ein rosig Mägdlein schauen.

Was ist geschehn dem guten Pferd?  
Hat es den Fuß verletzt?  
Was ist geschehn dem Jäger wert,  
Das er nicht mehr ruft und hetzt?

Das Rehlein rennet immer noch  
Über Berg und Tal so bange.  
Halt an, du seltsam Tierlein, doch!  
Der Jäger vergaß dich lange.

### **Косуля**

(подстрочник)

Преследовал охотник рано днем

Косулю сквозь леса и долины (луга),  
Тут увидел он из-за садовой изгороди  
Румянную девушку смотрящей.

Что случилось с хорошим (добрым) конем?  
Он копыто поранил?  
Что случилось с охотником достойным (уважаемым),  
Что он больше не кричит и не травит зверя?

Косулочка мчится все еще  
По горе и долине такая встревоженная.  
Остановись (задержись), ты, странная зверюшка, однако!  
Охотник забыл о тебе надолго.

### **Косуля** (перевод)

Младой охотник через дол  
Косули вслед несется,  
Глядит: склонясь на частокол,  
Там девушка смеется.

Что стало с удалым конем,  
Иль он зашиб копыто?  
Что стало с юным седоком?  
Добыча им забыта.

Косули слышен дальний скок  
И стон в далеком поле.  
Не бойся больше, мой зверек,  
Гулять тебе на воле.

В этом стихотворении Уланд выступает как типичный представитель немецкого романтизма XIX века. Здесь он воспевает любовь и природу – гармонию между ними. Новое чувство, которое пробудила в охотнике девушка, приглушило в нем охотничьи инстинкты и заставило забыть о добыче. Забыта косуля, но не веря своему счастью, она продолжает бежать, спасаясь от своего преследователя. Главный герой стихотворения не охотник, не девушка, а маленький затравленный зверек. Свою симпатию к косуле Уланд

выказывает используя уменьшительно-ласкательный суффикс «Rehlein, Tierlein». Также у Уланда прослеживается параллель между девушкой и косулей (она тоже удостоена уменьшительно-ласкательного суффикса «Mägdlein»). Она такая же добыча. Брюсов полностью передает атмосферу стихотворения. Он применяет уменьшительно-ласкательный суффикс и говоря о косуле – «зверек». Брюсов максимально пытается использовать слова, выражения, понятия, употребленные Уландом. Естественно, это не всегда возможно, в таких случаях Брюсов прибегает к употреблению синонимичных слов, или слов, имеющих сходный оттенок. Слово «jagen» переводится как «охотиться, гнать, преследовать». Брюсов использует словосочетание «вслед несется», т. е. передает «дух преследования, погони». Строчка Уланда «он больше не кричит и не травит зверя» передана Брюсовым краткой, но очень емкой фразой, отображающей все оттенки происходящего: «Добыча им забыта». «Косулочка мчится все еще / По горе и долине такая встревоженная». Эти строки Валерий Яковлевич переводит следующим образом: «Косули слышен дальний скок / И стон в далеком поле». Используя словосочетание «дальний скок», он подчеркивает тот факт, что косуля не остановилась («мчится все еще»). А слово «стон» передает встревоженное состояние животного, о котором говорит автор. Строки «Остановись (задержись), ты, странная зверюшка, однако! / Охотник забыл о тебе надолго». В русском переводе звучат: «Не бойся больше, мой зверек, / Гулять тебе на воле». С помощью слов «мой зверек» Брюсов передает всю симпатию автора, о которой мы говорили выше. А фраза «гулять тебе на воле» показывает безопасность косули, т.к. она забыта главным источником опасности – охотником.

Уланд – певец любви, красоты, природы, свободы (ибо охотник олицетворяет собой свободу, а косуля, в свою очередь олицетворяет приобретенную свободу) в этом стихотворении передал все эти аспекты своего творчества. В своем переводе Брюсов максимально отразил и подчеркнул все, вложенное Уландом в стихотворение – очарование и идею, используя возможности русского языка, постарался передать смысл и романтический флер стихотворения.

О точности переводов можно спорить, можно сравнивать различные переводы, но ясно одно – Брюсов в первом стихотворении практически полностью передал поэтическую часть, оставив подтекст для читателей оригинала; а второе стихотворение в переводе Брюсова отражает всю красоту слога и в точности передает сюжетную линию.

**РЕЦЕПЦИЯ ИСПАНИИ В ТВОРЧЕСТВЕ  
В.БРЮСОВА И К.БАЛЬМОНТА**

В истории русской поэзии конца XIX начала XX века и в судьбах русского символизма имена Брюсова и Бальмонта связаны особенно тесно. Из поэтов, которых сам Брюсов относил к числу близких, Бальмонт на протяжении ряда лет был ближайшим. В автобиографии Брюсов подтвердил, насколько значительной оказалась для него встреча с Бальмонтом в конце XIX века: «Многое, очень многое мне стало понятно, мне открылось только через Бальмонта. Он научил меня понимать других поэтов, научил по-настоящему любить жизнь. Я хочу сказать, что он раскрыл в моей душе то, что в ней дремало и без его влияния могло дремать еще долго... Я был одним до встречи с Бальмонтом и стал другим после знакомства с ним. Впрочем, не без гордости могу добавить, что, несомненно, и я оказал свое влияние на Бальмонта; он сам сознается в этом в одном из своих воспоминаний...»<sup>1</sup>.

Устремления Брюсова и Бальмонта совпадали и в определении общих целей новой русской поэзии, в ее всесторонней «европеизации», освоении опыта мировой художественной культуры XIX и XX веков; вот почему поэтический перевод для обоих оказался важной формой личного творческого самоутверждения.

На протяжении всей творческой деятельности поэтов отличало стремление к новизне эстетической реализации мыслей, чувств, эмоций. Во многом этому способствовала возможность неоднократно посещать Европу. Испания, её язык, литература и культура стали новым источником вдохновения для поэтов. Неоднократные посещения Бальмонтом этой страны повлияли на его впечатлительную натуру, наполняли новыми образами, ощущениями, которые он отразил в своём творчестве. Будучи увлечённым чем-то в определённый период своей

---

<sup>1</sup> Брюсов В. Автобиография // Брюсов В.Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М. 2002. С.174.

творческой деятельности, Бальмонт стремился приобщить к своему новому увлечению и Брюсова. Подтверждение этому мы находим в брюсовских дневниках: «Дважды и даже трижды видел Бальмонта. Рассматривали рисунки Гойи и читали Кальдерона... Ещё были в Эрмитаже...»<sup>2</sup> (декабрь 8, 1898). «...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,  
Полёты акробатов, бой быков,  
Арены, где свиваются удавы,  
И девственность, введённую в альков...  
И мне это недоступно уже»<sup>3</sup>.

Как нам известно, Брюсов мечтал побывать в Испании, в 1908 г. поэт возвращался из Италии во Францию на пароходе «Святой Лазарь». В путевых заметках «На "Святом Лазаре"» Брюсов отразил свои впечатления о путешествии; он рассказал о приглашении капитана парохода продолжить рейс в Испанию.<sup>4</sup> Но Испания для поэта осталась лишь «страной грёз».

Брюсов и Бальмонт переводили с разных языков, их переводческая деятельность не прекращалась никогда. Русский читатель, не имея возможности познакомиться с мировой литературой в оригинале, безусловно, ценил культурно-просветительскую работу поэтов-переводчиков. Заслуги Бальмонта в истории литературы как переводчика именно с испанского ценили и его современники. Е.В.Аничков в своей статье «Бальмонт» назвал его знатоком древне-испанской поэзии.<sup>5</sup> Хорошо владея испанским, он переводил произведения

---

<sup>2</sup> Брюсов В. Дневники // Там же. С.69.

<sup>3</sup> Там же. С. 45.

<sup>4</sup> Брюсов В. На «Святом Лазаре». Из автобиографических очерков // Там же. С.268.

<sup>5</sup> Аничков Е.В. Бальмонт // Русская литература XX века (1890-1910). Под ред. С.А.Венгерова. М.1914. С.65.

Лопе де Веги, Тирсо де Молины, Хосе де Эспросенды, Диего де Эстрельи. Его огромный труд – переводы 10-ти драм Кальдерона – подтверждает не просто знание испанского языка, а также понимание кальдероновской эпохи, которая значительно отличалась от современности.

Будучи изысканным мастером слова, Бальмонт глубоко увлёкся мелодикой испанской народной поэзии: *soleares*, *coplas*, *seguidillas*. Подробно об испанской народной песне поэт пишет в своей статье «Любовь и ненависть. Испанские народные песни» (М.1911). «Испанцы все свои ощущения связывают с песней, как радостные, так и темноцветные. Любят – поют, ненавидят – поют, тоскуют – напевом, целуют – созвучьем... Взгляните на Испанца как на песню – вам всё будет понятно в его нраве и в его фантастической истории. У испанца одна только логика – логика чувства...»<sup>6</sup>.

Испанская народная поэзия привлекла внимание и Брюсова: в книге «Сны человечества» поэт представил образцы поэзии разных народов мира: «...Я хочу воспроизвести на русском языке, в последовательном ряде стихотворений все формы, в какие облекалась человеческая лирика»<sup>7</sup>, – отмечал Брюсов. В этой книге представлены и образцы испанской народной поэзии. Характерно, что некоторые из них – это переводы Брюсова, а некоторые стилизация, они объединены в разделе «Испания» и представляют собой переложения испанских романсов: «Вы бледны, моя сеньора» (1913), «Мой товарищ» (1913), «Rico Franco» (1915). Эти романсы являются авторской интерпретацией, так как для Брюсова важнее создать образ испанца и передать национальный колорит, чем воссоздать точный текст подлинника. Брюсов старается глубже проникнуть именно в сущность национального характера, его герои-испанцы – это воинственные рыцари, благородные, но беспощадные к своим врагам. Во всех «испанских» произведениях у поэта – трагический финал: испанец не

---

<sup>6</sup> Бальмонт К.Д. Любовь и ненависть. Испанец – песня // Бальмонт К.Д. Избранное. М. 1991. С.409.

<sup>7</sup> Брюсов В. Собр. соч. В 7 т. Т. II. М. 1975. С.460. В дальнейшем при ссылках на данное издание том и страница указываются в тексте.

переносит лжи, измены; месть испанца не имеет границ. Поэт достаточно вольно обращается с оригиналами испанских текстов, но добавленные им выражения, описания природы и места действия, передают ощущение другой эпохи, что позволяет яснее почувствовать весь национальный колорит, глубже проникнуть в характеры персонажей.

Рецепция образа испанца, вся его сущность проявляется по-разному у поэтов: если Брюсов достаточно сдержанно относится к внешней характеристике и глубже проникает в суть характера, то Бальмонт придаёт большое значение именно внешнему описанию образа: его испанец – красивый, яркий, гордый, тщеславный. Произведения, навеянные испанскими мотивами, в большей степени отражены в сборнике «Горящие здания» (1900). Здесь надо отметить резкий сдвиг в светописии Бальмонта: его нежно-розовые, белые тона уступают место багрово-красным, то есть символике крови и огня. Красный цвет – это символ Испании. Особенности менталитета испанцев Бальмонт отмечает в своей статье «Испанец – песня»: «Испанец не похож на европейца. В нём есть что-то, что делает его совершенно иным. Глаза, которые видят, руки, которые берут, воистину берут. Во всём цельность и непосредственность прикосновения».<sup>8</sup> В стихотворении Бальмонта «Как испанец» (1899) главный герой – воинственный испанец, «ослеплённый верой в Бога и любовью», завоеватель чужеземных стран и морей, он хочет «быть первым в мире, на земле и на воде». Медь, золото, рубины, яркие заросли коралла, жаркое сердце, раскалённые пустыни – эти яркие краски и эпитеты отражают сущность образа главного героя.

Теми же качествами наделены испанки в произведениях Брюсова и Бальмонта. Брюсов отмечает их благородство, страсть, храбрость: если испанка изменила своему возлюбленному, она готова понести наказание, даже если ей грозит смерть («Вы бледны, моя сеньора»). Гордые испанки, в интерпретации Брюсова, готовы мстить, они не прощают измены и своеволия, концентрация этой мысли – в романсе

---

<sup>8</sup> Бальмонт К.Д. Любовь и ненависть. Испанец – песня // Бальмонт К.Д. Избранное. М. 1991. С.407.

«Rico Franco», в котором красавица Иньес, не простив рыцарю убийства своей семьи, мстит ему, вонзает кинжал в его грудь.

Испанки в изображении Бальмонта олицетворение красоты: он сравнивает их с цветами, с драгоценными камнями; их глаза – «бездонная глубина», нежный голос – «пенье птиц». Бальмонта привлекает внешняя изысканность образа и внутренняя простота «горячих» испанок. То это «девушка-Гвоздика» («Семь девушек». 1907), то простая «полевая ромашка» («Замарашка». 1900), то «нежный жемчуг» (Из цикла «Жемчуг». 1903), у них всегда особые глаза – «горящие», «глубокие»: «Испанка стройная с горящими глазами, / <...> / Испанка смуглая с глубокими глазами» («Анита». 1902).

Восторженное отношение поэта к Испании проявляется не только в стихах, но и в переписке. В своём письме к матери в 1907 г. 30 мая Бальмонт пишет: «Уезжаем через два дня в Валенсию. Сколько красоты здесь! Люди – не вялые тени, в их жилах течёт солнечная кровь, и солнце чувствуется во всём: в цветах олеандры и кипарисов, в полудневном и вечернем пенье соловьёв, в беглом женском взгляде, в котором нежный трепет сердца».<sup>9</sup>

Поэты также обращаются к «вечным образам» мировой литературы – Дон Кихоту и Дон Жуану. Герой стихотворения Брюсова «Дон Кихот» представлен как светлый и чистый образ, сверкающий в «мировой тьме»:

«Двадцать пять столетий ждали мы;  
Вдруг пробил Сервантес толщу тьмы».

Поэт надеется, что этот образ странствующего рыцаря останется в мире навсегда:

«Ты поныне едешь и едва ль  
Ехать перестанешь где-нибудь.  
Странствующий рыцарь, здесь побудь!»  
(т.3, с.422)

---

<sup>9</sup> Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба. Иваново. 2001. С.236.

Своё отношение к этому образу поэт отразил в «Miscellanea»: «"Дон Кихот" оказал реальное влияние на жизнь одних, увлекая благородством своего образа, других остерегая от карикатурности своих подвигов. Пройдя через сознание миллионов, Дон Кихот реален не менее, чем Наполеон» (Т. VI, с. 384).

Стихотворение «Дон Жуан» (1900) Брюсов включил в цикл «Любимцы веков» сборника «Tertia vigilia». Эпиграфом к нему Брюсов поставил первую строку поэмы Бальмонта «Дон Жуан. Отрывки из ненаписанной поэмы». «La luna plena» (полная луна – исп.). Здесь можно найти определённое влияние одного поэта на творчество другого: часто они делились своими замыслами, подтверждение этому мы находим в дневниках Брюсова (1897 г. 19 ноября): «Приехал Бальмонт, тот которого я так ждал, так жаждал. На нём двойной галстук, он подстрижен так тщательно...

La luna plena... Полная луна...  
Иньес бледна, целует, как гитана  
Те amo...amo... Снова тишина...  
Но мрачен взор упорный Дон-Жуана»<sup>10</sup>

Надо отметить, что имя Иньес становится собирательным в стихотворениях обоих поэтов; Брюсов тоже впоследствии в стихах с испанской тематикой называет своих героинь этим именем – доказательство того, что Брюсов знал стихи Бальмонта «Дон Жуан. Отрывки из ненаписанной поэмы» задолго до их появления в печати, мы находим в письме Брюсова Бальмонту (18-30 апреля 1898 г.): «Всё же Ваша душа ближе мне, чем те. Я её люблю <...>. Есть новизна и в мире и в любви, в "тихой нежности". Потом возвращается старое чувство полуногодования к этой жизни, может быть чувство падшего ангела в человеке, а может быть бессильное чувство земного существа. О, Дон Жуан мудрее, чем и Вы думаете.

Убит ?

In pace requiescat. Безрассудный.

---

<sup>10</sup> Брюсов В. Из автобиографических очерков // Брюсов В.Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М. 2002. С.45.

Забыл, что Дон-Жуан неуязвим»<sup>11</sup>.

Образ Дон Жуана в интерпретации поэтов различен, хотя в обоих случаях они скитальцы-путешественники, но брюсовский Дон Жуан не просто жаждет любви, он в поисках новых чувств, раскрыть новые миры и их тайны.

«...Да! Я гублю! пью жизни, как вампир!  
Но каждая душа – то новый мир  
И манит вновь своей безвестной тайной»  
(т.1, с.158.)

Дон Жуан Бальмонта искал чистую любовь, но встретился лишь с обманом. Он озлоблен на свою судьбу, он мстит жизни, отнявшей у него подлинную красоту чувств:

«Земная жизнь – постылый ряд забот,  
Любовь – цветок, лишённый аромата.  
О, лишь бы плыть – куда-нибудь вперёд, –  
К развенчанным святыням нет возврата...  
Он будет мстить. И.тысячи сердец  
Поработят дыханием отравы.  
Взамен мечты он хочет мрачной славы»<sup>12</sup>

В своей статье «Тип Дон Жуана в мировой литературе» Бальмонт рассматривает разные трактовки этого образа; он отмечает, что наиболее близкой кажется ему гофмановская. Критик считает, что для того, чтобы понять бессмертный образ, надо определить основную черту «типа» Дон Жуана: «Слишком часто забывается, что Дон Жуан не только мировой тип, но и испанский. Цветок, выросший на особой почве, в особой стране, исполнен причудливой красоты и экзотической чрезмерности... он чувствует себя избранником потому, что в его жилах течёт горячая кровь, не только горячая, но и умная, слишком умная кровь его предков, знавшая много разных сказок и давно

---

<sup>11</sup> Брюсов В. Переписка с Бальмонтом 1894-1918 // Лит. наследство. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Т.98. Кн. I. М. 1991. С.101.

<sup>12</sup> Бальмонт К.Д. Стихотворения. Л. 1969. С.141.

понявшая их смыслы...»<sup>13</sup>. Бальмонт отмечает, что Дон Жуан отталкивает людей тем, что смешал любовь с обманом: в этом и заключается трагическая сила, «разрушающая пределы земного», которая неизбежно ведёт к гибели. И всё-таки в каждом из нас, в большей или в меньшей степени, есть то донжуановское «тревожное неутолённое беспокойство», поскольку «Мы хотим небесного и достигаем всегда только земного – небесное скрывается перед земным прикосновением. И потому мы всегда хотим новой красоты и новой любви»<sup>14</sup>. Эллис, оценивший бальмонтовского Дон Жуана, подметил: «Трагедия Дон Жуана – трагедия современной души, трагедия эстетизма».<sup>15</sup>

Неповторимые испанские шедевры искусства и литературы нашли отражение в творчестве обоих поэтов, что подтверждает их интерес к роли Испании в развитии мировой культуры. Бальмонт неоднократно посещал музей Прадо в Мадриде: впечатления от полотен великих художников отразились в его лирике этого периода. Стихотворение Бальмонта «Аккорды» (1897) можно назвать программным для понимания рецепции Испании в его творчестве: поэту удалось в нескольких строках охватить важный пласт истории испанской культуры. Меткими эпитетами он охарактеризовал творчество великих художников, принадлежащих не только Испании, но и всему миру: «мучительный Гойя, художник чудовищных грёз», «бессмертный Веласкес, Коэльо», «святой Мурильо, создавший воздушность и холод и пламень мечты золотой...», «светлый, как сон Рафаэль». В стихотворении «Пред картиной Греко» (1897) Бальмонт называет Эль Греко «сумрачным художником, ангелом возмущённым», который тянулся «к высшей разгадке миров». В сборнике «Будем как солнце» (1902) Бальмонт говорит о бессмертии великих художников в стихах, озаглавленных их именами («Рибейра», 1900, «Веласкес», 1901). Он подчёркивает гуманистический характер картин Рибейры,

---

<sup>13</sup> Бальмонт К.Д. Тип Дон-Жуана в мировой литературе // Мир искусства. 1903. №5-6. С.289.

<sup>14</sup> Там же. С.292.

<sup>15</sup> Эллис. Русские символисты. Томск.1996. С.81.

считает его «братом Прометея». С образами на полотнах Веласкеса, в которых «Безумствует солнце, всегда молодое!», перекликается образ Солнца в поэзии Бальмонта. Созерцание произведений великих художников подталкивает поэта к пониманию сущности искусства, в их видении он «черпает силу» для своих созданий. Творчество великих испанских мастеров, отображённое в поэзии Бальмонта, перекликается с его мыслями, высказанными в критической статье «От страстей – к созерцанию»: «Могучий Рибейра, этот мрачный анатом живописи, со своими тёмными телами; <...>; причудливый Греко, полубезумный создатель удлинённых лиц, странных, как лица, живущие только в сновидениях; Веласкес, тайна очарования которого до сих пор ещё не разгадана, при всей кажущейся простоте его картин, но чарою которого доньне кажутся живыми эти короли, инфанты и пряжи, эти копы, солдаты и шуты; и, полный кроткого умиления, Мурильо; и Гойя, символист и фантаст, первый из художников, ясно сознавший неисчерпаемую красоту чудовищного и показавший нам жестокий мир кошмаров, мир демонов, колдуний и зловещих старух; – какое богатство смелой самобытности, какая роскошь видоизменений творческого гения!»<sup>16</sup>.

В сборник «Сонеты Солнца, Мёда и Луны» (1917) Бальмонт включил литературные посвящения великим писателям и поэтам, произведения которых он переводил – Шекспиру, Эдгару По, Шелли. Посвящает он стихи и Кальдерону, произведения которого стали особой страстью Бальмонта; «Кальдероновская драма личности» (1903) – так называется статья Бальмонта-критика о Кальдероне, которая вошла в книгу «Горные вершины». Поэт любил повторять название одной из драм Кальдерона, которую он перевёл – «Жизнь есть сон», и именно смысл этих слов поэт попытался раскрыть в стихотворении «Кальдерон», где используются аллюзии из произведений испанского автора:

«Да, жизнь есть сон. И сон – все сновиденья.

---

<sup>16</sup> Бальмонт К.Д. От страстей – к созерцанию // Сочинения Кальдерона. Перевод с испанского К.Д.Бальмонта. Вып. I. М. 1900. С.VIII.

Но тот достоин высшего венца,  
Кто и во сне не хочет заблужденья».<sup>17</sup>

Интерес к Испании как к важному звену в развитии мировой культуры Брюсов отразил не только в своей поэзии, но и в романе «Огненный ангел». На страницах романа мы неоднократно сталкиваемся с испанской культурой XVI века, которую он досконально изучил: писатель не только достоверен в описании исторических фактов, но и знакомит читателей с малоизвестными именами испанских деятелей искусства. Знания Брюсова об Испании отражены в образе главного героя романа, который служил в испанском отряде дона Мигуэля де Гамеса, был отправлен с тайным письмом к императору в Толедо, где повстречал великого Фердинанда Кортеса (Т. IV, с.22). Брюсов отмечает образованность, интеллектуальную развитость своего героя, его увлечённость испанской культурой, чему мы находим множество подтверждений на страницах романа. Герой романа Рупрехт отмечает, что в период своего обучения в Кельнском университете читал сочинения по логике мыслителя XIII века Петра Испанского, творения Пикатрикса Испанского – авторитета по магии (т. IV, с.93). Рупрехт упоминает лирические стихи испанского поэта Гарчильясо де ла Вега, которые он читал вместе с Ренатой (т. IV, с.69). В романе помимо великих испанских учёных упоминается и имя знаменитого инквизитора Фомы де Торквемада, чей образ отражён в одноимённой драме В.Гюго, которую Брюсов переводил на русский язык.<sup>18</sup>

Свои воззрения на поступательное развитие мировой культуры и человечества, преемственности культур от Атлантиды до мировой войны XX века Брюсов отразил в венке сонетов «Светоч мысли» (1918). В IX сонете «Возрождение» поэт отмечает роль Испании в историческом развитии мира, ведь именно в эту эпоху страна достигла апогея своей мощи –

---

<sup>17</sup> Бальмонт К.Д. Стихотворения. Л. 1969. С.420.

<sup>18</sup> Переписка В.Я.Брюсова с А.И.Сумбатовым-Южиным. 1907-1912 // Неизвестный Брюсов (публикации и републикации). Ереван. 2005. С.410.

открытие Америки Х.Колумбом в 1492 г., завоевательный поход конкистадора Эрнана Кортеса в 1519 г., возглавившего в Мексику, который привёл к установлению там испанского господства:

«Теплыли за Колумбом вдаль Америк,  
Те с Кортесом несли на чуждый берег  
Крест, чтоб с ним меч победно пронести  
Найти, создать... Царила в эти годы  
Надежда – вскрыть все тайнства природы».

(т. III, с. 386)

Примечательно, что интерес Бальмонта к Испании поначалу вызывал неадекватное отношение Брюсова; столь серьёзная увлечённость Бальмонта всем испанским дала толчок к созданию Брюсовым пародий на его поэзию. Пародия «Бело-синей резедой» как бы возвращает читателей к сборнику Бальмонта «Тишина» (1898), где максимально проявляется романтический мир Бальмонта, переполненный нежными цветами и ароматами. Пародия максимально приближена к жанру стилизации, дублирует метр, ритм, рифмы бальмонтовской «Тишины»:

«Бело-синей резедой  
Веет воздух над водой,  
Но к сырой воде припав  
Ласки жаждут кудри трав».<sup>19</sup>

Наиболее известна пародия «Я испанец, я в болеро...», которая написана Брюсовым на стихотворение Бальмонта «Как испанец» (1899). Как считает С.Н.Тяпков, поэту здесь виртуозно удалось «спародировать экзотичность и испанскую кровожадность» бальмонтовского героя, его «нарциссизм и эротизм».<sup>20</sup> Брюсов несколько раз повторяет слово «Солнце», подчёркивая этот образ в лирике Бальмонта, которого называли

---

<sup>19</sup> Цит. по: Тяпков С. Русские символисты в литературных пародиях современников. Иваново. 1980. С.54.

<sup>20</sup> Тяпков С.Н. В.Брюсов-пародист // Брюсовские чтения 1983 года. Ереван. 1985. С.200.

«солнечным гением», ведь в одном из своих сборников он заявлял, что «...в этот мир пришёл, чтоб видеть солнце».

«Я испанец, я в болеро, шпагой мой украшен бок,  
Если б я вонзать кинжалы в севильянок вечно мог.  
Мой отец был инквизитор, жаждой крови я в отца.  
Вижу Солнце, Солнце, Солнце, Солнце, Солнце,  
Солнце... Нет конца».

Интерес к Испании проявляется не только в художественных произведениях двух поэтов, но даже в некоторых статьях и рецензиях тематически не связанных с Испанией; заметно особое внимание к особенностям испанского менталитета. Например, в рецензии Брюсова, озаглавленной «Парижские театры», – он отмечает драму испанского писателя Переца Гальдоса «Электра»: «...В пьесе много жизненных сцен, и, что особенно дорого, есть Испания, есть веянье подлинной Испании, ради которого прощаешь длинные скучные тирады (автора или его переделывателя) против клерикализма».<sup>21</sup>

Мы попытались рассмотреть образ Испании в творчестве Бальмонта и Брюсова, их видение особенностей испанского характера, испанского образа жизни, своеобразие культуры этой страны. Очень большой пласт их творчества, связанный с переводами с испанского, подлежит дальнейшему исследованию. В «Предисловии переводчика» Бальмонт упоминает имена Достоевского и Толстого; он считает их «северными» братьями Кальдерона и Тирсо де Молины: «Никто не сделал для разработки психологии покаяния так много, как испанцы и русские».<sup>22</sup> Надеемся, что наша работа позволит расширить перечень имён, предложенных Бальмонтом, добавив к именам Достоевского и Толстого имена выдающихся представителей русского символизма – Бальмонта и Брюсова.

---

<sup>21</sup> Ch. <Брюсов> Парижские театры. Май // Весы. 1904. №6. С.44.

<sup>22</sup> Бальмонт К.Д. Предисловие переводчика // Горные вершины. М. 1904. С.IV.

**ПОЭТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ В.БРЮСОВА  
И РАННЯЯ ЛИРИКА М.ЦВЕТАЕВОЙ**

Вопрос о влиянии символизма на творчество Марины Цветаевой в критике рассматривается по-разному. Некоторые исследователи (М.Гаспаров, О.Клинг) считают, что воздействие символизма на раннюю лирику Цветаевой является неоспоримым фактом: «Творчество молодой Цветаевой, – пишет М.Гаспаров, – текло в русле московской литературной жизни 1910-1912 гг. и вполне вписывалось в картину молодой поэзии. Центром этой литературной жизни был Московский литературно-художественный кружок, а дирижером Брюсов; Цветаева там получила конкурсную премию. Кроме того, существовала редакция ”Мусагета”, которая тоже притягивала не всех, но некоторых молодых поэтов; Цветаеву туда ввел Эллис»<sup>1</sup>. Другие же, как, например, В.Швейцер, придерживаются совершенно противоположной точки зрения, утверждая, что философия символистов изначально противоречила духу и темпераменту юной поэтессы, и, следовательно, ни о каком влиянии речи идти не может. «...на горизонте русской поэзии появился поэт, непохожий на других и никому не подражающий – с “лица необщим выражением”. Более того, оказалось, что Цветаева не поддается влияниям. Дружа с Эллисом, она сумела устоять против “внушения” ей Бодлера. Восхищаясь поэзией Блока, Брюсова, бывая в центре московских символистов “Мусагете”, она осталась вне влияния символистов»<sup>2</sup>, – пишет В.Швейцер.

Действительно, Марина Цветаева не принадлежала ни к одному поэтическому направлению или школе, более того, декларативно отказывалась от любых литературных влияний, о чем сама указывала в дневниках: «Литературные влияния не

---

<sup>1</sup> Гаспаров М.Л. Марина Цветаева. От поэтики быта к поэтике слова // Гаспаров М.Л. О русской поэзии: Анализ, интерпретации, характеристики. СПб. 2001. С.136.

<sup>2</sup> Швейцер В. Быт и бытие Марины Цветаевой. М. 1992. С.80.

испытывала, только человеческие...»<sup>3</sup>. И все же в начале своего творчества, которое, скорее всего, носило подражательный характер, Цветаева определенно находилась под влиянием символизма и, прежде всего, поэтики Брюсова.

В нашей статье мы обратимся к ранней лирике поэтессы и рассмотрим такие стихотворения, которые, по нашему мнению, перекликаются с поэзией Брюсова. Мы также проведем параллели с произведениями других представителей символизма, в частности К.Бальмонта и А.Блока, что поможет нам выявить объективную картину художественно-творческих взаимосвязей поэзии Цветаевой и символистов.

Итак, наибольшее воздействие на раннюю лирику Цветаевой имел Брюсов, о чем свидетельствуют сами произведения поэтессы. В статье «Поэтический стиль М.Цветаевой и приемы символизма: притяжение и отталкивание» О.Клинг обращается к раннему творчеству Цветаевой и проводит параллели между художественными особенностями лирики поэта и поэтическим стилем символистов, в особенности, Брюсова, которого она просто боготворила: по ее же собственному признанию, любила его стихи «страстной и краткой любовью»<sup>4</sup>. По мнению О.Клинга, обращаясь к поэтическим средствам символизма, Цветаева создает ряд стихотворений, которые перекликаются с поэзией Брюсова, а некоторые из них прямо соотносятся с произведениями поэта.<sup>5</sup>

О воздействии Брюсова на лирику Цветаевой пишет А.Саакянц. Как отмечает исследователь, в юности у поэтессы имелся трехтомник стихотворений поэта – «Пути и перепутья», который одно время был ее настольной книгой. В нем ею были подчеркнуты строки, которые, по мнению критика, не только по

---

<sup>3</sup> Цветаева М. Я буду жить... Публ., подбор и подготовка текстов Саакянц А.А. // Огонек. 1982. N28. С.18.

<sup>4</sup> Цветаева М. Герой труда // Цветаева М. Избранная проза. В 2 т. Т.1. С.176.

<sup>5</sup> Клинг О. Поэтический стиль М.Цветаевой и приемы символизма: притяжение и отталкивание. <http://www.ipmce.su/~tsvet/WIN/about/kling00.html>

настроению, но и по форме выражения могли бы принадлежать ей самой. Саакянц считает, что в стихотворениях Брюсова, столь непохожих на ее собственные, полудетские, она находила созвучие своим чувствам и настроениям.<sup>6</sup>

Как известно, личные взаимоотношения поэтов не всегда складывались гладко. В самом начале творческого пути Цветаева, самостоятельно издав свою первую книгу стихов «Вечерний альбом», отправила ее для отзыва Брюсову – в то время уже признанному мэтру символистов. Ответом на сборник послужила в целом довольно благоприятная, но воспринятая Цветаевой в штыки рецензия на стихотворный сборник с пожеланием молодому автору «чувств более острых» и «мыслей более нужных». Это стало началом поэтической борьбы. Во втором сборнике Цветаевой «Волшебный фонарь» появилось стихотворение, обращенное В.Брюсову, где содержался прямой ответ на его замечание: «”Острых чувств” и “нужных мыслей” / Мне от Бога не дано»<sup>7</sup>. Позднее, уже во время довольно широкой известности Цветаевой в поэтических кругах обеих столиц, в голодные революционные и военные годы, взаимная неприязнь М.Цветаевой и Брюсова сослужила ей недобрую службу, помешав изданию книги «Юношеские стихи» в 1919 году.<sup>8</sup> Не смогла она и выступать на тех поэтических вечерах, на которых, может быть, очень хотела выступить.<sup>9</sup> Однако, несмотря на их сложные взаимоотношения, Цветаева

---

<sup>6</sup> Саакянц А.А. Марина Цветаева. Страницы жизни и творчества (1910 – 1922). М. 1986. С.9-14.

<sup>7</sup> Цветаева М. Стихотворения 1909 – 1941.

<http://www.impce.su/~tsvet/WIN/verse/19xx/index.html>

Далее все примеры из стихотворений М.Цветаевой цитируются из указ. источника.

<sup>8</sup> Цветаева М.И. Герой труда // Цветаева М.И. Поклонись Москве... Поэзия. Проза. Дневники. Письма. М. 1989. С.447-448.

<sup>9</sup> В письме Цветаевой А.И. от 17-го декабря 1920 г. Цветаева пишет: «Митинги – диспуты – лекции – театр<альные> постановки, на эстраде – всяк кто пожелает. – Публика цирковая. – Выступаю редко, ибо во главе литературы Брюсов, к<отор>ый меня не выносит. – Не напечатала ни одной строчки. – Да это все равно, мне даже спокойней». (<http://www.ipmce.su/~tsvet/WIN/letter2.html>)

никогда не переставала видеть в Брюсове великого поэта и преклоняться перед его творчеством. Свидетельством тому являются два очерка Цветаевой – «Волшебство в стихах Брюсова» (1910) – первое ее произведение в прозе, в котором она обращается к названному трехтомнику стихотворений Брюсова и говорит о своей любви к творчеству поэта, а также очерк «Герой труда» (1925), написанный на смерть Брюсова.

Итак, уже в первых стихотворениях Цветаевой отчетливо чувствуются отголоски символистского искусства. Мир поэзии символистов, предстающий как нечто многогранное, непостижимое, таинственное и безграничное, эмоционально и интуитивно воспринимается юной Цветаевой и в какой-то степени отражается на ее поэтике – языке, образах, мотивах. Стилистическая неоднородность стихотворной речи, образность, восходящая к разным культурам, использование повторов, приближающих стихотворную речь к музыке, тяготение к абстрактной лексике, выражающей масштабность мышления поэта, поиски новых изобразительных средств – все эти черты (особенно зрелого) творчества Цветаевой от поэтики Брюсова. Характерная для Брюсова, как и для других символистов, обращенность ко всему миру и осознание себя частью мироздания также были присущи лирике Цветаевой.

Уже сами названия первых сборников Цветаевой «Вечерний альбом» и «Волшебный фонарь» представляют собой отклик на образы вечера и города в свете «волшебного фонаря», которые часто появляются в творчестве Брюсова.<sup>10</sup> Способ построения сборника «Вечерний альбом» в стиле дневникового жанра, сюжетное и тематическое единство и посвящение его Марии Башкирцевой<sup>11</sup> свидетельствуют о том же.

Первый поэтический сборник Цветаевой «Вечерний альбом» открывается стихотворением «Встреча», написанным в духе и стиле символизма и представляющем собой отклик на

---

<sup>10</sup> См.: Клинг О. Указ. соч.

<sup>11</sup> Как отмечает О.Клинг, Брюсов в своем дневнике много страниц уделил преклонению перед М.Башкирцевой, оказавшей сильнейшее влияние на формирование молодого поэта (См.: Клинг О. Указ. соч.).

два одноименных стихотворения Брюсова. Предваряя три раздела книги – «Детство», «Любовь», «Только тени» – стихотворение, фактически, выступает в качестве пролога ко всему сборнику. В нем звучит характерный для брюсовской поэтики мотив мимолетной встречи на улицах города, вызвавшей в душе случайно встретившихся людей духовную близость. У Брюсова на эту тему написаны такие стихотворения, как «На бульваре», «Встреча», «Это было безумие грезы...», «Люблю одно», «Вагон» и др. В стихотворении Цветаевой говорится о встрече лирической героини «в суতোлке вокзальной» с прекрасной и загадочной незнакомкой, которая на фоне всего обыденного представляется ей неким фантастическим существом. Портрет девушки «у темного окна» обрисован в бледных тонах, выражающих, с одной стороны, идею неясного, непостижимого, с другой – чистоту и нетронутость: ее «полудетский лик» – «прозрачней анемось»; «На веках тень. Подобием короны лежали кудри...». Анемоны означают хрупкость, девственность, а также печаль и смерть, – символы, основанные на недолговечной природе этого дикого цветка, его красных лепестках и его названии (от греческого «из ветра»). Кроме того, они отождествляются с библейскими «цветами полей» и иногда появляются в изображениях сцены Распятия. В греческом мифе анемоны также стали символом смерти – они выросли на месте гибели бога Адониса.<sup>12</sup> В стихотворении анемон, с одной стороны, выступает как символ чистоты, девственности, с другой стороны, через этот образ опосредованно проходит характерная для символистов тема смерти и потустороннего мира, которая лейтмотивом звучит на протяжении всего стихотворения: «Мне стало ясно в этот краткий миг, / Что пробуждают мертвых наших стоны». Или: «Быть может ей – и в небе счастья нет?..».

Стихотворение открывается типичной для символистов, в частности Брюсова, урбанистической картиной – описанием города в «вечернем дыме», полного таинственности и туманности. Ощущение неясности, недосказанности

---

<sup>12</sup> Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия. Под общ. ред. В.Л.Телицына. М. 2005. С.36.

подчеркивается неопределенным местоимением «куда-то», которым начинается вторая строка: «Куда-то вдаль покорно шли вагоны...». Общее настроение загадочности, неопределенности и зыбкости создают также такие слова и выражения, как «тьень», «виденья», «темное окно», «прозрачный силуэт». Девушка – «виденья рая в сутолоке вокзальной» – оказывается той, с которой лирическая героиня не раз встречалась «в долинах сна». Так в стихотворении устанавливается связь между действительностью и потусторонним, нереальным миром, границы между явью и сном, реальностью и фантазией при этом стираются – традиционный мотив в поэтике символистов. «Встреча» Цветаевой написана в форме сонета (двумя четверостишиями (АББА БААБ) и двумя терцинами (ВГВ ГДД)), довольно распространенном в поэтике Брюсова. Подобную форму сонета с указанной строфикой Брюсов использует в ставшем хрестоматийным стихотворении «Женщина».

К брюсовскому стихотворению «Ученый» восходит появление в ранней лирике Цветаевой двух поэтических произведений – «Невестам мудрецов» («Вечерний альбом») и «Очаг мудреца» («Волшебный фонарь»). Брюсов в своем стихотворении создает образ ученого, отрешенного от повседневных дел, для которого действительность всего лишь мираж: «Наш мир фата-моргана...»<sup>13</sup>. Однако в этом мире есть и правда, которую ученый находит в древних писаниях: «Его рука протянута к мимозе, / У ног его цитаты древних схолий» (I, 36). Мимоза, как священное растение, символизирующее чистоту, невинность и бессмертие, в данном случае указывает на отрешенность ученого от материального мира, живущего миром идей – единственным, что, по его мнению, истинно в этой жизни: «Но правда есть и в призрачном оазе: / То – мир земли на высоте фантазий...» (I, 36).

В стихотворении Цветаевой «Невестам мудрецов», посвященном вечной теме любви, через образ возлюбленных мудрецов раскрывается сам образ мыслителя. Как и в

---

<sup>13</sup> Брюсов В. Собр. соч. В 7 т. Т. I. М. 1975. С.36. Далее при ссылках на данное издание в скобках указывается том и страница.

брюсовском стихотворении, мудрец у Цветаевой – философ, художник, творец, который ищет первопричину, начало всех начал в древней культуре: «Они покой находят в Гераклите, / Орфея тень им зажигает взор...». В стихотворении «Очаг мудреца» Цветаева изображает мыслителя, который, подобно брюсовскому ученому, живет в своей отдельной, огражденной от изменчивого мира реальности: «За окнами жизнь засыпала, / Уступала забвенью измена...»; а он: «Без гнева на звезды и тучи / Наклонялся над греческим томом». На протяжении всего стихотворения Цветаева противопоставляет мир мудреца миру «за окнами». В очаге мудреца, живущего в двадцатом веке, царит дух античности – кладезя премудрости, который вбирает в себя тайны бытия и служит ученому источником вдохновения.

Одной из центральных тем ранней лирики Цветаевой является тема смерти, которая в определенной степени была навеяна символистами, в особенности поэзией Брюсова. Так, в стихотворении Цветаевой «Молитва» звучат мотивы, отсылающие нас к брюсовским стихотворениям, в которых лирический герой жаждет смерти:

Жизнь прекрасна, как сказка, как сон,  
Как певучий призыв муэдзина.  
Но как страшно вперед посмотреть!  
Умереть, умереть, умереть!  
(«Умереть, умереть, умереть!...» – I, 64)

Или:

Я бы умер с тайной радостью  
В час, когда взойдет луна.  
(«Я бы умер с тайной радостью...» –  
I, 124)

У Цветаевой лирическая героиня, искренне считавшая себя искушенной, отчаявшейся и разочарованной в жизни также обращается к создателю и молит его о смерти:

Христос и Бог! Я жажду чуда  
Теперь, сейчас, в начале дня!  
О, дай мне умереть, покуда  
Вся жизнь как книга для меня.

К брюсовскому стихотворению «Самоубийца», как мы выяснили, восходят стихотворения Цветаевой «Самоубийство» и «Маленький паж», в которых разыгрывается драма самоубийства из-за несчастной любви, перешагнувшей смерть. Общим в этих стихах является то, что герои страдают из-за трагической обреченности земного существования, не приносившего им радости. Герои Цветаевой, подобно брюсовскому самоубийце, находят единственный выход в смерти. «Жизнь грустна. Грустнее смерть» (I, 504) – восклицает лирический герой Брюсова. Чувство безысходности наполняет и лирическую героиню цветаевского стихотворения: «Всегда / Любовь и грусть – сильнее смерти».

Большое воздействие на раннее творчество Цветаевой оказали и другие представители символизма, как, например, Бальмонт. Поэзия Бальмонта отличается своей масштабностью, гиперболизмом образов, обращенностью ко всему миру. Его сборник «Горящие здания» явился своеобразным призывом к приятию стихии жизни, к непрерывной погоне за яркими впечатлениями и интенсивностью, предельной напряженностью переживаний. Стихотворения, вошедшие в сборник, выражают стремление поэта приобщиться ко всему миру, пройти все дороги и переплыть все моря:

Я хочу порвать лазурь  
Успокоенных мечтаний.  
Я хочу горящих зданий,  
Я хочу кричащих бурь!<sup>14</sup>

(«Кинжальные слова»)

Я хочу быть первым в мире, на земле и на воде,  
Я хочу цветов багряных, мною созданных везде.

(«Как испанец» – II, 24)

Эта особенность лирики поэта находит отражение в уже упомянутом стихотворении Цветаевой «Молитва», в котором

---

<sup>14</sup> Бальмонт К.Д. Полн. собр. стихов. М. 1912-1914. Т.2. С.21. Далее при ссылках на данное издание в скобках указывается том и страница.

помимо призыва умереть, звучат жизнеутверждающие строки, передающие страстное желание жить и творить:

Всего хочу: с душой цыгана  
Идти под песни на разбой...

.....

Чтоб был легендой – день вчерашний,  
Чтоб был безумьем – каждый день!

Как и у Бальмонта, лирическая героиня исполнена лихорадочной, вдохновенной силы и любви к жизни, от которой она ждет абсолюта. Некоторые строки стихотворения прямо перекликаются с бальмонтовскими стихами: «За всех страдать под звук органа / И амазонкой мчаться в бой». У Бальмонта: «Чтобы с жадной быстротою аравийского коня<sup>15</sup> / Всюду мчаться за врагами под багряной вспышкой дня» (II, 24). В лирике Бальмонта господствовала импрессионистическая стихия. В ее основе лежала философия возникшего и безвозвратно ушедшего мгновения. И вслед за Бальмонтом, создающим своеобразный культ мимолетности переживаний, Цветаева провозглашает: «Моя душа мгновений след...».

Подражанием Бальмонту является одноименное стихотворение Цветаевой «Колдунья», написанное, как и бальмонтовское, четырех- и трехстопным анапестом, шестистишием и кольцевой рифмой. Идентичен и образ колдуньи – яркой, роковой женщины, обладающей дьявольской красотой и страстью, губительной для всех, кто попадетс ей на пути.

Не исключено, что «сказочная» образность ранней лирики Цветаевой, связанная с темой детства, также была навеяна поэзией Бальмонта. Образы сказочных персонажей – герои

---

<sup>15</sup> Образ аравийского коня, очевидно, навеянный поэзией Бальмонта, Цветаева также использует в своем стихотворении 1924 года «Жизни»:

Не возьмешь мою душу живу!  
Так, на полном скаку погонь –  
Пригибающийся – и жилу  
Перекусывающий конь  
Аравийский.

многих стихотворений Бальмонта («Гномы», «Русалочка», сборник «Фейные сказки» и др.).

Влияние Блока на поэтическую и духовную жизнь Цветаевой было позднее, начиная с некоторых «Юношеских стихов», и в особенности с «Верст», в поэзии Цветаевой будет присутствовать стихия блоковской лирики. Однако это не будет «слепым», как прежде, подражанием своему кумиру. В стихотворениях, написанных под воздействием Блока, чувствуется индивидуальное, творческое прочтение автором лирики поэта. У Цветаевой от Блока многое. Именно к блоковским циклам «Пузыри земли», «Заклятие огнем и мраком» можно отнести ранние фольклорные опыты Цветаевой в стихах 1916-го года. В них, как и в блоковской лирике, появляется образ России – нищей, хмельной, разбойной, подзаборной, каторжной Руси с уходящими вдаль дорогами и бесконечными пространствами. Ее стихам присуща та же музыка ветра, пляски, неистовых троек, бешено летящих коней:

Следок твой непытан,  
Вихор твой – колтун.  
Скрипят под копытом  
Разрыв да плакун:

Нетоптанный путь,  
Непутевый огонь. –  
Ох, Родина Русь,  
Неподкованный конь!

В «Верстах» присутствуют и образы метели, вихря, снежной выюги, хорошо известные современникам Цветаевой из лирики Блока («Снежная маска», «Земля в снегу», «Снежная ночь») как символы стихийной страсти, вихря любви, морозного и обжигающего. Не исключено, что романтическая поэма Цветаевой «Метель» получила свое название именно под влиянием поэтики Блока.

Откликом на «Двенадцать» Блока явилась поэма Цветаевой «На Красном Коне», в которой, по меткому замечанию А.Эфрон, «предстает сложный, динамичный в своей иконописности образ «обожествленного» Цветаевой Блока –

создателя «Двенадцати», Георгия Победоносца Революции, чистейшего и бесстрашнейшего Гения поэзии, обитателя тех ее вершин, которые Цветаева считала для себя недосягаемыми»<sup>16</sup>. Поэма насыщена блоковскими образами и мотивами. Это и мотив сна, стирающий границы между реальностью и несуществующим, и призыв к огню, представляющий собой скрытый отклик на реплику героев «Двенадцати»:

– Пожарные! – Крепчай, Петух!	Мы на горе всем буржуям
Грянь в раззолоченные лбы!	Мировой пожар раздуем,
Чтобы пожар не тух, не тух!	Мировой пожар в крови –
Чтоб рухнули столбы!	Господи, благослави! <sup>17</sup>
(Цветаева, «На Красном Коне»)	(Блок, «Двенадцать»)

Это и картина снежной выюги с уходящими в даль дорогами, и молниеносные темпы, отсылающие нас к «Двенадцати»:

Февраль. Кривые дороги.

В полях – метель.

Метет большие дороги

Ветров артель.

То вскачь по хребтам наклонным,

То – снова круть.

За красным, за красным конным

Всё тот же путь.

От Блока в творчестве Цветаевой – мотив возмездия, звучавший в незаконченной поэме Блока, в которой поэт размышляет о трагической судьбе «поколения» и суда над ним. В поэме «Возмездие» «расплата» постигает героя за грехи предков, переходящие из поколения в поколение, и за то, что он сам в своей психологии и своем социальном существовании унаследовал эти грехи. Подобный мотив, с поправкой на собственную судьбу, появляется у Цветаевой в стихотворениях «Еще и еще песни...», «Закинув голову и опустив глаза...» и др.,

---

<sup>16</sup> Эфрон А. О Марине Цветаевой. Воспоминания дочери. М. 1989. С.92.

<sup>17</sup> Блок А. Собр. соч. В 6 т. Т. II. Л. 1980-1981. С.316.



## СПЕЦИФИКА ВИДЕНИЯ В.Я.БРЮСОВЫМ ОБЩНОСТИ КУЛЬТУР

*«Вода же постепенно возвращалась с земли,  
и стала убывать вода по окончании ста пятидесяти дней;*

*И остановился ковчег в седьмом месяце,  
в семнадцатый день месяца, на горах Араратских.»*

Ветхий завет. Бытие Глава 8. Стихи 3-4

*«И благославил Бог Ноя и сынов его и сказал им:  
плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю».*

Ветхий Завет. Бытие. Глава 9. Стих 1.

Мы не будем говорить о том, что жизнь зародилась на Кавказе, не будем даже утверждать, что культура Кавказа самая древняя и ценная в историческом плане. Мы просто обратимся к статье Брюсова «Сфинксы и вишапы (некоторые черты культуры древнейшего Кавказа)», написанной в феврале 1917 года<sup>1</sup>.

Для анализа автор берет период III-I тысячелетия до н.э., так как к середине I тысячелетия до н.э. культуры, которые он рассматривает, прекращают существование в своем первоначальном виде – трансформируются или становятся достоянием завоевателей. Основная же цель - показать, сколь сильным было взаимное влияние великих древних культур и какое немаловажное место в их ряду занимала культура древнего Кавказа. «Все эти “миры” непрерывно общались между собой, вступали в союзы один с другим или вели войны, поддерживали постоянные торговые сношения, так что продукты и изделия одной страны распространялись по всем

---

<sup>1</sup> Статья Брюсова «Сфинксы и вишапы впервые опубликована: «Горц» («Дело»). Баку. 1917. N 5-6 (перевод на арм. яз. осуществлен по просьбе Брюсова Т.Иоаннисянцем). На русском языке эта статья впервые опубликована по оригиналу рукописи, хранящемуся в ереванском Музее литературы и искусства им. Е.Чаренца в сб.: «Валерий Брюсов. Об Армении и армянской культуре» (Ереван. 1963. С.171-180).

другим, посылали к соседям посольства, – вообще интересовались друг другом, что вело к обмену идеями, политическими, религиозными, научными, художественными, к заимствованию техники производства, к подражаниям в ремеслах и в искусстве, к смешению языков, к нивелировке бытовых особенностей, по крайней мере, в высших слоях общества и т.д.». <sup>2</sup>

В статье рассматриваются народы и культуры, отдаленные друг от друга расстояниями, горными хребтами, а иногда даже водными стихиями. Примеры приводятся из истории древних египтян, хеттов, урартийцев, жителей Микен, упоминаются также народы майя и древнего Китая. Каждая из этих культур являет собой жемчужину в истории мировой культуры, а вместе они сплетаются в бесценное ожерелье. Иногда нити, связующие эти жемчужины, практически незаметны невооруженным глазом, но задача ученых заключается именно в том, чтобы найти эти взаимосвязи.

Данный в эпиграфе отрывок из Ветхого Завета, очень ярко иллюстрирует основную идею Брюсова – культура яфетидов (Иафета или Яфета – сына Ноя), открытая впервые академиком Н.Я.Марром, оказала сильное влияние на культуры Рима, Эллады, Месопотамии, а значит и на формирование современных культур. «Это открытие, знакомящее нас с целым культурным миром, о котором наука ранее едва подозревала, изменяет в значительной степени нашу концепцию всемирной истории» <sup>3</sup>. Древние яфетиды жили в Передней Азии. Многие черты их культуры, а также язык перенимались соседями. Последний был на высоком уровне развития у яфетидов, именно они были из числа тех пионеров, которые стали использовать слоговое и фонографическое письмо. Считалось, что первое фонографическое письмо принадлежит финикийцам, однако доказано, что оно было заимствованием, а распространилось через них только по одной причине – финикийцы были мореплавателями. На рубеже II–I тысячелетий до н.э.

---

<sup>2</sup> Брюсов В. Сфинксы и вишапы // Брюсов и Армения. В 2 кн. Кн. I. Ереван. 1988. С.267.

<sup>3</sup> Там же. С.266.

финикийцы держали в своих руках львинную часть торговли в Средиземном море, что имело очень большое и важное влияние на переплетение великих культур.

Академик Н.Я.Март особенно выделял яфетидов и считал их творцами, «ответственными» за многие нововведения и формирование новых цивилизаций в те далекие времена. Возможно, подобное отношение Н.Я.Марта и преувеличение, но роль яфетических племен действительно велика. Так Майкопская культура, возникшая на Северном Кавказе, является наследницей яфетидов. Некоторые историки в Трипольской протоцивилизации тоже находят отголоски яфетидской культуры. От Майкопской цивилизации в 2000 году до н.э. отделяются племена Балановской культуры. Ареал их проживания – Волго-Окское Междуречье. Их связывают тесные контакты с финскими племенами. Так, зона влияния яфетидов простирается от Центральной Европы и до Индии.

Армянская культура вобрала в себя многое от древних яфетидов, до сих пор в армянском языке употребляются слова, заимствованные и дошедшие до нас с тех далеких времен. Н.Я.Март писал: «Дело в том, что культурное прошлое Армении, по нашему мнению, нельзя представлять и даже непозволительно изучать иначе, чем как существенную и творческую часть всемирной культурной общности»<sup>4</sup>. Собственно, то же самое можно сказать и о любой другой культуре, так как, согласно концепции мировидения самого Брюсова, как только культура замыкается в себе и создает преграду в общении с окружающим его миром, считая себя самодостаточной, она приходит к упадку и полному исчезновению. Брюсовская концепция мировой культуры – это не простое циклическое повторение событий. Тут речь идет о четырех цивилизациях, которые, сменяя друг друга, будут существовать на Земле – возникать, развиваться, достигать высшей точки в своем развитии, становясь самодостаточными, а

---

<sup>4</sup> Март Н.Я. Армянская культура. Ереван. 1990. С.11.

потому замыкаться, теряя необходимость в сосуществовании с другими и переживать свой крах.<sup>5</sup>

Мы приходим к выводу, что культура – это живой организм, нуждающийся в постоянном обновлении и развитии. Но прежде чем перейти непосредственно к аргументам Брюсова, приведенным в его статье, обратим внимание на еще один аспект, подтверждающий всю силу и глубину взаимодействия культур. Речь пойдет о языке (Брюсов упоминает этот фактор, но не останавливается на нем подробно), а точнее, о письменном его проявлении. Здесь можно еще отметить, что письменность можно соотнести с изобразительным искусством, тем более на первом этапе развития письменности – рисуночное письмо (например, как у народов Перу, Панамы и т.д.), клинопись, иероглифы. На примере хеттских иероглифов проследим это взаимовлияние. «Есть основания предполагать, что как внешняя, так и внутренняя формы хеттской иероглифической письменности испытали иноземное воздействие. Что касается внешней рисуночной формы, то египетское влияние не кажется мне несомненным, так как рисуночный характер многих знаков производит впечатление первичного. Но кое в чем, как например, в ориентации знаков на начало строки, можно было бы допустить влияние египетского письма. Что же касается внутренней формы, то влияние клинописи кажется мне бесспорным.»<sup>6</sup> Однако И.Фридрих считает, что «хеттское иероглифическое письмо могло быть самостоятельным продуктом древней Малой Азии, созданным параллельно с заимствованной клинописью...»<sup>7</sup>. Тем не менее, заимствование было, более того, существует еще и другая точка зрения, согласно которой «иероглифическая письменность и язык были привнесены извне в начале расцвета империи Хеттов, скорее всего во второй половине XV века до н.э.»<sup>8</sup>. Хеттский

---

<sup>5</sup> Аванесова А. Концепция мировидения в работах В.Я.Брюсова 20-ых годов // Русский язык в Армении. 2003. Вып. 1(16). Ереван. С.7-10.

<sup>6</sup> Фридрих И. История письма. М. 1979. С.84.

<sup>7</sup> Там же. С.85.

<sup>8</sup> Маккуин Дж.Г. Хетты и их современники в Малой Азии. М. 1983. С.20.

язык относится к индоевропейской группе языков, и, как отмечает Маккуин, эта письменность употреблялась в Киликии примерно в 1500 году до н.э. А в Анатолию этот язык «пришел» с берегов Дуная, побережья Черного моря. Маккуин также пишет, что, несмотря на многочисленные споры, он уверен, «лингвистические изменения неизбежно отражаются в археологических находках»<sup>9</sup>.

Значит, если взаимовлияние отразилось на языке, то оно скажется и на изобразительном искусстве, быте, моде в конце концов. Брюсов пишет о тесной связи древнего Кавказа с другими культурными центрами и о том, что уже во втором тысячелетии до н.э. они активно сообщались и обменивались опытом и идеями. Он также подчеркивает, что, несмотря на то, что два культурных центра, а именно народы Майя и Древний Китай находились тогда вне коммуникационного общения и существовали обособленно, есть исследования, подтверждающие влияние «тихоокеанской» культуры на микенскую. Как отмечает Брюсов в своей другой работе – «Учителя учителей», написанной также в 1917 году и «вобравшей» в себя некоторые аспекты статьи «Сфинксы и вишапы»: «Наиболее сильные государства составляли “концерт держав”, воле которого принуждены были подчиняться царства меньшие, а те, в свою очередь, вступали в союзы, чтобы сообща бороться с могущественными соседями»<sup>10</sup>. Получается, что, несмотря на тот факт, было ли это добровольное подражание или навязанное завоевателями или просто влияние более сильных народов на более слабые – результат один: черты одной культуры проявляются далеко от своей родины в работах мастеров даже на других континентах.

Итак, какие существуют доказательства общностей между Кавказской и вышеперечисленными культурами. Здесь также уместно привести цитату из произведения Брюсова «Учителя учителей. “Исторические аналогии”»: «Из других надписей халдских и ассирийских царей мы узнаем названия других

---

<sup>9</sup> Там же. С.22.

<sup>10</sup> Брюсов В.Я. Учителя учителей // Собр. соч. В 7 т. Т.VII. М 1975. С.374.

яфетидских царств, и среди них, как особо значительное, царство Урарту, позднее отождествляемое, конечно, географически, с Арменией. Процветание этих царств предшествовало халдо-вавилонскому могуществу, и различные косвенные данные позволяют заключить, что был период, когда яфетидские народы стояли в центре всего умственного движения современности, на далекое пространство, вплоть до берегов Иордана и до семиречья в Индостане»<sup>11</sup>. Итак, идя от обратного, – приведя утверждение автора о величии культуры яфетидов, а также прослеживая их наследников – армян, попытаемся проанализировать его доводы.

Особое внимание Брюсов обращает на бронзовые обивки поясов, точнее на общность мотивов, сюжетов, отдельных изображений и стиль изделий, найденных во II - I тысячелетии до н.э. (до VII века). Орнамент поясов, найденных близ Калакента и Калабека, Майкопа, а также в области Вана, похож на работы египетских, эгейских и хеттских мастеров. Составные орнамента: спираль, розетки, фестоны, а также свастика (крест с загнутыми концами, элемент, встречающийся и на другом континенте у народов майя). Изображения свастики были найдены также на поясах топора, например в с. Отхара, или недалеко от Нового Афона<sup>12</sup>. Однако, не только геометрический орнамент останавливает на себе внимание Брюсова. Изображения лошадей, покрытых попоной-панцирем, быков, птиц, и еще неведомых животных находят свои аналоги в эгейской, хеттской, египетской и других культурах.

Здесь можно также упомянуть поясные фигурные пряжки, которые являются весьма характерной принадлежностью погребального инвентаря колхидской культуры. Погребения, найденные в Абхазии, содержат, вместе с остатками поясов, пряжки, украшенные зооморфными головками. Относятся они к эпохе поздней бронзы и раннего железа Западного Закавказья. Некоторые бронзовые вещи, аналогичные анухвинским, встречаются не только в колхидских памятниках, но и вне

---

<sup>11</sup> Там же. С.381.

<sup>12</sup> Бжания Д.С., Скаков А.Ю. Новые находки колхидской бронзы из Абхазии. М. 2003.

ареала культуры, прежде всего, в области распространения кобанской культуры, и это вполне естественно, если взять в расчет те тесные связи, которые существовали между культурами, особенно общность развития металлообрабатывающего производства.<sup>13</sup>

Изображения животных можно также найти на принадлежностях обихода. Так в кургане вождя в Триалети (Грузия) были найдены чаши и кубки из золота и серебра, которые относятся к VIII веку до нашей эры. Среди них был также найден серебряный кубок с чеканными изображениями, расположенными двумя горизонтальными поясами. В нижней части изображена вереница оленей, а в верхней – процессия в два десятка фигур: странные существа, у которых человеческое туловище и звериные голова и хвост. Общий декоративный стиль кубка схож с подобными произведениями закавказских мастеров, впрочем, также с искусством всего древневосточного мира. «Шумеры, Аккада, Вавилон, Ассирия... Мир, непосредственно окружавший эти государственные образования с их культурными очагами, развивался под их влиянием, обогащался их достижениями, но и сам обогащал их своим вкладом в общую культурную сокровищницу»<sup>14</sup>.

Особый интерес представляют изображения фантастических животных, не имеющих своих прототипов в природе. Трудно представить, что, находившимся в разных климатических и природных условиях, на различных уровнях развития мастерам независимо друг от друга приходили на ум схожие образы. Так, изображение цветка лотоса на фризе работы кавказского художника можно объяснить только заимствованием из культур, где лотос распространен, в том числе как художественный элемент (например, Египетское искусство).

---

<sup>13</sup> Доманский Я.В. Новый комплекс колхидской культуры из Абхазии. // Труды Государственного Эрмитажа. Том XX. Л. 1979 [http://www.kolhida.ru/index.php3?path=\\_archeology&source=domanskiy\\_kolhida](http://www.kolhida.ru/index.php3?path=_archeology&source=domanskiy_kolhida).

<sup>14</sup> Переплетение культур народов передней Азии. // <http://georgiacult.fromru.com/cult08.htm>.

Еще один памятник Закавказья (*циклопический*) «вишапы» или рыбы-драконы «находит» своих собратьев в древнейшем Египте. Обычно эти памятники сопровождают плиты с изображением шкуры быка. Подобные памятники также находят в Египте, и датируются они III тысячелетием до н.э. Подразумевается, что вишапы ставились у источников и имели непосредственную связь с культом поклонения богу – покровителю земледелия и ирригации, они охраняли источники. Находят вишапы высотой до 4,75 м. – шириной 0,55м. На них помещен целый комплекс различных символов, непривычных для древних памятников, известных на территории Армении. На некоторых присутствует изображение змей, птиц. Сами вишапы делятся на несколько видов: некоторые изображают рыбу сом, другие – местную рыбу чанар. Однако гигантские памятники свойственны практически каждой культуре. В Двуречье у входа в хеттские храмы и дворцы хеттских царей возвышались грандиозные фигуры фантастических животных – стражей. Сфинксы, «стоящие на страже» пирамид. Впрочем, пирамиды, памятники – хорошо известные всем как достояние культур Древнего Египта и Майя, а также Этрусков.

Занимаясь сравнительным анализом различных культур, можно находить все новые и новые подтверждения точки зрения Брюсова. Но главное, цитируя его исследования, не стоит удивляться, если на территории современной Армении будут найдены древние сфинксы – памятники культуры Древнего Кавказа. Как указывает Брюсов, древнейшие культуры связаны между собою тайными аналогиями. «Стоят же триумфальные арки с такими же горельефными масками, какие помещены на стенах майских дворцов; календарь майев обнаруживает родство с летосчислением вавилонян; орнаменты, обычные в Центральной Америке, повторяются на постройках древнего Кавказа; майские письма – в книгах древнейшей Индии; черты китайского искусства отражаются в произведениях народов аймара, населявших когда-то современное Перу, в Южной Америке, и т.д. Даже беглый обзор всех древнейших культур человечества покажет единство начал, лежащих в их

основании»<sup>15</sup>. Таким образом, можно резюмировать следующее: статья Брюсова «Сфинксы и вишапы (некоторые черты культуры древнейшего Кавказа)» является аргументированным доказательством его теории об общности культур. Однако, – это только промежуточный шаг к основной цели – поиску «учителя учителей» – культуры, которая является прародительницей всех остальных.

---

<sup>15</sup> Брюсов В.Я. Учители учителей. С.372-373

**СТИХОТВОРЕНИЯ В.Я.БРЮСОВА ИЗ СБОРНИКА  
«ВСЕ НАПЕВЫ» В ПЕРЕВОДЕ ВААНА ТЕРЬЯНА**

Первое знакомство армянского читателя с поэтическим творчеством В.Я.Брюсова относится к началу 1910-х годов. Одним из первых переводчиков произведений Брюсова на армянский язык был Ваан Терьян. Интерес Терьяна к Брюсову обусловлен рядом важных обстоятельств. По мнению терьяноведа С.Сукиасяна, «Брюсов как признанный руководитель русского символизма был крупным авторитетом для Терьяна, особенно в тот период, когда Терьян отдавал дань символистическим настроениям. Кроме того, бесспорно, что в лице Брюсова он видел великого мастера слова, проявляющего свои исключительные и многосторонние дарования»<sup>1</sup>.

Терьяном было переведено десять стихотворений Брюсова, шесть из которых входят в сборник «Все напевы» (1906–1909): «Грустный вечер» («Տխուր երեկո»), «Быть без людей» («Լինել մենակ»), «Городу» («Քաղաքին»), «Одиночество» («Մենություն»), «Час воспоминаний» («Չուշերի ժամ») и «Благословение» («Օրհնություն»). Переводы первых двух стихотворений были впервые опубликованы в 1912 году во втором номере тифлисского двухнедельника «Չուշարար» («Ушарар»), остальные же – в пятом номере журнала «Գեղարվեստ» («Искусство») за 1913 год в Венеции, куда в то время и было переведено издание журнала из Тифлиса<sup>2</sup>. В

---

<sup>1</sup> Սուքիասյան Ս. Վահան Երյանը ժամանակակիցների հուշերում. Երևան. 1959. էջ 70: Перевод с армянского здесь и далее выполнен нами.

<sup>2</sup> См.: Симонова А.К. Стихотворения В.Я.Брюсова на армянском языке // Брюсовские чтения 1963 года. Ереван. 1964. С.463-464. После журнальных публикаций эти переводы были перепечатаны в 1923 году в Константинополе в трехтомнике произведений Терьяна под ред. и с прим. П.Макинцяна. Эти же переводы вышли в 1940 году отдельной книжкой под ред. Г.Овнана; в 1957 году были включены в издание избранных стихотворений Брюсова на армянском языке, осуществленное С.Таронци. В дальнейшем переводы появились в 1963

сопроводительной заметке, отправленной с переводами стихотворений редактору журнала «Գեղարվեստ» Гарегину Левоняну, Терьян писал: «Намереваясь сделать ряд переводов из новейшей русской поэзии, я начал с Валерия Брюсова, однако, к сожалению, не могу дать здесь полноценного представления о его творчестве. Различные обстоятельства не дали возможности сделать это в той форме и мере, какой бы мне хотелось. И пусть мои переводы читатель рассматривает как литературный опыт, поскольку я не считаю свою работу завершённой. Публикация же ее не кажется мне излишней, в особенности по той причине, что в нашей литературе очень малочисленны (если не считать, что их почти нет) переводы из этого поэта»<sup>3</sup>.

В 1909 году вышел в свет третий том книги Брюсова «Пути и перепутья»<sup>4</sup>. Этот том составил новый сборник стихов «Все напевы». Книга открывается предисловием Брюсова, датированным февралем 1909 года. Эпиграфом к сборнику предпослана строчка из цикла «Urbi et Orbi»: «И все мои напевы еще подвластны мне...». В предисловии к книге Брюсов писал: «...В стихотворениях этого тома – те же приемы работы, может быть, несколько усовершенствованные, тот же круг внимания, может быть, несколько расширенный, как и в стихах предыдущих томов. <...> Распределение стихов по отделам несколько зыбко и основано не на внутренних особенностях стихотворения, а на обстоятельствах, вызвавших его создание...»<sup>5</sup>.

При переводе брюсовских стихотворений Терьян, по всей вероятности, пользовался третьим томом книги «Пути и перепутья», включавшим сборник «Все напевы», на что

---

году в трехтомном, а в 1973 году в четырехтомном собраниях сочинений Терьяна с прим. В.Партизуня.

<sup>3</sup> Брюсов и Армения. В 2-х кн. Кн.2. Ереван. 1989. С.10. В письме к Г.Левоняну Терьян упоминает о двух уже существовавших на тот момент переводах одного и того же стихотворения Брюсова «Каменщик», принадлежащих Д.Нореку и Г.Калашяну.

<sup>4</sup> Брюсов В. Пути и перепутья. Т.3. М. 1909. В дальнейшем при ссылках на данное издание указывается: ПП, том и страница.

<sup>5</sup> ПП. Т.3. С.1-2.

указывают обнаруженные нами пометки карандашом, сделанные им на русском языке на черновых листах переводов: «Пути и перепутья. Т. III, стр. 31» на черновике перевода «Грустного вечера»<sup>6</sup> и другая – «Пути и перепутья. Т. III, стр. 12» на черновике перевода «Быть без людей»<sup>7</sup>.

Выбор Терьяном данных стихотворений для перевода не случаен. В эти годы Терьян развивал те же темы, что и Брюсов. Так, «Грустный вечер» («Տխուն երեկ») Брюсова по своим мотивам переключается со всей первой книгой Терьяна «Արեւշաղի անկողններ» («Грезы сумерек»). Две составные части заглавия стихотворения Брюсова (грусть и вечер) в отдельности и особенно вместе взятые отражают существенные стороны творчества самого Терьяна. Известный терьяновед Э.М. Джрбашян отмечает, что «вечернее время», «приход вечера», просто «вечер» – самые любимые армянским поэтом мгновения<sup>8</sup>. Характерно, что открывающее терьяновский цикл стихотворение названо «Տխրութիւն» («Грусть») и описывает наступление вечера («Ատիկու քայլերով, անհշնար, որպէս քերուշ ինքի ք...»). Характерно также, что это стихотворение Терьяна в дальнейшем для «Поэзии Армении» перевел именно Брюсов («Скользящей стопой, словно нежным крылом шелестя темноты...»)<sup>9</sup>. Второй мотив, встречающийся в стихотворении Брюсова «Грустный вечер» и подчеркнутый в заглавии, – мотив грусти, который также пронизывает весь терьяновский цикл. Кроме общего эмоционального оттенка, в «Грезах сумерек» есть около трех десятков стихотворений, в которых тоска – не только настроение, атмосфера, но и самостоятельная и отдельная тема,

---

<sup>6</sup> Գրականության և արվեստի բանգարան (ԳԱԹ). Տերյանի ֆոնդ (ՏՖ). Գործ 82:

<sup>7</sup> ԳԱԹ. Գործ 80:

<sup>8</sup> Джрбашян Э.М. Четыре вершины. М. 1990. С.19. В дальнейшем при ссылках на это издание указывается: Джрбашян Э.М., Четыре вершины и страница.

<sup>9</sup> См.: Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней. М. 1916. С.409.

«исследование» средствами лирики человеческого душевного состояния»<sup>10</sup>. Сопоставим тексты оригинала и перевода:

Грустный сумрак, грустный ветер, шелесты в дубах.	Տխուր խավար, տխուր քամի՝ ծառերի շրշուռն.
Вспоминает вечер о далеких снах.	Երեկոն իր հեռավոր երազն է հիշում...
Ветер шепчет, шепчет грустно чье-то имя мне. Звездам бесприютно в черной тишине.	Շրշում տխուր, շշուռն է քամին մի անուն. Անօթևան կրակներ մթին բարձունքում:
Тот же ветер, гость осенний, все мечты унес. В сумраке, как тени, образы берез.	Աշնան հյուրը՝ հողմը տարավ, երազներ և ձեզ. Թղթենիները մութի մեջ՝ ստվերների պես.
Сумрак никнет, душу вяжет, вечер спит, я сплю.	Մութն է նիրհում, նինջ է տիրում, նինջ է իմ հոգում.
В тишине кто скажет тихое: люблю!	Ով կասի ինձ՝ սիրում եմ – լռին այս միգում:
Черен сумрак, ветер умер, умер гул в дубах. В тишине что думать о погибших снах! <sup>11</sup>	Մութ է, մռայլ, հողմը մեռավ, լռություն մեռած. Ինչ մտորել քո վրա, կորած իմ երազ <sup>12</sup> :

В авторском экземпляре<sup>13</sup> сборника «Пути и перепутья» между 4-ым и 5-ым дистихами есть еще один:

Мрак все глуше, ночь уносит в мир иной мечты,  
Но луна сияньем косит звездные цветы.

<sup>10</sup> Джрбашян Э.М. Четыре вершины. С.198.

<sup>11</sup> ПП. Т.3. С. 31.

<sup>12</sup> Տերյան Վ. Երկերի ժողովածու երեք հատորով. Կ.Պոլիս. 1923. Գ.3. Էջ 98:  
В дальнейшем при ссылках на данное издание указывается: Տերյան Վ.,  
1923, том и страница.

<sup>13</sup> Брюсов В.Я. Полн. собр. соч. и переводов. СПб. 1913-1914. С  
авторскими исправлениями и дополнениями.

Эта строфа представляет собой слегка переделанную 7-ю строфу стихотворения «Сны». Ср.:

Ночь вас нежит, ночь уносит  
В лучший мир мечты,  
Где луна сияньем косит  
Звездные цветы<sup>14</sup>.

Система поэтических образов, мысли и эмоции подлинника раскрыты Терьяном с большой точностью. Показатель «точности» перевода, вычисленный нами по методу М.Л.Гаспарова, составил 87%, показатель «вольности» – 17%<sup>15</sup>. Стихотворение отличается богатой звуковой системой. Музыкальности способствуют ярко выраженные аллитерации, ассонансы, внутренние рифмы. Так, в сочетаниях «грустный сумрак», «ветер шепчет» ассонанс создается на гласных «у» и «е». В сочетании же «образы берез» имеем аллитерацию на звуках «б», «р», «з». В переводе стих «Մութն է Գիրիւն, Գինջ է սիրիւն, Գինջ է իմ հոգիւն» демонстрирует яркий пример ассонанса на звуке «նլ» («у»). Терьян широко использует синонимы, которые призваны воссоздать фонетическую картину на армянском языке и сохранить ритмико-интонационное единство стиха. Так, слову «сумрак» в переводе соответствуют «խաւար» («мрак») и «մութ» («темнота»), а слову «ветер» – «քամի» («ветер») и «հողմ» («ураган»). В первом стихе рядом со словом «սիրիւն» Терьян поместил существительное «խաւար», а в шестом стихе за словом «քոյրենիները» следует «մութ». В первом случае аллитерация создается повтором звука «խ» (x), во втором – повтором «թ» (t<sup>h</sup>). Аналогичное явление наблюдается с армянским эквивалентом «ветра». В 5-м стихе использовано слово «հողմ», а не «քամի» в целях создания звукового повтора с

---

<sup>14</sup> ПП. Т.3. С.33.

<sup>15</sup> Приведенный процент «точности» вычисляется от общего количества слов в подстрочнике, процент «вольности» – от общего количества слов в переводе. Терьян в совершенстве владел русским языком и переводил Брюсова без подстрочника. Нам же подстрочник необходим как инструмент исследования. Подробно о методе см.: Гаспаров М.Л. Брюсов и подстрочник // Брюсовские чтения 1980 года. Ереван. 1983. С.173-185.

предыдущим словом «հյւր». Мастерство Терьяна-переводчика в том, что он в переводе стремится передать те же самые звуки, что в оригинале. Так, например, к слову «шелест» Терьян подбирает эквивалент с буквой «ш» («շ») – «շրշյուն», заменяет в версификационных целях повтор глагола «шепчет» («Ветер шепчет, шепчет грустно чье-то имя мне») на сходные по звучанию контекстуальные синонимы, в которых также присутствует «ш»: «Շրշուն տխուր, շնջուն է քամին մի անուն». В переводе стиха «Черен сумрак, ветер умер, умер гул в дубах» – «Արև է, մռայլ, հողմը մեռավ, լուրջուն մեռած» звуки «м» («մ»), «е» («ե») и «р» («ռ») присутствуют в тех же отрезках речи, что и в оригинале.

Обратим внимание на то, что существительным «сон» и «мечта» в переводе соответствует одно слово – «երազ», которое полисемично в армянском языке и имеет эти два значения. Ср.: «Вспоминает вечер о далеких снах» – «Երեկոն իր հեռավոր երազն է հիշում» («Вечер вспоминает свой далекий сон» – подстр. пер.) и «Тот же ветер, гость осенний, все мечты унес» – «Աշնան հյուրը հողմը տարավ, երազներ և ձեզ» («Гость осени, ветер, унес и вас, мечты» – подстр. пер.). Неоднократное использование этого слова также привлекает дополнительное внимание к звукописи.

Наконец, перевод стихотворения «Грустный вечер» представляет особый интерес с точки зрения стихосложения. В оригинале первые строки всех двустиший имеют структуру 13-сложного 7-стопного хоря, а вторые строки – 11-сложного 6-стопного хоря.

Грустный сумрак, грустный ветер, шелесты в дубах.

– 0 | – 0 | | – 0 | – 0 | | – 0 | 0 0 | –

Вспоминает вечер о далеких снах.

0 0 | – 0 | – 0 | | 0 0 | – 0 | –

Конечно, перевести хорейческий многостопник аналогичными стихами было невозможно при силлабической системе стихосложения, поэтому Терьян выбрал другую, довольно необычную структуру, которая в некоторых чертах схожа с оригиналом.

Տխուր խավար, տխուր քամի՝ ծառերի շրշյուն.

0 – 0 – | 0 – 0 – | 0 0 – 0 –

Երեկոն իր հեռավոր երազն է հիշում...

ո-ո-ո-|ո-ո-|ո-ո-ո-

Первые стихи строф состоят из 13 слогов, разделенных на 3 части по принципу (4+4+5). Такая структура подсказана оригиналом. Хотя в оригинале, построенном на принципах силлабо-тонического стихосложения, основным фактором ритма является регулярное акцентирование нечетных слогов, однако данное стихотворение Брюсова носит в себе определенные черты силлабического стихосложения также: первые строки строф четко делятся на 3 части по тому же принципу (4+4+5), что и в переводе. Вторые стихи строф перевода 12-сложные и имеют трехчленную структуру (4+3+5). Этот стих на один слог длиннее соответствующего стиха оригинала, который, как было указано выше, 11-сложный и имеет двучленную структуру (6+5).

Выше отмечалось, что предпоследняя строфа оригинала Терььяном не была переведена. По мнению Э.М.Джрбашяна, причина, вероятно, в том, что здесь второй стих строфы «отходит» от соответствующих стихов остальных строф, представляет собой не 11-сложный двучлен (6+5), а 13-сложный трехчлен (4+4+5): «Но луна си / яньем косит / звездные цветы», т.е. повторяет структуру первой строки<sup>16</sup>. Наконец, относительно этого перевода следует заметить, что оба варианта впервые использованного здесь размера (4+4+5=13 и 4+3+5=12) несколько позже были в отдельности использованы Терььяном в оригинальных стихотворениях, фактически положив начало новым формам армянского силлабического стиха<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> См.: Ջրբաշյան Է. Վահան Տերյանի տաղաչափական համակարգը. Երևան. 1995. էջ 101: В дальнейшем при ссылках на это издание указывается: Ջրբաշյան Է. и страница.

<sup>17</sup> Там же. 13-сложную (4+4+5) структуру имеет стихотворение Терььяна из цикла «Ոսկե հեքիաթ» «Золотая сказка» «Սիրուն են ես / նրանց ուրբեր / որք են ու անտուն...» («Люблю я осиротевших, бездомных людей...» – подстр. пер.), а 12-сложную (4+3+5) структуру – стихотворение из цикла «Երկիր Նաիրի» («Страна Наири») «Մի խառնեք մեզ / ձեր վայրի, / արջի ցեղերին...» («Не путайте нас с вашими дикими, медвежьими племенами...» – подстр. пер.).

В стихотворении «Быть без людей» («Լինել մենակ»), наряду с вечерней темой, звучит тема одиночества: герой стремится к уединению, отдалению от мира – мотив, характеризующий творчество самого Терьяна, особенно раннего периода. В отличие от предыдущего, это стихотворение Терьян перевел несколько вольно. Сопоставим тексты:

В лицо мне веет ветер нежащий, На тучах алый блеск погас, И вновь, как в верное прибежище, Вступаю я в вечерний час.	Գգվում է դեմքս հովը քնքուշ, Անպերում հանգավ հուրը կարմիր, Եվ նորից ահա – մեղմ ու անուշ, Իջավ երեկոն, փռվեց անժիր...
Вот кто-то, с ласковым пристрастьем, Со всех сторон протянет тьму, И я уплюсь последним счастьем: Быть без людей, быть одному! <sup>18</sup>	Չորս կողմից մութը պարզվում է ինձ Գգվանքով մեղմ ու սիրափափազ.– Վերջին վայելք իմ, իմ վերջին իղձ Լինել հեռավոր, լինել մենակ... <sup>19</sup>

Степень «точности» перевода составляет 78%, степень «вольности» – 25%. Терьян не стремится здесь к дословной близости, смысловая адекватность достигается иными лексическими средствами. При переводе Терьян опустил 6 слов, 8 вписал от себя и заменил целые фразы. Например, 3-й и 4-й стихи оригинала «И вновь, как в верное прибежище, / Вступаю я в вечерний час» переводчик перевел как: «Եվ նորից ահա – մեղմ ու անուշ, / Իջավ երեկոն, փռվեց անժիր» («И вот снова нежно и ласково / Наступил вечер, раскинулся безгранично»). Здесь Терьян точно передал лишь два слова: наречие «снова» – «նորից» и прилагательное «вечерний» – в грамматической трансформации «երեկո» («вечер»). Кроме того, Терьян

<sup>18</sup> III. T.3. C.12.

<sup>19</sup> Տերյան Վ. 1923. Հտ.3. Էջ 197:

переставил местами грамматический объект и субъект действия. В отличие от оригинала, где подчеркнута активная роль лирического героя, его ожидание «вечера»-«прибежища», в переводе инициатива отведена «вечеру», сам же герой пассивен. В 7-м стихе «И я упыюсь недолгим счастьем» передал лишь слово «упыюсь» существительным «վայելք» («наслаждение, упоение»), несущим ту же семантику, а прилагательное «недолгий» заменил на «վերջին» («последний»): «Վերջին վայելք իմ, իմ վերջին իղձ» («Последнее мое упоение, последнее мое желание» – подстр. пер.).

Как считает М.Л.Гаспаров, перевод «узнается» прежде всего по существительным. Из 20-и существительных оригинала Терьян точно перевел лишь 4: «лицо» («դեմք»), «ветер» («հով»), «тучи» («ամպեր»), «тьма» («մութ»).

В архиве сохранился еще один вариант перевода. Ср.:

1. Գզվում է դեմքս քնքույշ քամին	1. Ласкает мое лицо нежный ветер
3. Եվ դարձյալ անուշ ու մեղմազին	3. И снова сладко и мягко
4. Երեկոն իջալ, փռվեց անօրի	4. Наступил вечер, раскинулся бескрайне
5. Մեկը չորս կողմից մութ է պարզում	5. Кто-то с четырех сторон протягивает тьму
6. Վերջին վայելք իմ և հիացում <sup>20</sup>	6. Последнее мое наслаждение и восхищение (подстр. пер.)

Как видим, данный вариант почти не отличается от известного нам перевода. Следовательно, Терьян и не стремился к точному воспроизведению оригинала. Будучи вольным с лексической точки зрения, перевод все же художественно убедительно раскрывает содержательный план стихотворения, эмоциональный фон и интонацию. В оригинале чередуется 5-стопный ямб с 4-стопным, а мужская рифма с дактилической. В переводе же использован только 9-сложный размер с четкой цезурой после 5-го слога; рифма лишь мужская, что объясняется

<sup>20</sup> զւթ. ԿՖ. Գործ 80: Приводим только отличные от первого (опубликованного) варианта строки.

фонетическими особенностями армянского языка, где словарное ударение падает, как правило, на последний слог:

В лицо мне веет ветер	Գգվում է դեմքի հովը
нежащий,	քնքուշ,
○ –   ○ –   ○ –   ○ –   ○ ○	○ – ○ – ○    – ○ ○ –
На тучах алый блеск	Անպերում համգալ հուրը
погас,	կարմիր,
○ –   ○ –   ○ –   ○ –	○ ○ – ○ –    – ○ ○ –

Э.Джрбашян считает, что в армянской переводной литературе силу «неписаного закона» получил принцип, согласно которому 4-стопный ямб, наиболее популярный размер русского стихосложения, передавался на армянском языке не менее популярным армянским размером – 10-сложным двухчленным стихом. Исключения составляли случаи воспроизведения четырехстопной ямбической строки либо более «узкой» строкой – 8-сложной, либо более «широкой» – 11-сложной<sup>21</sup>.

Терьян же, переводя четырехстопный ямб Брюсова, отказался от этих трех размеров (10-, 8- и 11-сложных) и предложил своеобразное решение проблеме, выбрав 9-сложный стих. Этот размер является одним из любимых Терьяном и занимает в его стихотворной системе 3-е место (после 10- и 7-сложных). Но 9-сложный размер представлен в армянском стихосложении двумя вариантами, различными по интонации и ритму: трехчлен (3+3+3) и двучлен (5+4). В оригинальном творчестве Терьяна из 35-ти стихотворений, написанных 9-сложным размером, 19 построены по первому варианту – представляют собой трехстопный анапест, а 16 – по второму<sup>22</sup>. Исключая эти стихотворные размеры, Терьян нашел лучшее средство воспроизведения духа и ритма подлинника в силлабическом варианте этого размера, который подразумевает

---

<sup>21</sup> Пример первого – перевод поэмы Лермонтова «Мцыри», сделанный в 1890-х годах Л.Шантом; пример второго – перевод стихотворения «Парус» («Белеет парус одинокий...»), сделанный А.Цатуряном. – см.: Ջրբաշյան է. էջ 98.

<sup>22</sup> Там же.

четкую цезуру после 5-го слога и делит строку на две неравные части (5+4).

Аналогично построены переводы Терьяна стихотворений «Городу», «Час воспоминаний», «Благословение». Брюсов, как известно, отдал дань урбанистическим мотивам. В ранних стихотворениях, развивая тему города, Брюсов стремился передать общий фон городского пейзажа; в позднем же творчестве, замороженный грандиозностью городской цивилизации, Брюсов создал своеобразный апофеоз городу. Город, как явление XX века, волнует и Терьяна. «Одна из важных сторон новаторства Терьяна заключалась в том, что он лирик-урбанист, воспевающий город, в отличие от предшествующих и современных ему армянских поэтов, которые для выражения своих переживаний либо предпочитали деревенскую среду и пейзаж, либо вообще проявляли безразличие к окружающему лирического героя предметному миру»<sup>23</sup>. Следует отметить, что тема города также претерпела в творчестве Терьяна некоторую эволюцию. Так, в ранних стихотворениях город у него является лишь фоном для показа пробуждающейся жизни и природы. Ср. стихотворение Терьяна «Փարիսի քաղաքում» («В весеннем городе»):

Լցվում է փողոցն աղմուկ ու շարժում,  
Դալուկ դեմքերին ծաղկում է ժպիտ,  
Փայլում են տներն արևի փոշում,  
Երկինք են պարզվում ծառերը վտիտ...<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Джрбашян Э.М. Четыре вершины. С.170.

<sup>24</sup> Տերյան Վ. Երկերի ժողովածու 4 հատորով. Երևան. 1972. Հտ.1. էջ 172: В дальнейшем при ссылках на это издание указывается: Տերյան Վ., 1972, том и страница.

На улице шум и топот шагов,  
На бледности лиц играет улыбка,  
В пыли золотой – громады домов,  
И к небу деревья тянутся зыбко.

(Пер. Брюсова) – Терьян В. Стихотворения. Л. 1980. С.132. В дальнейшем при ссылках на это издание указывается: Терьян В., Стихотворения и страница.

Впоследствии Терьян рисует жизнь капиталистического города с его противоречиями. Так, в стихотворении «Վերադարձ» («Возвращение») из характерных черт городской жизни воссоздается панорама, которая является одним из ярчайших образцов армянской урбанистической лирики:

Հապճեպ հոսանքուն և մարդ, և անիվ  
 Ալեկոծությամբ մի խայտանկար  
 Խենթ փողոցների բավիղներն անթիվ  
 Ջրերի նման խառնուն են իրար:<sup>25</sup>

Последнее стихотворение по своему духу перекликается со стихотворением Брюсова «Городу» («Քաղաքին»). С изумительной точностью Терьян смог передать торжественный тон и дерзкий, бунтарский пафос стихотворения. «Точность» составила 95%, «вольность» – 9%. Сравним первые три строфы:

Царя властительно над долом, Огни вонзая в небосклон,	Իշխելով հովտուն հաղթ ու կարող, Երկինք մեխելով հուրերը բորբոք, Գործարանների ցից փողերով Շրջապատված ես դու անողոր:
Ты труб фабричных частоколом Неумолимо окружен.	

Стальной, кирпичный и стеклянный, Сетями проволок обвит,	Ո՛ղջ աղյուս, պողպատ և ապակի, Փաթաթված ցանցով երկաթալար, Դու հիմա անխոնջ, կախարդ ոգի, Դու չթուլացող մագնիս ես վառ:
Ты – чарователь неустанный, Ты – не слабеющий магнит.	

Драконом хищным и	Որպես գիշատիչ վիշապ
-------------------	---------------------

<sup>25</sup> Տերյան Վ. 1972. Հտ.1. էջ 210:

Здесь рядом колесо и человек  
 В один безумный бег вовлечены  
 А улицы, как русла рек,  
 Смешали многоводный плеск волны.

(Пер. В.Звягинцевой) – Терьян В. Стихотворения. С.153.

бескрылым,	անթև
Засев – ты стережешь	Նստած տարիներն ես դու
года,	հսկում,
А по твоим железным	Իսկ երակներում քո
жилам	երկաթե
Струится газ, бежит	Ցայտում է գազը, ջուրը
вода <sup>26</sup> .	հոսում <sup>27</sup> :

Здесь чуть ли не каждая строка воспроизведена с максимальной точностью. Терьян переводит слово в слово, синтаксические конструкции построены параллельно, порядок слов меняется крайне редко. Так, переводчик с точностью передал деепричастные обороты: «Царя властительно над долом» – «Իշխելով հովտում հաղթ ու կարող» («Царя над долом победоносно и властно» – подстр. пер.), «Огни вонзая в небосклон» – «Երկիրն մեխելով հուրերը բորբոք» («В небо вонзая пламенные огни» – подстр. пер.), причастные обороты «Сетями проволоч обвит» – «Փաթաթված ցանցով երկաթալար» («Обвит сетью железной проволоки» – подстр. пер.). Не ускользнула из внимания Терьяна также анафора «Ты – чарователь неустанный, / Ты – не слабеющий магнит», которую он сохранил в переводе: «Դու հիմա անխնց, կախարհող, / Դու չթուլացող մագնիս ես վառ» («Ты теперь неустанный чародей, / Ты неслабеющий яркий магнит» – подстр. пер.). Дословная близость не нарушает естественное звучание речи, а передает энергию стиха и напряженный ритм.

Заметим: в данном издании не сохранено существенное для Брюсова написание образов-обобщений с заглавной буквы. В 4-й строфе перевода это еще незаметно, поскольку соответствующие словам «Злоба» и «Нищета» эквиваленты «Չարիք» и «Աղքատություն» занимают начальные позиции в стихах и поэтому написаны с большой буквы. Ср.:

Твоя безмерная утроба	Եվ քո որկորը միշտ անկշտում,
Веков добычей не сыта,	Դարերի տուրքով չի հագնում,
—	
В ней неумолчно	Չարիքն է այնտեղ հար տրտնջում,

<sup>26</sup> III. Т.3. С.100-101.

<sup>27</sup> Տերյան Վ. Հտ.3. 1923. էջ 203:

ропщет Злоба,  
 В ней грозно стонет  
 Нищета<sup>28</sup>.  
 Աղբատուրթունն է ահեղ տնքում<sup>29</sup>:

В 6-й строфе этот недостаток выражен отчетливо. Ср.:

Но сам скликаешь непокорный, На штурм своих дворцов – орду, И шлешь вождей на митинг черный: Безумье, Гордость и Нужду! <sup>30</sup>	Դու անհնազանդ, ինքդ ես կոչում Դեպ ապարանքդ ամբոխն անքուն, Ու սև միտինգին իշխան կարգում Վարի՛ք, խենթություն, ըմբոստություն: <sup>31</sup>
--	--

Стихотворение «Одиночество» («Մենութիւն») отличается сложной ритмикой, но Терьяну удалось передать как лексический состав и семантику, так и размер оригинала. «Точность» составила 92%, «вольность» – 15%. Лексические единицы в переводе либо повторяются, либо представлены двумя синонимами. Сопоставим первые строфы:

Отступи, как отлив, все дневное, пустое волнение,  
 Одиночество, стань, словно месяц, над часом моим!  
 Слышу, тихо грохочут с волной уходящей каменья,  
 Вижу, алый закатный туман превращается в дым<sup>32</sup>.

Նահանջիր, որպէս ծով, ցերեկի սնամեջ, ընդունայն խռովում,  
 Մենութիւն, կանգնիր լուռ, լուսնի պէս լուռ կանգնիր և իմ ժամը հսկիր.  
 Լսում եմ՝ տեղատու ջրերում քարերն են, քարերն են որոտում.  
 Տեսնում եմ՝ մայրամուտի կապ-կարմիր մշուշն է ծխանում ցանուցիր<sup>33</sup>:

При переводе этой строфы Терьян заменил выражение «как отлив» выражением «որպէս ծով» («как море»), «с волной» – «ջրերում» («в водах»). Слову «пустое» в армянском варианте соответствуют два слова-синонима: «սնամեջ»

<sup>28</sup> III. T.3. C.101.

<sup>29</sup> Տերյան Վ. 1923. Հտ.3. էջ 203:

<sup>30</sup> III. T.3. C.101.

<sup>31</sup> Տերյան Վ. 1923. Հտ.3. էջ 203:

<sup>32</sup> III. T.3. C.7.

<sup>33</sup> Տերյան Վ. Հտ.3. 1923. էջ 199:

(«пустой, бессмысленный») и «ընդունալի» («пустой, суетный»). Наряду с этим, Терьян широко пользуется повторами. Только в первой строфе, в отличие от оригинала, повторяются три слова: «կանգնիր» («стань»), «լուռ» («тихо») и «քարերն» («камни»). Повторы обильно представлены и в 4-й строфе. Ср.:

К вашим ласковым пальцам прижму воспаленные веки,  
К вашим грудям знакомым устало прильну головой...  
Сестры! Нежные сестры! Я в детстве вам клялся навеки,  
Только с вами я счастлив, и только меж вами я свой!<sup>34</sup>

Չեր քնքուշ մատներին կսեղմեմ, կսեղմեմ քիբերս քորքորուն,  
Իմ գլուխը հոգնած կդնեմ, կդնեմ կրօքերին ձեր ծանոթ,  
Քնքշագին, քնքշագին իմ քույրեր, մանկուց եմ ընդունել ես երդում՝  
Լուկ ձեզ հետ լինում եմ երջանիկ, հարազատ եմ լինում լուկ ձեզ մոտ:<sup>35</sup>

Повторы здесь служат средством акцентирования. Их можно увидеть в каждой строке данной строфы. Это эквиваленты к глаголам «прижму» – «կսեղմեմ, կսեղմեմ» и «прильну» – «կդնեմ, կդնեմ», к прилагательному «нежные» («сестры») – «քնքշագին, քնքշագին» («իմ քույրեր»); а присутствие словосочетания «Լուկ ձեզ հետ լինում եմ» («только с вами я бываю») в начале и конце стиха создает прием кольца и придает стиху смысловую завершенность. Кроме того, повторы создают монотонную, но богатую музыку. Дополнительное внимание к мелодичности перевода привлекает использованный Терьяном силлабо-тонический размер, не характерный армянскому стихосложению. Терьян, как известно, первый армянский поэт, который сознательно и последовательно старался ввести в национальный стих упорядоченный строй ударений<sup>36</sup>.

Из произведений Брюсова лишь в переводе «Одиночества» Терьян с точностью сохранил ритмический рисунок оригинала. Как у Брюсова, все 20 стихов перевода имеют анапестическую структуру – стихотворный размер, которым армянский поэт прекрасно владел с первых своих

---

<sup>34</sup> ПП. Т.3. С.7.

<sup>35</sup> Տերյան Վ. Հտ.3. 1923. էջ 199:

<sup>36</sup> Ջրբաշյան Է.: էջ 95:

литературных шагов. Единственным отступлением является то, что вместо 5-стопных (15-16-сложных) стихов перевод сделан 6-стопными (18-сложными) стихами.

Отступи, как отлив, все дневное, пустое волнение,

УУ– | УУ– | УУ– | УУ– | УУ– | У

Одиночество, стань, словно месяц, над часом моим!

УУ– | УУ– | УУ– | УУ– | УУ–

Նահանջիր, որպէս ծով, ցերեկի սնամեջ, ընդունայն խռովում,

УУ– | УУ– | УУ– | УУ– | УУ– | УУ–

Մենություն, կանգնիր լուռ, լուսնի պէս լուռ կանգնիր և իմ ժամը հսկիր.

УУ– | УУ– | УУ– | УУ– | УУ– | УУ–

Безусловно, введение дополнительной, шестой стопы в переводе некоторым образом затрудняет восприятие стиха и особенно всей строфы, тем более что при перекрестной рифме созвучия приходится ждать на большом «расстоянии», через 36 слогов, когда рифменная «память» читателя почти на исходе. Джрбашян Э.М. считает, что, при желании, этого дополнения можно было бы избежать, хотя бы отказавшись в пределах одной строки от синонимов «սնամեջ» («пустой, бессмысленный») и «ընդունայն» («пустой, суетный») или от одного из повторяющихся слов «կանգնիր լուռ <...> լուռ կանգնիր» («стань тихо <...> тихо стань»), «քարերն են, քարերն են» («камни, камни»). Но Терьян, кажется, намеренно удлинил строки, вероятно, чтобы испытать возможные границы своего любимого анапестического размера<sup>37</sup>.

Заметим, что до перевода этого стихотворения Терьян использовал 6-стопный анапест в оригинальном творчестве, например, в стихотворении из цикла «Ոսկե հեքիաթ» («Золотая сказка») «Տառապանքը քեզ հետ քաղցր հուշ, և խորտերը խորհուրդ կդառնան...» («Страдание с тобой станет сладким воспоминанием, а слова – таинством» – подстр. пер.)<sup>38</sup>.

В переводе стихотворения «Час воспоминаний» («Յուշերի ժամ») степень «точности» не просто высока, но абсолютно высока, доходит до предела – 96%, «вольность» же составляет

<sup>37</sup> Там же. С. 101:

<sup>38</sup> Там же.

6%. Терьян опустил лишь два слова при переводе: «чуть зримы» – («հազիվ նշմարելի») и «немые» («համր»). От себя добавил прилагательные: «մթին» («темный»), «խոր» («глубокий»), «լառ» («ясный») и др.

Приведем первые две строфы:

Воспоминанье, с нежной грустью,	Հուշերն են քնքուշ մի բախիծով
Меня в глаза целует. День	Աչքերս համբուրում: Ցերեկն իրա
Струей чуть слышной льется к устью,	Անլուր կոհակն է լեցնում մի ծով,-
И на душу ложится тень.	Ստվեր է իջնում հոգուս վրա:
Вновь, как моряк, носимый морем,	Որպես ծովատար նավորդ, կրկին
Всю жизнь я вижу пред собой,	Տեսնում եմ տառապանքս բոլոր սոբոյ,
С ее надеждами и горем,	Իր հույսերով ու վշտով մթին,
С ее безумством и мечтой <sup>39</sup> .	Իր խենթությամբ ու ցնորով խոր <sup>40</sup> :

Как видим, к слову «горе» («վիշտ») Терьян добавил эпитет «մթին» («глубокое»), а к слову «мечта» («ցնոր») – эпитет «խոր» («темная»). Добавления не искажают текст, а вводятся в соответствии с образной системой подлинника. Слова эти занимают конечную позицию в стихах, тем самым служат версификационным целям: удлиняют строку до нужного размера рифмы и сохраняют порядок чередования рифмы. Кроме того, в переводе существительное «воспоминанье» дано во множественном числе – «հուշեր», что также обусловлено стремлением сохранить ритмику. Дело в том, что русскому пятисложному слову «воспоминанье» в армянском языке соответствует односложное «հուշ». Поэтому переводчику пришлось изменить грамматическую форму, чтобы избежать перебоев в ритме.

<sup>39</sup> III. Т.3. С.29.

<sup>40</sup> Տերյան Վ. 1923. Հտ.3. էջ 207:

Из тех же ритмических соображений Терьян иногда меняет синтаксические конструкции, при этом, не препятствуя правильному восприятию смысла. Так, в 6-й строфе авторская (косвенная) речь заменена прямой. Ср.:

Но кто-то шепчет мне упорно,  
 Что жребий свой я выбрал сам.  
 Բայց շշուշուն է մեկը համար.  
 Դու ինքդ ես ընտրել վիճակդ, դու:  
 (подстр. пер.:  
 Но шепчет кто-то упорно: «Ты сам  
 выбрал свой жребий, сам!»)

При переводе стихотворения «Благословение» («Օրհնութիւն») Терьян сохранил структурные признаки оригинала. Эпиграф подобран из стихотворения французского поэта-символиста Реми де Гурмона «Дурные молитвы»: «Que tes mains soient benies, car elles sont impures» («Да будут благословенны руки твои, ибо они нечисты»).

Используя эпиграфы к своим стихотворениям, Брюсов приводил их обычно на языке подлинника, в данном случае – на французском. Этому правилу – не переводить эпиграф – следует и Терьян-переводчик.

Вот первые шесть дистихов оригинала и перевода:

Сиянье глаз твоих благославляю!	Լույսը աչքերիդ օրհնում եմ ես –
В моем бреду светило мне оно.	Յուրաց մթնում իմ զառանցումի:
Улыбку уст твоих благославляю!	Շուրթերիդ ժպիտն օրհնում եմ ես –
Она меня пьянила, как вино.	Արբեցնում էր ինձ որպես գինի:
Твоих лобзаний яд благославляю!	Համբույրներիդ թույնն օրհնում եմ ես –
Он отравил все думы и мечты.	Թունավորեց նա երազ ու միտք:
Твоих объятий серп	Գրկախառնումդ օրհնում եմ ես –



Здесь Терьян не удалось сохранить использованную Брюсовым анафору, что объясняется разницей в специфических особенностях двух языков. В русском языке «за» является предлогом, а в армянском – послелогом («հիմար»). Повтор «за все, за все» (13-й стих) Терьян передал повтором другого слова «Օրհնութիւնս... օրհնութիւնս» («благославляю... благославляю»), за счет этого в переводе рефрен повторяется 8 раз, в то время как в оригинале – 7. Троекратный же повтор предлога «за» («За скорбь, за боль, за ужас долгих дней») Терьян передал сложноподчиненным предложением: «Որ բերիր լուցաւ, փշտ ու խիւշտ» («Что принесла мне только боль, скорбь и тьму»). Показатель «точности» составил 78%, показатель «вольности» – 14%.

Таким образом, Терьян осуществил основную задачу перевода – воссоздал художественную целостность оригиналов. Максимально придерживаясь оригиналов, Терьян всегда находит адекватные средства в армянском языке. Система поэтических образов, эмоциональность, экспрессивность, интонационное своеобразие, музыкальность верно схвачены и переданы с большой точностью. Совершенное владение русским языком позволило Терьяну воспроизвести все нюансы языка Брюсова. Переводы Терьяна представляют особый интерес с точки зрения стихосложения. Высокое мастерство Терьяна-переводчика в том, что переводы из Брюсова сохранили свои художественные достоинства, зазвучали на армянском языке с той же силой, что и в подлиннике, и стали фактом национальной литературы.

## ПОЭЗИЯ В.БРЮСОВА В ПЕРЕВОДАХ С.ТАРОНЦИ

Тема «Брюсов и Армения» не относится к малоизученным. Многие ее аспекты – контакты русского поэта с деятелями армянской культуры, его работа над антологией «Поэзия Армении», арменоведческие работы, переводы из армянской поэзии и др. – уже достаточно основательно исследованы литературоведами. Однако есть аспект, который менее изучен исследователями и требует дальнейшего исследования – это анализ и оценка армянских переводов брюсовских произведений. Армянские переводы произведений русского поэта легли в основу очень интересной и содержательной статьи Р.Папаяна «Метрика переводов стихотворений В.Брюсова на армянский язык», однако целью анализа, как на это указывает автор, было не выявление соответствия переводов оригиналам, а определение «места переводов из Брюсова в развитии метрики армянской поэзии».<sup>1</sup> На сегодняшний день наиболее полно армянские переводы рассмотрены в статье А.Симоновой «Стихотворения В.Я.Брюсова на армянском языке»<sup>2</sup>. Однако объем статьи не позволил автору реализовать поставленную задачу – всесторонне охарактеризовать изданный несколько ранее сборник (отметим, единственный) произведений Брюсова на армянском языке, общее количество переводов в котором составляет более двухсот. Автором преобладающего большинства переводов (181 стихотворение) является Согомон Таронци. Таким образом, облик русского поэта армянский читатель видит, в основном, по его переводам. Поэтому возникает вопрос, каковы они с позиций современных требований художественного перевода, насколько верно отражают своеобразие поэтического мировидения Брюсова?

---

<sup>1</sup> Папаян Р. Метрика переводов стихотворений Брюсова на армянский язык // Брюсовские чтения 1971 года. Ереван. 1973. С.534-552.

<sup>2</sup> Брюсовские чтения 1963 года. Ереван. 1964. С.97-121.

Таронци ко времени работы над произведениями Брюсова уже имел более чем двадцатилетний поэтический опыт, в том числе и переводческой работы. Он переводил как античных, французских, грузинских, украинских поэтов, так и уделил достаточное внимание переводам лирики русских поэтов – Пушкина, Лермонтова, Некрасова. В творческой биографии Таронци можно отметить редкий для армянской литературы факт – издание двухтомной антологии его переводов из мировой поэзии.<sup>3</sup>

О его переводческом опыте свидетельствуют и переводы из поэзии Брюсова. В них мы не обнаружим грубых искажений идей, мыслей оригинала, резкого отступления от первоисточника. Многие его переводы можно определить как удачные. А.Симонова к ним причисляет переводы стихотворений «Юному поэту», «Ассаргадон», «Каменщик», «Кинжал», «Третья осень», к ним можно добавить стихотворения «Мы встретились с нею случайно...», «По поводу», «Гарibaldi», «Халдейский пастух» и др. Используя принцип образных взаимозамен, Таронци в переводах максимально приближается к адекватному воссозданию своеобразия содержания и формы оригиналов. Это можно подтвердить на примере стихотворения «Халдейский пастух» из цикла «Любимцы веков», где Брюсов воспевает дерзновенную смелость, пытливость мысли халдейцев – племен, даровавших человечеству первые знания по астрономии:

Отторжен от тебя безмолвием столетий,  
Сегодня о тебе мечтаю я, мой друг!  
Я вижу ночь и холм, нагую степь вокруг,  
Торжественную ночь при тихом звездном свете.<sup>4</sup>  
(т.1, с.144)

Оригинал в соответствии с содержанием выдержан в высоком стиле, в нем много книжной лексики (*отторжен*,

---

<sup>3</sup> Тысяча и одно сердце. Пер. С.Таронци. В 2 т. Ереван. 1961; 1966.

<sup>4</sup> Тут и далее тексты брюсовских стихотворений цитируются по изд.: Брюсов В. Собр. соч. В 7 т. М. 1973-1975. Том и страница указываются в тексте работы.

безмолвием, нагую, таинства, горный, начертал, изведаль, дерзновење и др.), восклицательных предложений, анафорических конструкций, сообщающих произведению приподнятость тона, взволнованность интонации. Таронци верно воспринял образно-эмоциональную основу подлинника. В его переводе, кстати, далеко не дословном, использована аналогичная лексика стиха (տենչում, հանդիսավոր, անհագ, ընթացք, խորաբախանց, միջապատ, նախագծել, խիզախական, արդ, միածուլվել), а выбранный как соответствие оригинальному шестистопному ямбу двенадцатисложник с частым использованием переноса в целом воссоздает эмоциональную взволнованность звучания брюсовских строк:

Բաժանված եմ քեզնից ես դարերով հիմա,  
 Սակայն քեզ եմ տենչում, բարեկամդ իմ հեռու.  
 Եվ գիշեր եմ տեսնում, բլուր ու դաշտ անա,  
 Հանդիսավոր գիշեր՝ աստղերի լույսերում.<sup>5</sup>

Правда, переводчика можно упрекнуть в незначительном, на первый взгляд, отклонении. В последней строке стихотворения он, видимо, не желая добавить какое-либо слово с новым смысловым значением, повторяет сочетание «с тобой» («քեզ հետ, միայն քեզ հետ...»). Повтор усиливает обращение, внося новый оттенок в мысль, заложенную в стихотворении.

К творческим удачам можно отнести переводы Таронци стихов, посвященных событиям 1917 года, в частности: «Потоп», «Я устал от светов электрических...», «В моей душе, как в глубях океана...» и др. Однако, к сожалению, с позиций сегодняшних требований значительную часть переводов Таронци нельзя считать верными и удачными. Речь идет не о передаче содержания, в этом плане переводчик не выходит за рамки оригинала, а об образно-эмоциональном аспекте его выражения. Вот, например, одно из программных брюсовских стихотворений с показательным для него заглавием «Я». Поэтические «самопризнания» Брюсова, как известно, занимают

---

<sup>5</sup> Тут и далее переводы С.Таронци цитируются по изд.: Վալերի Բրյուսով. Բանաստեղծություններ. Եր. 1975. Здесь – с.81, в дальнейшем страницы издания указываются в тексте работы.

особое место в его творчестве. Стихотворение с дерзкой уверенностью, с обычной для Брюсова прямоотой декларирует его причастность к поиску, к открытию неведомого пути. Ему дорого все, что питает ум (*все мечты, все речи*), что поднимает человека над заурядностью. Все стихотворение пронизано непосредственной радостью открытий невиданных, ярких миров – будь то древние страницы человеческой истории или неизведанные дали космоса. Оно исполнено пафоса, решено в чисто брюсовском ключе (*мгла противоречий, роковые сцепленья, предчувствие теней*) со множеством инверсионных конструкций, почти дословным повторением двух последних строк в первой и пятой строках. Значимо местоимение «все» выражающее именно всеохватность чувств, ощущений, мыслей поэта. Ограничимся, как и в предыдущем примере, одной строфой:

Мой дух не изнемог во мгле противоречий,  
Не обессилел ум в сцепленьях роковых.  
Я все мечты люблю, мне дороги все речи,  
И всем богам я посвящаю стих.

(т.1, с.142)

В переводе Таронци строфа звучит следующим образом:

Հոգիս չի ջլատվել ներհակության մեջ խոր,  
Միտքըս միշտ կռվո՛ւմ է անցել տառապագին:  
Անուրջնե՛ր եմ սիրում, խոսքեր և՛ հին, և՛ նոր,  
Եվ օրհնե՛րո՞ւ եմ ձնում բոլո՛ր աստվածներին:

(с.88)

Некоторые особенности подлинника в переводе отражены верно. В частности, сохранена книжная лексика (*ներհակության, տառապագին, անուրջներ, ձնել*). Переводчик нашел художественно яркое решение в переводе последней строки (она повторяется также в завершающей строфе). Таронци удалось отразить в переводе пафос брюсовских строк в целом, однако многое осталось за текстом. Не отражен, в частности, образ «мглы противоречий», а ведь известно, и это замечено исследователями, что образные сочетания со словом «мгла» (*мгла противоречий, мгла столетий, мгла грядущих дней* и т.д.) относятся к наиболее часто употребляемым в творчестве

раннего Брюсова. Выбор слова «ներհալութիւն» как соответствие оригинальному «противоречий» не очень верен, так как «противоположности» не обязательно представляют «противоречия». Во второй строке в переводе исчез также характерный для творчества русского поэта эпитет «роковой» (роковые сцепления, роковой путь, роковая свобода и т.д.). В переводе нет повтора слова «все», хотя поэт не делает исключения ни для одной истины, ни для одного противоречия, он вбирает, стремится познать именно «все»: все мечты, все речи, всех богов. Троекратное повторение местоимения несет не только эмоциональную, но и смысловую нагрузку, его отсутствие в переводе сужает мысль оригинала. Особое место в образной конструкции стиха занимает местоимение «я», которым подчеркивается личностный характер манифеста, место «я» в мировосприятии поэта, ведь в пространстве пятистрочного стиха в целом оно (наряду с близкими формами – *мой, мне, сам*) повторяется четырнадцать раз (!). Переводчик пропустил этот важный элемент выразительности (в переводе всего лишь три местоименные формы), что, естественно, повлекло за собой ослабление идеи стиха. Много погрешностей переводчик допустил в переводе IV строфы:

На острове Мечты, где статуи, где песни,  
Я исследил пути в огнях и без огней,  
То поклонялся тем, что ярче, что телесней,  
То трепетал в предчувствии теней.  
(т.1, с.142)

Եվ Անուրջի կղզու՛մ, երգի և արձանի,  
Գամփաներով անցել անհուր և անկրակ,  
Մերք պաշտել եմ նրան՝ ինչ որ մարմին ունի,  
Եվ մերք դողողացել գորշ սովերից անկյանք:  
(с.88)

Конечно, хотя перевод в целом отражает идею оригинала о противоречивости поисков героя, но вместе с тем и обедняет ее: в переводе исчез многозначный глагол «исследил» (и изучил, и оставил след), пропала значимая антитеза в той же строке, выпало слово «предчувствие», верно определяющее душевное состояние не только молодого Брюсова, но и целого поколения

русской интеллигенции. Образ *теней*, (характерный для творчества русского поэта – *тени лжи, тени скорбей* и т.д.), конкретизирован в переводе определениями *серый, безжизненный*, которые лишают глагол *трепетал* многозначности, приписывая герою вместо восторга – страх.

К неудачам Таронци можно отнести и перевод стихотворения «Мы». Если предыдущее стихотворение – «личный манифест» Брюсова, то «Мы» – «позывные сигналы» молодого поэта, обращенные к единомышленникам, о чем Брюсов говорит с искренностью и радостной непосредственностью:

В мире широком, в море шумящем  
Мы – гребень встающей волны.  
Странно и сладко жить настоящим,  
Предчувствием песни полны.

Радуйтесь, братья, верным победам!  
Смотрите на даль с вышины!  
Нам чуждо сомненье, нам трепет неведом, –  
Мы – гребень встающей волны.

(т.1, с.230)

Небольшое по объему, стихотворение пронизано верой, оптимизмом. Оптимистическое, победное звучание отражено в армянском переводе, однако образное решение претерпело изменения, на первый взгляд, незначительные, однако существенно меняющие облик героев произведения. В переводе Таронци приведенные выше строфы предстают в таком виде:

Հախումն այս աշխարհում և՛ լայն, և՛ աղմըկոտ,  
Թիպարներն ենք այս ելնող ալիքների:  
Օ՛, առավել քաղցր է ապրել ներկա կյանքով,  
Զգալ, որ լցված ես տենդով նոր երգերի:

Ցնծացե՛ք, եղբայրներ՛ր, հաստատ հաղթանակով,  
Բարձրի՛ց նայեցեք դուք արձակ հեռուների:  
Զկասկածե՛ք երբեք: – Մենք անդող ու անկոր  
Թիպարներն ենք այս ելնող ալիքների:

(с.87)

В переводе в первой строке исчез образ моря, с которым логически связывается образ второй строки. Образы «гребень волны» и «гребцы волн» несут различную смысловую информацию. В третьей строке не отражено несколько неожиданное, своеобразное, но в силу своей экзотичности очень брюсовское выражение: «странно и сладко жить настоящим», заключающее необычность времени, эпохи. В предложенной переводчиком версии, переставлены акценты и исчезла составляющая оригинального образа (слово «странно»). Особенно неудачно решение четвертой строки первой строфы. Вновь пропал образ «предчувствий», появилась «жажда новых песен», а это уже образ из поэтического арсенала, связанного с другой идеологической и эстетической программой.

Чеканные и яркие образы последнего двустишия заключительной строфы также искажены. Сочетания, выражающие внутреннее состояние героев разделены между двумя предложениями. Первое из них звучит как назидание, второе же вошло в состав рефрена, который от этого потерял свою афористичность. В оригинале дважды дословно повторяется: «Мы – гребень встающей волны». В выражении весомо каждое слово, но особенно выведенное в заглавие стиха местоимение «Мы», но его избегает переводчик в первом случае и отодвигает в середину строки во втором. Таронци злоупотребляет указательным местоимением «шји», которое трижды использовано в переводном тексте. Искажена в переводе ритмическая картина брюсовского стиха. Выбор метрического решения с чередованием разностопных строк (пяти- и четырехстопных), синтаксическое построение фраз (к приведенному примеру можно добавить и синтаксический параллелизм первой строки и удивительный по конструкции рефрен), являются основой ритмического рисунка брюсовского стиха – кованого, четкого, динамичного. Выбранный Таронци двенадцатисложник (в отсутствии дополнительных ритмических приемов) создает неторопливую, повествовательную интонацию, идущую вразрез с оригиналом.

Пример творческой неудачи – перевод стихотворения «Женщине». Общеизвестно, какое огромное место в творческой биографии Брюсова занимала любовная тема, его стихотворения

всегда ярки, необычны, наполнены ошеломляющими сравнениями и страстью. Таким «избытком» чувств отличается и названное стихотворение. Сравним первые строфы оригинала и перевода:

Ты – женщина, ты – книга между книг,  
Ты – свернутый, запечатлённый свиток;  
В его строках и дум и слов избыток,  
В его листах безумен каждый миг.

(т.1, с.179)

Դու կին ես, դու փակված գիրք ես՝ գրքերում,  
Թղթ կապոց ես – գաղտնորեն փաթաթված.  
Որի ամեն խոսք և խոհի սողերում –  
Էջերն համայն խենթ ժամերով են լցված:

(с.94)

Потери налицо. Тут и замена «свитка», несущего в себе некую загадку, «свертком», тут и аморфный, вялый стих, тут и излишняя детализация (փակված, գաղտնորեն, համայն), замена безумного «мига» часами. В переводе не полностью отражены выразительные обращения «ты – женщина», в которых даже дефис эмоционально значим. В третьей строфе исчез образ «бездны» (один из часто употребляемых слов в поэтическом лексиконе Брюсова), в данном контексте синоним слову «душа», однако какой емкий, многозначный. В переводе он представлен нейтральным сочетанием «մութ հոգի». В последнем трехстишии утеряна мысль о служении женщине, натурализован образ «влечем ярем железный» – из символа, благодаря конкретизации (մենք երկաթե լուծն անխոռով քաշ ենք տալիս, փշրում լեռնեջր աղափես...), он превращается в действие.

Часты случаи, когда Таронци переводит стих, не замечая его движущего нерва. Вот, например, стихотворение «Одиночество». Развивая характерную для школы и времени в целом тему, Брюсов разрабатывает ее в индивидуальном образном ключе. Это не традиционное элегическое размышление, это крик о вечном одиночестве человека, о «беспощадной одинокости» его души, об отсутствии в мире единения, надежды. Идея выражается рядом отрицательных образных конструкций: «Нет сил сказать, нет сил услышать,

невластно ух...», «Порыв бессилен! Нет надежды!», «Нет единенья, нет слиянья...», «Упасть в соседнюю – нельзя!». Все они в переводе Таронци размыты, ослаблены. Например, первое сочетание передано одной отрицательной конструкцией: «Մեր ուժն անգոր է և ընդունայն, ... ականջը խուլ»». Страстный крик оригинала воссоздается вялыми, флегматичными размышлениями, которые в заключительной строфе обретают форму дидактических наставлений.

Сравним:

И путник, посредине луга,  
Кругом бросает тщетный взор:  
Мы вечно, вечно в центре круга,  
И вечно замкнут кругозор!  
(т.1,с.319)

Եվ ուղևորը, մարգագետնում,  
Իզուր է շուրջը նայում բեկված,-  
Մենք միշտ շրջանի մեջ ենք մնում,  
Եվ շրջանը մեր դեմ հավետ փակված:  
(с.133)

В оригинале – ярость, неистовость, а в переводе – спокойная констатация факта, “несущие” образные конструкции ослаблены: кругозор шире, многозначнее, чем просто круг, троекратный повтор «вечно» сведен к единичному употреблению («հավետ»). Все это эмоционально обедняет стих перевода.

Качество переводов Таронци наглядно проявляется при сравнении с переводами Г.Сарухана. Отметим, что Сарухан перевел тринадцать брюсовских стихотворений, которые вошли в сборник «Русская поэзия начала XX века», изданный в 1982 году. Оба переводчика обратились к стихотворениям: «Каменщик», «К Арарату», «Армянам». Приведем два переводческих решения стихотворения «Каменщик». Само название переведено по-разному. Переводчики отказались от словарного соответствия «քրմնադիր», который имеет в определенной мере книжный оттенок, выбрав, в соответствии с содержанием, разговорные формы «քարտաշ» (Таронци) и «շիտշար» (Сарухан).

Сравним первые катрены оригинала и переводов:

– Каменщик, каменщик, в фартуке белом  
Что ты там строишь? Кому?  
– Эй, не мешай нам, мы заняты делом,  
Строим мы, строим тюрьму.  
(т.1, с.329)

Перевод Таронци:

– Բարտա՛շ, քարտա՛շ դւ, հին գոգնցով,  
Ի՞նչ ես շինում, ու՞մ համար այդ:  
– Է՛յ, մի խանգարի, տարված գործով,  
Սիւս մենք շինում, շինում ենք բանտ:  
(с.98)

Перевод Сарухана:

– Պատշար, ա՛յ պատշար, ճերմակ գոգնցով,  
Ու՞մ համար է այդ, ի՞նչ ես կառուցում:  
– Է՛յ, մի խանգարի, տարված ենք գործով,  
Կառուցում ենք մենք, բանտ ենք կառուցում:<sup>6</sup>

Сравнение обнаруживает достаточную близость обоих переводческих решений оригиналу, однако незначительные, на первый взгляд, изменения и дополнения в переводе Таронци нарушили естественное звучание стиха. Это «դու» в первой строке, (излишне акцентирующее профессию героя) и «սիւս» в последней, которое вместе с повтором глагола указывает на длительность процесса стройки, чего нет в оригинале. Искусственно в ответе каменщика звучит и введенный Таронци причастный оборот («տարված գործով»). Этих недочетов избежал Сарухан, перевод которого в целом ближе к оригиналу стилистически и эмоционально, что наглядно проявляется и в сравнении последних строк третьего катрена. Вот брюсовский текст:

– Эй, берегись! Под лесами не балуй...  
Знаем все сами, молчи!  
(т.1, с.329)

---

<sup>6</sup> XX դ. ռուս պոեզիա: Եր., Երևանի համալսարանի հրատ. 1982, էջ 54.

И два армянских перевода:

Перевод Таронци:

– Է՛յ, զգուշացի՛ր, գործի՛դ զնա,  
Սննն ինչ գիտենք, իսկ դու՝ լռիր:  
(с.98)

Перевод Сарухана:

– Էհե՛յ, զգուշ կաց, համը մի հանիր...  
Սենք դա լավ գիտենք, չբլիր սուս ու փուս:  
(с.54)

Как видно, Таронци отдает предпочтение нейтральной, литературной лексике, а Сарухан – народно-разговорным формам, что ближе к оригиналу.

Наглядным примером могут служить два перевода стихотворения «К Арарату». Отметим, что оба переводчика отражают в переводе основные образы оригинала, замены, в основном, адекватны в смысловом и стилистическом отношениях. Поэтому оба перевода можно определить как верные в целом, но не в частностях. Они проявляются уже в переводе названия стихотворения. Эмоциональное обращение «К Арарату» заменяется в переводе Таронци статичным «Արարատի մոտ» («У Арарата»). Решение Сарухана – «Արարատ» («К Арарату») – более удачно, соответствует оригиналу и в плане эмоциональном, и в плане стилистическом: использованный переводчиком книжный, несколько устаревший предлог (սը) задает тон, вводит в атмосферу брюсовского стиха. Этому способствует и метрическое решение сарухановского перевода – десятисложник (в оригинале – четырехстопный ямб), полнее в сравнении с переводом Таронци (восьмисложный стих) воссоздающий неторопливо-торжественное движение стиха подлинника.

Интересно сравнить перевод Таронци стихотворения Брюсова «Ассаргадон» с переводом Г.Эмина. Насколько нам известно, этот перевод – единственное обращение армянского поэта к творчеству Брюсова. Перевод Эмином сделан накануне девяностолетнего юбилея русского поэта и вошел в уже названный нами сборник «Русская поэзия начала XX века». В оригинале это – искусная стилизация под древнюю ассирийскую

надпись, что отмечается в подзаголовке, который является составной частью образной ткани стихотворения, направляя воображение читателя в нужное русло. К сожалению, в переводе Таронци подзаголовок отсутствует, что обедняет стихотворение, тем не менее, этот перевод может считаться удачным; в нем отражен высокий слог подлинника (*ниспроверг, превзойдет, деянья, исчерпав, упоен, воздвиг, в едином взоре, владыки и вожди* и др.), который передан в переводе именно соответствующей лексикой (գահ բազմած, կործանել, լիս, անդող, երկնային փառք и др.).

Таронци в переводе этого стихотворения чуток и к местоименным формам, которые находятся в прямой связи с содержанием произведения (тринадцати местоименным формам оригинала в переводе соответствуют десять). К верным решениям переводчика необходимо отнести и дословный повтор очень близкого по своему звучанию к библейскому изречению стиха с выведением, как и в оригинале, ключевого слова в рифму: «Владыки и вожди, вам говорю я: горе!» – «Իշխողներն և տերերն, ես ասուի եմ, – լիս՞ ձեզ»: Для сравнения приведем последние строки стихотворения в переводе:

Кто превзойдет меня? Кто будет равен мне?  
 Деянья всех людей – как тень в безумном сне,  
 Мечта о подвигах – как детская забава.  
 Я исчерпал до дна тебя, земная слава!  
 И вот стою один, величем упоен,  
 Я, вождь земных царей и царь – Ассаргадон.  
 (т.1, с.144)

Перевод Таронци:

Ո՞վ կանցնի ինձանից, ո՞վ կա ինձ հավասար,  
 Մարդկանց գործը՝ սովեր, երազ է խելագար,  
 Քաջության անուրջը – մանկան խաղ ու հանար:  
 Մինչև հատակն հասա, քե՛զ, ով երկնային փառք,  
 Եվ ահա կանգնա՛ծ եմ իմ մեծությամբ անդորր,  
 Ես, արքայից արքա, արքա Ասարհադոն:  
 (с.74)

Перевод Эмина:

Ո՞վ է ինձնից վեհ. ո՞վ է հավասար ինձ այս աշխարհում. –

Մարդկանց գործերը ինձ խուժողւժ երազի ստվեր են թվում,  
Իսկ սխրանքների տենչը՝ մանկական զավեշտ ու կատակ...  
Օ, ընդլուսնյա փառք, սպառել եմ քեզ ես մինչև հատակ  
Եվ կանգնած եմ արդ՝ արբած մեծությամբ իմ աստղամերձ,  
Ես - Ասարհադոն՝ Արքայից արքա և Արքայամետ՝

(с.69)

Оба переводчика, как видно при сравнении, достаточно близки к оригиналу, однако вариант Эмина стилистически ближе к Брюсовскому тексту. Сравним: կանցնի ինձանից – ինձնից վեհ; խելազար երազ – խուժողւժ երազ; քաջություն – սխրանքներ; ահա – արդ; երկնային փառք – ընդլուսնյա փառք; հատակը հասա – սպառել եմ; մանկան խաղ ու հանակ – մանկական զավեշտ ու կատակ и др. Стилистическая равноценность оригиналу в эминовском переводе сочетается с ритмико-интонационной. В этом проявился творческий подход Эмина. Четырехстопный ямб он передает пятнадцатисложником, который способствует воссозданию неторопливого ритма, торжественной интонации оригинала, достижению раскованности звучания стиха.

Возвращаясь к работам Таронци, отметим, что к числу адекватных переводов относятся большей частью произведения Брюсова 10–20-ых годов, а не раннего периода. Неожиданные, очень индивидуальные поэтические образы раннего Брюсова не всегда правильно воспринимаются переводчиком. Он часто прибегает к таким шаблонным эпитетам, как: ւայժառ, վառ, ճերմակ, լայն, խուլ, անդորր и др, однако именно ординарность эпитетов и традиционность образов не характерны для ранней лирики Брюсова.

Анализ переводов Таронци важен не только в историко-литературном плане. Он подводит нас к выводу о необходимости создания новых переводов, и вообще – о необходимости издания нового сборника произведений Брюсова на армянском языке. Единственный сборник грешит многими недостатками, часть из которых указана в статье А.Симоновой. Содержание сборника должно быть пересмотрено как с позиций сегодняшних реалий, так и с позиций художественных. В новый сборник обязательно, на наш взгляд, должен быть включен (в отрывках) и знаменитый брюсовский очерк об армянской

поэзии. Новое поколение читателей должно иметь полноценное представление о творческом пути Валерия Брюсова – «рыцаря литературы» и преданного друга армянского народа.



**III.**

**СООБЩЕНИЯ**

**О БРЮСОВСКИХ РЕМИНИСЦЕНЦИЯХ  
В ПОЭЗИИ М.ВОЛОШИНА**

Взаимоотношения Брюсова с М.Волошиным как одним из ярких представителей русской модернистской поэтической культуры и соратником по работе в «Весах» в первые годы издания журнала – равно как и иные детали биографических связей между двумя писателями – тема, далеко не новая для нашего литературоведения. Ее освоению способствовали работы В.А.Мамонтова<sup>1</sup>, В.А.Мануйлова<sup>2</sup>, И.Т.Куприянова<sup>3</sup>, серьезная академическая публикация полного корпуса переписки между литераторами, подготовленная К.М.Азадовским и А.В.Лавровым с обстоятельной вступительной статьей для второй части 98-го – «брюсовского» – тома «Литературного наследства»<sup>4</sup>, а также многочисленные публикаторские и иные волошиноведческие труды В.П. Купченко.

Вместе с тем в научной литературе анализ творческих связей Брюсова и Волошина в основном до сих пор строится на исследовании деталей их участия в общих культуртрегерских начинаниях, полемики вокруг переводов Верхарна, критической рецепции писателями произведений друг друга (в отзывах Волошина о брюсовских «Путиях и перепутьях» 1907 г.<sup>5</sup>, помещенной в «Русской мысли» рецензии Брюсова на первый волошинский сборник, выпущенный «Грифом» в 1910-м<sup>6</sup>, и некоторых иных, менее значительных статьях), а также на аттестациях творческого потенциала друг друга в переписке с третьими лицами.

---

<sup>1</sup> Мамонтов В.А. М.А.Волошин и В.Я.Брюсов // Учен. зап. Хабар. пед. ин-та. Т.31. Сер. лит. Хабаровск. 1971.

<sup>2</sup> Мануйлов В.А. Валерий Брюсов и Максимилиан Волошин // Брюсовские чтения 1971 года. Ереван. 1973. С.438-474.

<sup>3</sup> Куприянов И.Т. История одной дружбы // Радуга. 1977. №6.

<sup>4</sup> Переписка с М.А.Волошиным // Лит. наследство. Т.98. Кн.2. М. 1994. Русь. 1907. N348. 29 дек.

<sup>6</sup> Русская мысль. 1910. N5.

При этом нам неизвестны работы, обстоятельно обозревающие творческое преломление голосов одного из двух поэтов в художественных текстах своего собрата по цеху, анализирующие их интертекстуальные связи, образные и топики-мотивные взаимодействия. Что, вообще-то, странно, учитывая и пересечение сфер общих эстетико-идеологических интересов Брюсова и Волошина – от «новейшего» французского искусства до оккультных пристрастий, пусть и существенно разных по своей природе, – и степень «прокультурности» поэтической продукции обоих литераторов с ее активной ориентацией на чужое слово, и их напряженный интерес к творчеству друг друга, и заряд полемичности, которым с особой явственностью пронизаны их контакты начиная с 1906 года, когда Волошин отходит от московского литературного круга, временно водворяется на ивановской «башне» и, стараясь держаться в стороне от слишком открытых столкновений между «питерскими» и «московскими» символистами, проявляет склонность зачастую облекать потенциал противостояния – в том числе и Брюсову – в форму непрямого, художественного, высказывания.

Не в последнюю очередь причина такого положения вещей кроется в том, что поэтика чужого слова в лирике того же Волошина, используемые писателем принципы цитации, его интертекстуальные стратегии – это вообще материи очень слабо на сегодняшний день разработанные в волошиноведении. Думается, что данный аспект изучения творчества поэта – из числа наиболее актуальных в перспективе ближайшего будущего. Нет сомнений, что при детальном анализе волошинского наследия выявление «брюсовского пласта» может дать существенные результаты и пролить свет на технологию освоения, переработки автором цитатного материала, равно как и помочь выявить порой неожиданные пути того семантического преобразования, какое в сознании и литературной практике современников претерпевали мотивы, клише и поэтические строки Брюсова. В том числе и самые хрестоматийные. Как раз на один из таких случаев, касающихся, пожалуй, наиболее известной строки Брюсова, пропущенной – в

данном случае – сквозь «волошинский фильтр», и хотелось бы обратить внимание в этой статье.

С 16 июня по 1 июля 1913 года Волошин, находясь в Коктебеле, создает венок сонетов «Lunaria». Этому тексту поэт придает совершенно особое значение, о чем свидетельствует тот факт, что по прошествии десятилетий, в итоговых записях 1931-го, перечисляя наиболее важные события своей жизни, относящиеся к предвоенному году, из поэтических текстов, написанных в то время, Волошин упоминает только «Lunaria» и ставит по степени важности для своей биографии работу над этим венком сонетов в один ряд с «репинской историей» – скандалом вокруг публичного осуждения писателем «натуралистического заряда» в картине Репина «Иван Грозный и сын его Иван»<sup>7</sup>.

В сознании Волошина венок сонетов вообще представлял наиболее адекватной, емкой и законченной формой исповедования своего видения мира, причем зачастую в сугубо эзотерическом ключе, обусловленном оккультными увлечениями автора. Не случайно свой другой, предшествующий по времени, венок «Corona Astralis» (1909 г.), насквозь пронизанный мистико-теософской топикой, он считал собственным программным произведением, в котором воплотилось «мое отношение к миру»<sup>8</sup>.

Венок «Lunaria» по типу во многом близок «Corona Astralis». Перед нами все тот же компендиум – в духе ренессансных энциклопедий – топосов, мотивов, естественно-научных, алхимических, оккультных и идеологических постулатов, на которые разлагается центральная мистическая мифологема<sup>9</sup>. В данном случае – мифологема луны. Волошин

---

<sup>7</sup> См. Купченко В.П. Труды и дни Максимилиана Волошина. Летопись жизни и творчества. 1877-1916. СПб. 1992. С.340.

<sup>8</sup> Волошин М. Автобиография // Воспоминания о Максимилиане Волошине. М. 1990. С.39.

<sup>9</sup> Б.Леман так отзывался о «Corona Astralis» в письме к Волошину: «Она в стиле средневековой энциклопедии какого-нибудь монаха, вроде Беме, где есть и мифы, и естество-~~енные~~ науки, и искусство, и

развертывает целый веер смысловых сочленений и семантических дериватов лунарного мифа, отталкиваясь от самых разнообразных источников его мистико-эстетического восприятия: древнегреческой философии и поэзии (Анаксагор, Анаксимандр, Фалес, Эмпидокл, Гесиод, Феокрит), астрологии и астрономии (Джованни Риччоли, Иоганн Кеплер, Ян Гевелий, Франческо Гримальди, Джераламо Кардано), мистики Данте, гностико-неоплатонической мифологии падшей Софии, наконец, «Тайной доктрины» Блаватской вкупе с впечатлениями от общения с А.Р.Минцловой. Но прежде всего этот текст – плод погружения Волошина 1913 года в штейнерианство, потому в качестве одного из лейтмотивов сквозь венок сонетов и проходит антропософское представление о планетарных воплощениях земли. Впрочем, детальный содержательный анализ «Lunagia» требует кропотливой филологической работы, но он не входит в нашу задачу. Остановимся лишь на вполне конкретной частной детали, имеющей касательство не к обширному пласту оккультных и более или менее архаичных историко-культурных источников текста, а к недалеко отстоящим от него по времени сугубо литературным фактам.

В 14-м, то есть последнем перед магистралом и потому особо акцентированном, сонете речь идет о том, что луна, «жадный труп отвергнутого мира», воплотивший в себе проклятие падения материи и первородного греха, в конце времен вместе с «живой землей» облачится в «единую порфиру», дабы предстать на последний Суд. После чего:

И пленных солнц рассыпется приборь  
У бледных ног Иошуа Бен-Пандира.

Как нам представляется, последняя строка – аллюзия на самый знаменитый моностих Брюсова из третьего выпуска «Русских символистов» «О закрой свои бледные ноги», точнее – на ту интерпретационную легенду, которую мистификатор Брюсов создал вокруг своего текста: о том, что этот стих обращен к распятому Христу. Отсылая за детальными

---

все пронизано одной мистической нотой» (РО ИРЛИ. Ф.562. Оп.3. Ед.хр. 777).

сведениями об истории восприятия и интерпретации скандального текста к работам Д.В. Кузьмина и Т. Климовича<sup>10</sup>, напомним, что, вероятно, самое раннее по времени свидетельство о такой трактовке стиха относится к концу 1905 года, когда, по воспоминаниям К. Эрберга, отвечая на вопрос Вяч. Иванова, Брюсов сказал: «Чего, чего только не плели газетные писаки по поводу этой строки, а это просто обращение к распятию: католические такие бывают «раскрашенные»»<sup>11</sup>. Подобная интерпретация не была разовым упражнением автора на ниве шокирующих трактовок. По прошествии лет, уже в начале 1910-х, Брюсов выдаст вариацию на ту же тему в беседе с В. Шершеневичем: «Когда я однажды спросил у Брюсова о смысле этих стихов, он мне рассказал (возможно, это была очередная мистификация, которые очень любил Брюсов), что, прочитав в одном романе восклицание Иуды, увидевшего «бледные ноги» распятого Христа, захотел воплотить этот крик предателя в одну строку, впрочем, в другой раз Брюсов мне сказал, что эта строка – начало поэмы об Иуде, поэмы, позже уничтоженной автором»<sup>12</sup>. В 1911 году, однако, отвечая на вопрос А.Измайлова, правда ли, что моностих относился «к снятому с креста Христу», Брюсов был вполне категоричен: «Нет, я не разумел этого»<sup>13</sup>. Вместе с тем даже сам вопрос, прозвучавший из уст критика не самого близкого Брюсову круга, свидетельствует о том, что автоматологизаторские упражнения поэта дали свои плоды и такая трактовка разошлась в литературных сферах, почему и была, хотя и с

---

<sup>10</sup> Кузьмин Д.В. «Отдельно взятый стих прекрасен!» // Арион. 1996. N2; Он же Моностихи Брюсова: факты и догадки // Брюсовские чтения 1996 года. Ереван. 2001. С.63-67; Klimowicz T. Wokol wiersza Briusova O, *zakroj swoi blednyje nogi* // Slavica Wratislaviensia. 1989. N1039 (50).

<sup>11</sup> Конст. Эрберг (К.А. Сюннерберг). Воспоминания // Гречишкин С.С., Лавров А.В. Символисты вблизи: Статьи и публикации. СПб. 2004. С.207.

<sup>12</sup> Шершеневич В. Великолепный очевидец. Поэтические воспоминания 1910–1925 гг. // Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М. 1990. С.456-457.

<sup>13</sup> Измайлов А. Литературный Олимп. М. 1911. С.395.

опровержением, озвучена в популярной и широко распространившейся измайловской книге.

Волошин, учитывая его тесное знакомство и с Брюсовым, и с Вяч.Ивановым, и с К.Эрбергом, не говоря уже об общей вовлеченности поэта в литературную жизнь эпохи, разумеется, просто не мог не знать о подобной «околосакральной» трактовке моностиха. И в 1913 году, в пору наибольшего удаления от Брюсова, в своем венке сонетов ее актуализировал и спародировал, доведя до логического предела заложенный в ней семантический потенциал кощунственного эпатажа, подкрепленный еще тем, что такая трактовка предлагалась по отношению к тексту, который критика воспринимала как скандально-эротический<sup>14</sup>. И действительно, обладатель «бледных ног» в антропософском тексте Волошина именуется уже не распятым Христом, как в брюсовской легенде, а Иошуа (Иешуа) Бен-Пандиром, то есть так, как Спаситель назван в Мишне, Тосефте и Гемаре – в тех частях Талмуда, где в целях противостояния евангельской вести предлагается иудейская антихристианская версия о жизни Иошуа (Иисуса), который

---

<sup>14</sup> Примечательно, что В.В.Розанов совершенно независимо от интерпретации моностиха автором, трактуя этот текст, впервые обозначил одновременно эротический и религиозный модусы его потенциальных смыслов, хотя последний и не имеет ничего общего с брюсовскими версиями о Христе и распятии: «Женщина не только без образа, но и всегда без имени фигурирует обычно в этой “поэзии” <...> Угол зрения на человека и, кажется, на все человеческие отношения <...> здесь открывается не сверху, идет не от лица, проникнут не смыслом, но поднимается откуда-то снизу, от ног, и проникнут ощущениями и желаниями, ничего общего со смыслом не имеющими. <...> Новый человек <...> все более и более разучается молиться: <...> его душа обращается только к себе. Все, что <...> мешает независимому обнаружению своего я, <...> для него становится невыносимо, <...> до тех пор, пока это я, превознесенное, изукрашенное, <...> на развалинах всех великих связующих институтов: церкви, отечества, семьи, не определяет себя <...> в этом неожиданном кратком, но и вместе выразительном пожелании: О закрой свои бледные ноги!» (Розанов В.В. Религия и культура. СПб. 1899. С.130.)

якобы был незаконнорожденным сыном римского легионера Пандира. Волошинский мотив прихода на суд не ко Христу, а к Бен-Пандиру для любого осведомленного читателя – откровенная перверсия христианской эсхатологии. И в этом качестве он укладывается в общую логику авторского задания, в смысловую структуру всего венка сонетов.

До нас дошел первоначальный план, в котором каждому сонету дано символическое обозначение, соответствующее определенному этапу оккультного движения от чувственной опьяненности селенианской (лунно-женской) стихией к люциферической космической эсхатологии: «1. Колдовство. Фессалийские колдуньи. Средневековье. Числа. 2. Смерть. 3. Зачатие. 4. Приливы физ<ические>. 5. Приливы чувств<енные>. 6. Мучении<ки> страсти. 7. Диана и Геката. 8. Первородный грех. 9. Лунное небо. 10. Лунная географ<ия>. 11. Трагическ<ий> пейзаж. 12. Отчаяние. 13. Ледяной Ад. 14. Космическое проклятие». При этом сонеты 1-4 объединены темой «Действо», 5-6 – «Лирика», 7-8 – молитва, 9-11 – Патетическое описание, 12 – 14 – «Эзотерическое»<sup>15</sup>.

Как видим, интересующий нас 14-й сонет, в котором идет речь о последнем Суде, трактуется как «эзотерический» и повествующий о «космическом проклятии». В нем, действительно, намеченный во второй строфе эсхатологический мотив так и не становится сотериологическим, в заключительной части текста спасение «отменяется» и луна, это третье, по антропософской концепции, воплощение земли, остается верной своей люциферической ипостаси, «к нам обратив тоски своей лицо». В оккультно-антропософском сонете Волошина вся эта перверсия традиционного религиозно-эсхатологического сюжета проходит на нескольких уровнях формального воплощения, в том числе интертекстуальном. И здесь аллюзия на интерпретационный ореол брюсовского стиха с его импульсами высмеянной мистики играет роль дополнительного маяка, указывающего на «космическую иронию» автора «венка сонетов» по отношению ко всем духовным токам света, чуждым «жемчужине небесной

---

<sup>15</sup> РО ИРЛИ РАН. Ф.562. Оп.1. Ед.хр.7. Л.63.

тишины», ночному светилу, чей обратный лик – «воплъ тоски», «сплетенье гнева, гордости и боли».

Анализируя весь корпус «Lunagia», испытываешь соблазн усмотреть интертекстуальный диалог с клишированными элементами творчества Брюсова и в иных сонетах, особенно первых, где лунарный миф изливается страстной эротикой. В ее поэтическом воплощении эпитет «бледный», кстати, приобретает черты лейтмотивного атрибута, а «дрожь лобзаний и объятий» напрямую скликается с «томленьем тела сознанием красоты», обуревающим юношу. Все это может быть соотнесено и с топикой раннего Брюсова, певца «всех упоений» и «юноши бледного со взором горячим», и с его поэтическим словарем, где эпитет «бледный» является одним из самых частотных<sup>16</sup> и семантически нагруженных, едва ли не метазнаком *art nouveau*. Впрочем, для уверенных утверждений такого рода необходимо провести детальный разбор текста венка сонетов с точки зрения вероятности присутствия в этом герметичном оккультном произведении множества иных чужих голосов, не говоря уже о серьезном контекстном анализе волошинского словоупотребления на материале всего творчества поэта. А это уже дело будущего.

В любом случае указанная брюсовская реминисценция в волошинском тексте свидетельствует о том, что к десятым годам мотивика, топика и устойчивые образы ранней лирики борца за укоренение «нового искусства», окончательно превратившись в легко опознаваемые клише, стали объектом скрытой иронии для старавшегося избегать прямых столкновений Волошина по отношению к Брюсову. Стали они и неотъемлемым элементом языка, без которого модернистская культура эпохи «кризиса символизма» не могла обойтись, даже распрощавшись с эпатажным декадентством 1890-х и устремившись к антропософским и прочим мистико-теургическим поискам. Культура эта лишь вырабатывала новые

---

<sup>16</sup> Маркосьянц А. Поэтические словосочетания в стихотворных произведениях В.Я.Брюсова // Брюсовские чтения 1963 года. Ереван. 1964. С.172; Захарова Т. Семантика и символика дня в ранней лирике В.Брюсова // Брюсовские чтения 1983 года. Ереван. 1985. С.50.

«грамматические» правила использования «брюсовских» элементов своей речи.

\* \* \*

Предметом отдельного исследования может стать и семантическая процедура рецептивного переосмысления русской поэзией начала XX в. знаменитой брюсовской строки, обратная вышеописанной: ситуация, когда аллюзия на хрестоматийный моностих подразумевает отказ от травмирующих установок в сакральной референции и использование ее потенциальных высоких смыслов во вполне серьезном контексте, не несущем в себе никакого снижения или остранения образа. Пример тому – стихотворение Ф.Сологуба 1921 г. «Под сению Креста рыдающая мать...» на классический сюжет «Распятие с предстоящими», которое начинается таким четверостишием:

Под сению Креста рыдающая мать.  
Как ночь пустынная, мрачна ее кручина.  
Оставил Мать Свою,— осталось ей обнять  
Лишь *ноги бледные измученного сына*  
(курсив наш – В.П.)

Анализ подобного рода мог бы показать, какими путями шла мимикрия «брюсовского голоса» в отечественной поэзии в эпоху постепенного изживания игровых стратегий символизма. Но это уже совершенно самостоятельный сюжет.

## ИЗДАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА: БЛИЗКИЕ ЗАДАЧИ И ДАЛЕКИЕ ПЕРСПЕКТИВЫ

Издание неопубликованных текстов Валерия Брюсова началось сразу же после его смерти. За прошедшие восемьдесят с лишним лет количественно сделано очень много. Но, не умаляя сделанного, надо признать, что качественного прорыва в издании литературного наследия Брюсова не произошло. Если говорить только о его современниках, гораздо лучше обстоит дело с изданием произведений Блока и Маяковского, а в последние годы – Есенина, Ахматовой, Цветаевой, Волошина, Саши Черного.

Мечтой нескольких поколений исследователей оставалось академическое полное собрание его сочинений. Сегодня она еще менее осуществима, нежели в советское время. Ни один корпус текстов Брюсова – стихотворения, художественная проза, переводы, статьи о литературе, статьи на другие темы (дневники и переписку пока оставляем в стороне) – не издан полностью. Максимально приближены к полноте, качественно подготовлены и прокомментированы только два сравнительно небольших корпуса текстов – арменика и политическая публицистика. В общем контексте брюсовского творчества это все-таки не главное. Неполнота имеющихся изданий всех остальных корпусов текстов хорошо известна.

Коль скоро перспектива выхода академического собрания сочинений Брюсова представляется нереальной, а перепечатки опубликованного научной ценности не имеют, следует поставить вопрос о подготовке и выпуске отдельных корпусов текстов по жанровому или тематическому признаку. При общем единстве эдиционных принципов они со временем могут сложиться в полное собрание сочинений Валерия Яковлевича.

Первоочередной задачей является полное собрание его *стихотворных произведений*. Абсолютное большинство их опубликовано, хотя далеко не все посмертные публикации точны. Неизданные стихотворные тексты остаются только в

рабочих тетрадях, среди набросков объемом менее четырех строк и, возможно, в еще не изданных письмах.

При подготовке этого издания предлагаю руководствоваться следующими принципами:

1) полное воспроизведение всех прижизненных книг, включая «Стихи Нелли» (в приложении «Новые стихи Нелли») и невышедший сборник 1919 г. «Поэмы» (корректурa с авторской правкой в НИОР РГБ);

2) включение в приложение к основному собранию (в соответствующих томах) текстов из «Русских символистов» и «Обнаженных нервов» (первое и второе издания), а также стихотворений, помещенных автором в приложения к Полному собранию сочинений;

3) воспроизведение отдельным приложением оглавлений тех изданий стихотворных сборников, которые отличаются от окончательного варианта;

4) в выборе окончательного варианта руководствоваться семитомником 1973-1975 гг.;

5) воспроизведение датировок прижизненных изданий как части авторского замысла, особенно в ранних книгах; подлинные даты, установленные по рукописям, приводить ниже (например, в угловых скобках);

6) используя наработки и опыт семитомника, положить в основу издания текстологические принципы большой серии «Библиотеки поэта», в том числе в отношении других редакций и вариантов;

7) в примечаниях указывать полные архивные шифры известных автографов, авторизованных копий и корректур с авторской правкой, даже если они не являются источником текста, включенного в основное собрание, а представляют собой другие редакции и варианты;

8) в корпусе стихотворений, не вошедших в основное собрание, выделить детские и юношеские стихотворения и наброски; вопрос о полноте публикации этих наименее значительных в творческом отношении текстов решить дополнительно.

Необходимо полное издание сборников «Русские символисты», включая подготовленный к печати, но не

вышедший четвертый выпуск, рецензии на сборники, материалы из редакторского «портфеля» и переписку Брюсова с авторами (включая заведомых мистификаторов). Такое издание можно было бы осуществить в серии «Литературные памятники» или с использованием ее опыта.

Новое издание *стихотворных переводов*, помимо полноты воспроизведения текстов, должно сохранять структуру итоговых прижизненных изданий в их цельности, включая вступительные статьи, примечания и библиографию («Французские лирики XIX века» 1913 г., Верлен 1911 г., Верхарн 1923 г., По 1924 г.); ошибки и неточности Брюсова должны быть исправлены в комментариях. В идеале подобное издание должно быть дополнено текстами оригиналов.

Полное издание *художественной прозы* существенно обогатит наше представление о ней за счет ранних текстов («роман из жизни русских декадентов» с многочисленными вариантами) и ранних редакций «Огненного ангела». Предлагаю также опубликовать окончания «Юпитера поверженного» (Б.М.Зубакин) и «Записок декабриста Малинина» (М.Н.Кюнерт), авторы которых пользовались материалами архива Брюсова и консультациями И.М.Брюсовой.

Собрание *автобиографической и мемуарной прозы* (на основании сборника «Из моей жизни» 1994 г.) следует дополнить путевыми заметками из газет.

Издание *статей* (включая заметки, рецензии и примечания к публикациям текстов) следует осуществить на основе тематического принципа по следующей схеме:

- 1) русская литература XVII-XIX вв.;
- 2) пушкинистика;
- 3) современная русская литература (включая Вл.Соловьева и Случевского);
- 4) стиховедение;
- 5) зарубежная литература - по странам или языкам;
- 6) театр и живопись;
- 7) история;
- 8) политика; военные корреспонденции;
- 9) педагогика;
- 10) оккультизм;

11) прочее, включая интервью, ответы на анкеты и документы служебной деятельности.

Целый ряд текстов относится к нескольким категориям, так что эту схему не следует воспринимать как догму. Так, отдельного рассмотрения требует вопрос о целом воспроизведении сборника «Далекие и близкие» или об отнесении рукописи «Золотой Рим» к категории «литературы» или «истории».

Выстраивание сборников текстов Брюсова по тематическому признаку принципиально не противоречит авторской воле: он сам задумал, но не осуществил издание книг «Звенья» (статьи теоретические, статьи о театре) и «Мой Пушкин» в рамках Полного собрания сочинений, а также «Перед сценой» и «На театре войны».

К подготовке таких изданий должны быть привлечены не только текстологи и филологи-русисты, но и специалисты в соответствующих областях знания – филологи и историки широкого профиля, театроведы, политологи и т.д. Полагаю, что в комментариях следует дать оценку стиховедческим, историческим и другим научным работам Брюсова с точки зрения современного состояния соответствующих дисциплин.

По примерным подсчетам автора этих строк, полное собрание произведений Брюсова будет занимать тридцать томов «формата» семитомника, учитывая соотношение объема текстов и комментариев.

Наряду с подготовкой полного собрания произведений Брюсова необходимо осуществить следующие работы:

1) переиздание *библиографии* произведений Брюсова с учетом накопившихся исправлений и уточнений, с включением заграничных публикаций (хотя бы прижизненных!); вопрос об аннотировании рассмотреть отдельно;

2) составление и издание *летописи жизни и творчества* Брюсова;

3) максимально полная комментированная публикация *инскриптов* Брюсова (с учетом опыта публикаций инскриптов Блока и Есенина) – возможно, в отдельном издании;

4) отдельное издание максимально полной *иконографии* Брюсова, включая шаржи и карикатуры.

Вопросом более отдаленного будущего являются полная публикация *рабочих тетрадей* Брюсова и аннотированное описание его материалов в различных архивах – в отдельных изданиях.

Необходимость полной научно подготовленной публикация *дневника* Брюсова с подробным комментарием в пояснениях не нуждается. Не буду говорить и об издании *переписки* Брюсова. Отмечу лишь необходимость скорейшей и полной публикации его переписки с женой и другими членами семьи, с П.П.Перцовым и А.А.Шестеркиной. Кроме того, во всех возможных случаях публикация должна быть двусторонней.

Издание максимально полного собрания текстов Брюсова должно сопровождаться изданием собрания текстов *о Брюсове*. Здесь говорить об абсолютной полноте не приходится, но минимум три корпуса текстов заслуживают отдельного полного издания, подготовка которого вполне осуществима. Это *воспоминания* о Брюсове, «*венки Брюсову*» – посвященные ему стихотворения современников, *пародии, эпиграммы и сатиры* на Брюсова.

Необходимо издание избранных прижизненных откликов на произведения Брюсова, а также избранных статей о его жизни и творчестве, появившихся после его смерти. Для этого можно использовать опыт серии «Pro et contra», выпускаемой РХГИ в Санкт-Петербурге.

Наконец, следует выпустить новое издание библиографии *литературы о Брюсове*, включая иностранную (в том числе на русском языке).

Эта масштабная программа требует согласованных действий архивистов, текстологов, комментаторов и редакторов разных специальностей, а также антикваров и коллекционеров, ибо находящиеся в частных руках материалы Брюсова и о Брюсове еще не полностью изучены и введены в научный оборот. В ряде случаев большую помощь могут оказать иностранные специалисты (ереванских брюсоведов «иностранцами» я считать не могу).

Возникают вопросы. Кто будет этим заниматься? Кто будет это издавать? Кто будет это финансировать?

Самым болезненным является третий вопрос, поскольку рассчитывать на включение полного собрания сочинений Брюсова в число национальных проектов не приходится. И это еще одна мотивировка предложенного «дробного» издания: может, отдельные ведомства, фонды или научные учреждения поддержат подготовку и издание тематических сборников по своему профилю.

Второй вопрос. В идеале издание должно осуществляться одним издательством, по единым принципам и в едином оформлении, пусть даже без указания на принадлежность к собранию сочинений и без нумерации томов, как это делает издательство «Республика» в отношении собраний В.В.Розанова и А.Белого. Если это невозможно, следует выработать единые эдиционные принципы для всего комплекса изданий.

Наконец, вопрос «человеческого фактора». Положение облегчается тем, что многое уже сделано, причем сделано качественно и переделки не требует, особенно в отношении подготовки текстов. Лучшей памятью И.М.Брюсовой, Н.С.Ашукину, А.А.Ильинскому, Н.А.Трифонову, М.В.Васильеву, Р.Л.Щербакову, К.С.Герасимову и другим будет использование их публикаций. Многое сделано и ныне здравствующими специалистами. Если начать выяснять, кто из нас «главный», дело никогда не сдвинется с мертвой точки. Единственным критерием оценки должно быть качество работы – воспроизведения текста, библиографических ссылок, историко-литературного и реального комментария.

Роль координаторов могут сыграть Кабинет брюсоведения ЕГЛУ им. В.Я.Брюсова в Ереване и Дом Брюсова (Музей литературы Серебряного века) в Москве, у которых есть готовность работать, желание и умение организовывать коллективные действия. В настоящий момент это, пожалуй, самое главное.

Хочется верить, что поредевшие – в силу многих причин – ряды брюсоведов снова станут дружной семьей, какой некогда были. Пусть издание полного собрания произведений Валерия Яковлевича, даже растянувшееся на много лет, станет нам «общим памятником». А славой мы сочтемся потом.

**Д.С.МЕРЕЖКОВСКИЙ И В.Я.БРЮСОВ  
В СПОРАХ О Л.Н.ТОЛСТОМ**

Подзаголовок работы («в спорах о Л.Н.Толстом») относится к Д.С.Мережковскому. В открытой полемике, связанной с именем яснополянского мыслителя и особенно остро развернувшейся на рубеже веков (после засвидетельствования об «отпадении» Л.Толстого от церкви), Брюсов предпочитал не участвовать. Его отношение к Толстому неоднократно освещалось отечественными исследователями с самых разных сторон<sup>1</sup>. Особое внимания в их работах уделено «толстовскому» слою брюсовского эссе «О искусстве». Говоря о взаимоотношениях Брюсова и Мережковского, ученые, как правило, обращаются к истории участия лидера московских символистов в петербургском журнале Мережковских «Новый путь»<sup>2</sup>. Наименее изученным остается вопрос об отношении Мережковского к Толстому. Именно на нем мы постараемся

---

<sup>1</sup> Перечислю наиболее значимые работы: Нуралов Э.Л. В.Я.Брюсов и Л.Н.Толстой // Брюсовские чтения 1963 года. Ереван. 1964; Бродская Г.Ю. Брюсов и театр // Лит. наследство. Т.85. М. 1976. Гиндин С.И. Эстетика Льва Толстого в восприятии и эстетическом самоопределении молодого Брюсова: (По рукописям кн. «О искусстве») // Записки отдела рукописей. Вып.46. М. 1987; Кульюс С.К. Несколько замечаний о «толстовском» слое трактата В.Брюсова «О искусстве» // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та = Tartu Riikliku Ulikooli toimetised. Тарту. 1988. Вып.822; Слинько М.А. «Война и мир» Л.Толстого и «Алтарь победы» В.Брюсова: Заметки об общем и различном // Филол. зап. Воронеж. 1994. Вып.2; Козьмина М.А. Современники: В.Брюсов и Л.Толстой // Духовное наследие Л.Н.Толстого и современный мир. Липецк. 2003.

<sup>2</sup> Максимов Д. Валерий Брюсов и «Новый путь» // Лит. наследство. Т.27–28. М. 1937; Клинг О.А. Брюсов: от «Нового пути» к «Весам» (к проблеме связи литературных течений и типов журнальных изданий) // Актуальные проблемы журналистики. Вып.2. М. 1982; Даниелян Э.С. В.Я.Брюсов и Д.С.Мережковский // Брюсовские чтения 2002 года. Ереван. 2004.

сосредоточиться. Казалось бы, какое отношение к этому имеет Брюсов? Самое непосредственное. Через призму их с Мережковским отношений мы можем судить о тех переменах, которые происходили во взглядах Мережковского на жизнь и творчество Толстого.

Брюсов познакомился с Мережковским в Петербурге 8 декабря 1898 года. Он с юности относился к автору «Символов» как к одному из провозвестников русского символизма. 26 марта 1893 г. в дневнике Брюсова появляется запись: «Осенью я взялся за Мережковского. Все начали читать “Символы”. Теперь я – декадент»<sup>3</sup>. Книга стихотворений Мережковского стала настольной для начинающего поэта, который спустя много лет (в 1912 г.) признается, что всю ее помнит наизусть<sup>4</sup>. Брюсов всегда ценил Мережковского как оригинального художника, несмотря на появившиеся впоследствии разногласия. «Если ты читаешь журналы, – пишет он В.К.Станюковичу, – то, вероятно, ознакомился с “Отверженным” Мережковского. Напиши свое мнение; меня оно интересует, потому что я считаю этот роман великим явлением современной литературы»<sup>5</sup>. О внимательном отношении Брюсова к тексту «Отверженного» свидетельствует следующее совпадение. В письме к П.П.Перцову от 17 августа 1895 г. Мережковский сетует: «...надо быть *«русскою публикою»*, чтобы назвать меня «русским Эберсом»: не знаю, как Вам, а мне и от немецкого – тошненько»<sup>6</sup>. Незадолго до этого (23.06.1895) Брюсов в письме к тому же Станюковичу предвосхищал самого Мережковского: «О “Леде”, о “О проклятой луне”, о “Леонардо да Винчи” можно спорить, но “Отверженный” выше всяких похвал. Такого произведения русская литература не видала уже много, много лет. Его хвалят, но я предпочел бы обычное тупоумие публики и критики этим

---

<sup>3</sup> Брюсов В.Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М. 2002. С.29.

<sup>4</sup> Там же. С.235.

<sup>5</sup> Станюкович В.К. Воспоминания о В.Я.Брюсове. Публ. Н.С.Ашукина и Р.Л.Щербакова // Лит. наследство. Т.85. М. 1976. С.737.

<sup>6</sup> Письма Д.С.Мережковского к П.П.Перцову (вступ. заметка, примеч. М.Ю.Кореневой) // Рус. лит. 1991. N.2. С.160.

предательским похвалам, которые сравнивают “Отверженного”... с Эберсом. Смешно и грустно. Эберс романист, о котором завтра забудут. “Отверженный” – роман, созданный для вечности<sup>7</sup>. Брюсов ценил Мережковского не только как оригинального художника, но и как человека, который одним из первых в русской литературе «заговорил о Верлене, дал несколько прекрасных переводов Эдгара По, в своих стихах, безукоризненно сделанных (лестная похвала из уст Брюсова! – А.Х.), вдохновился идеями Ницше». «Тому же Мережковскому, – продолжает он, – Россия многим обязана в возрождении культа Пушкина»<sup>8</sup>. Отвечал ли Мережковский взаимностью? В частной переписке – да. Он даже называл Брюсова одним из своих «Вечных Спутников»<sup>9</sup>. Однако так и не посвятил ему ни одной статьи, несмотря на многочисленные обещания<sup>10</sup>. Следует сказать, что Брюсов и Мережковский никогда не переходили границу между тесным деловым сотрудничеством и дружбой. З.Н.Гиппиус-Мережковская называла их с Брюсовым отношения «сплошь внешними», а самого Валерия Яковлевича – «одержимым». Мы еще вернемся к этому определению в связи с оценкой Мережковского.

В дневнике Брюсова от 9 декабря 1898 г. читаем: «...пошли мы к Мережковскому, который болен... он лежал раздетым на постели. Сразу начал он говорить о моей книге и бранить ее резко.

– Ее даже бранить не за что, в ней ничего нет. Я почти со всем в ней соглашаюсь, но без радости. Когда я читаю Ницше, я содрогаюсь до пяток, а здесь я даже не знаю, зачем читаю»<sup>11</sup>. «И правда, – признается далее Брюсов, – он говорил от чистого

---

<sup>7</sup> Цит. по: Станюкович В.К. Воспоминания о В.Я.Брюсове. Публ. Н.С.Ашукина и Р.Л.Щербакова // Лит. наследство. Т.85. М. 1976. С.736.

<sup>8</sup> Брюсов В.Я. Предисловие к французской «Антологии русских поэтов». Публ. Т.Г.Динесман // Лит. наследство. Т.85. М. 1976. С.202.

<sup>9</sup> ОР РГБ. Ф.386. К.94. Ед.хр.44. Л.29 об.

<sup>10</sup> Подробно об этом см.: Даниелян Э.С. Указ. изд.

<sup>11</sup> Брюсов В.Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М. 2002. С.69.

сердца, бранил еще больше, чем меня, Толстого, катался по постели и кричал: “Левиафан! Левиафан пошлости!”<sup>12</sup>. Так, уже на второй день знакомства в отношениях Брюсова и Мережковского возникает Толстой. Случайно? Ничуть. В это время Мережковский работает над книгой «Л.Толстой и Достоевский». Но откуда столь резкое отторжение от Толстого?

Вкратце напомню, что на заре своей юности Мережковский испытал сильное увлечение «толстовством». В студенческие годы он совершил несколько поездок вглубь России. Первая состоялась летом 1884 года: по Волге, Каме, в Уфимскую и Оренбургскую губернии. Мережковский ходил пешком по деревням, беседовал с крестьянами, собирал и записывал самое интересное. В Тверской губернии он посетил Василия Сютаяева, у которого незадолго до этого побывал Толстой. Мережковский зачитывался только что появившейся, еще рукописной, «Исповедью», а идейное влияние «генерала от литературы» отразилось в фантастической драме «Сильвио». Вскоре Мережковский разочаровался в «толстовстве», как незадолго до этого – в позитивизме и народничестве, однако не оставил Толстого, к фигуре которого обращался еще до написания знаменитого трактата. В частности, в лекции «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». Но в ней не было и намека на интонации, переданные Брюсовым. Напротив, Мережковский причислил Толстого к «великой плеяде» русских писателей (наряду с Тургеневым, Достоевским и Гончаровым), в произведениях которых воспроизводятся все три основы «идеальной» поэзии. Конечно, далеко не все взгляды яснополянского мыслителя разделялись Мережковским уже в начале 1890-х годов, и чем больше идеи «нового религиозного сознания» овладевали писателем, тем значительнее становились его расхождения с Толстым. За несколько дней до так называемого «отлучения», 7 февраля 1901 г., в философском обществе при Петербургском университете Мережковский прочел лекцию об отношении Толстого к христианству. Религиозные рассуждения последнего

---

<sup>12</sup> Там же.

были названы «нравственной пошлостью», «богохульством»<sup>13</sup>. Доклад похвалил чиновник особых поручений при обер-прокуроре Синода В.М.Скворцов, который 17 февраля 1901 г. писал К.П.Победоносцеву о важности слов Мережковского в борьбе с «толстовизмом»<sup>14</sup>. Через неделю Толстой был признан «отпавшим» от церкви. Позднее, 18 декабря 1901 г., Скворцов устроил Мережковскому личную встречу с Победоносцевым, который в тот же день написал начальнику Главного управления по делам печати Н.В.Шаховскому: «Любезный кн. Николай Владимирович. Мережковский читал мне свою статью о Толстом, ту самую, которая прочитана была им публично в Москве и не только не вызвала возмущения или протеста, но встретила сочувствие. Статья *превосходная*... Не занимайтесь тем, чтобы отнимать у нас оружие для действия поумнее против Толстого»<sup>15</sup>. Мережковский действительно незадолго до визита к Победоносцеву был в Москве, где собирался читать лекцию о Толстом в Историческом музее, но выступление запретили. И никто иной, как Брюсов, взялся хлопотать о разрешении Мережковскому лекции в Москве. В результате чтение было разрешено в Московском психологическом обществе. Впоследствии Мережковский изменит позицию: «...если вы отлучили от церкви Л.Толстого, то отлучите и нас всех, потому что мы с ним, а мы с ним потому, что верим, что с ним Христос»<sup>16</sup>.

После всего сказанного может возникнуть мысль о холодном расчете Мережковского<sup>17</sup>, и она возникала у многих его современников. С.Н.Булгаков, к примеру, в «Письмах из

---

<sup>13</sup> Россия. 1901. N643. С.2.

<sup>14</sup> Содержание этого письма, хранящегося в РГИА, приводится в диссертации Ю.В.Прокопчука «Религиозно-философские собрания 1901–1903 годов и русское общество» (М. 2003). Ю.В.Прокопчук кратко излагает историю «отлучения» Толстого от церкви и также упоминает об особой роли Мережковского в этом деле.

<sup>15</sup> РО РНБ. Ф.847. Ед.хр.153. Л.12–12 об.

<sup>16</sup> Мережковский Д. Лев Толстой и церковь // Мережковский Д. Не мир, но меч. Харьков – М. 2000. С.711.

<sup>17</sup> В 1901 году решался вопрос о разрешении Религиозно-философских собраний в Петербурге.

России» называл Мережковского «Иудушкой новейшей формации»<sup>18</sup>. Прояснить ситуацию помогает дневник Брюсова. Благодаря ему мы знаем, что еще за три года до злополучного доклада и последовавшего вскоре постановления Синода Мережковский «катался по постели» и обвинял Толстого в той же самой «пошлости». Значит действительно так думал. Но почему? И вновь Брюсов помогает найти однозначный ответ. В одном из писем к нему Мережковский признается: «...культура для меня часть “культы” – религии»<sup>19</sup>. С такой позицией очень трудно, а точнее невозможно разделять взгляды человека, отвергавшего в своем позднем творчестве культуру как нечто бесполезное, ненужное. Почему же потом мнение Мережковского о Толстом изменилось? Трудно ответить с полной уверенностью. Возможно, одним из импульсов к такой перемене стал личный визит Мережковских в Ясную Поляну весной 1904 г. Именно Брюсов сообщает об этом в письме к Перцову от 17 мая 1904 г.: «Вы лучше меня знаете, что такое Д.С., – вернувшись от Толстого, он уже уверял, что Т. выше всех и всего: вершина в небе, нет – за пределами неба. Что Достоевский! Не будь Толстого, никто не понял бы и Достоевского»<sup>20</sup>.

Таким образом, исследователи жизни и творчества Мережковского многим обязаны Брюсову. Говоря об истории с так называемым «отлучением» Толстого, современный ученый не вправе обвинять Мережковского в подлости или предательстве (а такие обвинения звучали в его адрес). Тем не менее двойственность в поведении Мережковского была. Не только по отношению к Толстому, но и Брюсову. В одном из посланий к Андрею Белому Мережковский пишет: «И в Брюсове – нечистая сила (*для нас*, сам-то он для себя может быть и невинен). Я, впрочем, с Вами не согласен, что он «колдун». Колдуны владеют нечистой силою, а <Брюсо>вым

---

<sup>18</sup> Булгаков С.Н. Письма из России // Булгаков С. От марксизма к идеализму. Статьи и рецензии. 1895-1903. М. 2006. С.362.

<sup>19</sup> ОР РГБ. Ф.386. К.94. Ед.хр.44. Л.4.

<sup>20</sup> Максимов Д.Е. Валерий Брюсов и «Новый путь» // Лит. наследство. Т.27-28. М. 1937. С.296.

она владеет. Он скорее «бесноватый» – *тихий бесноватый* – самый ужасный»<sup>21</sup>. Как это определение – «бесноватый» – похоже на заглавие статьи Гиппиус о Брюсове – «Одержимый». Но кто же из них – Брюсов или Мережковский – был более одержим? Оставим этот ненаучный вопрос без ответа.

---

<sup>21</sup> Письма Д.С.Мережковского Андрею Белому / Вступ. статья, коммент. А.Холикова // Вопр. лит. 2006. N1. С.155.

## БРЮСОВ И ГЕРДЕР

Центральной темой творчества Брюсова, как и многих символистов, было изучение и творческое осмысление феноменов мировой культуры. В своем художественном творчестве символисты обращаются к далекому прошлому, самым истокам культуры, ища их в полумифической Атлантиде, прослеживая становление культур, их развитие и взаимовлияния. «Учители учителей» (1917) Брюсова – одно из центральных исследований в этой области. Брюсов видит неразрывную связь между явлениями прошлого и настоящего, он развивает идею о непрерывности культурного процесса, о переходе одной культуры в другую. «Классик символизма», как называли Брюсова его современники, стремился представить знание о мире и культуре не фрагментарным и разрозненным, а целым, синтетическим. И в этом он был очень близок к И.Гердеру, который за столетие до него уже попытался представить единую, упорядоченную картину мира.

Среди представителей немецкой классической философии конца XVIII – начала XIX века Иоганна Готфрида Гердера (1744-1803), пожалуй, с наибольшим основанием можно назвать теоретиком культуры. основополагающим культурологическим трудом до наших дней остаются «Идеи к философии истории человечества» Гердера. Автор этой книги воплощал в себе культуролога в полном смысле этого слова, так как в его творчестве присутствует «сплетение редко сплетаемых линий: поэзии, философии, истории и этнографии»<sup>1</sup>. Сочинения Гердера охватывают все сферы человеческого мышления, все проблемы человеческого бытия.

Брюсова и Гердера объединяет особая мировидческая позиция, позволявшая им проникать в глубины разных культур, замечать в них общие и специфические черты, неким

---

<sup>1</sup> Так А.Белый характеризовал подлинного философа культуры. См.: Белый А. Путевые заметки. Т.1. Сицилия и Тунис. М., Берлин. 1922. С.255.

«вневременным» взором охватывать все многовековое развитие человечества. Энциклопедизм Гердера и Брюсова был подготовлен всей мировой культурой – и предшествующей, и современной, и художественной, и научной. В их творчестве существует единая, обобщающая тенденция, охватывающая культуру на ее итоговых этапах. Гердеру принадлежит создание уникального свода мировой поэзии, представленной в многочисленных статьях и в книге «Голоса народов». Гердер придавал особое значение народной поэзии, тому голосу народа, который определяет самобытность нации, ее специфические черты. Сам Гердер в предисловии к «Народным песням» писал, что при составлении сборника его задача была собрать обширный материал народной поэзии и представить ее немецким читателям: «Что еще содержится в этом сборнике, видно из самой книги и из оглавления. Она появится в свет под скромным заглавием “Народные песни”, то есть скорее как материал для поэзии, чем сама поэзия»<sup>2</sup>. Для Гердера в переводе было главным «передать интонацию чужого языка», без этого песня теряла свою красоту, превращаясь в «лирические обломки»<sup>3</sup>.

Начиная с 1909 года вплоть до смерти, Брюсов работал над книгой, которую назвал «Сны человечества», в ней он продолжает идею Гердера – создать сборник мировой поэзии. Поэт намеревался представить, как он сам писал, душу человечества, насколько она выражалась в его лирике. Это, в отличие от «Голосов народов в песнях», не должны быть ни переводы, ни подражания, но «ряд стихотворений, написанных в тех формах, какие себе создали последовательно века, чтобы выразить свои заветные мечты» (II, 462). «... Я хочу представить своим читателям образцы всех приемов, какими пользовался человек, чтобы выразить лирическое содержание своей души» (II, 460). Даже по первоначальным планам «Сны человечества» должны были составить не меньше четырех томов, около трех тысяч стихотворений. Со свойственным ему максимализмом Брюсов намеревался представить все формы,

---

<sup>2</sup> Гердер И.Г. Избр. соч. М.- Л. 1959. С.79.

<sup>3</sup> Там же. С. 81.

которые прошла лирика у всех народов и во все времена. «...Короче говоря, читатель, пробегая мои рассказы, – писал Брюсов в черновике предисловия к «Снам человечества», – может быть уверен, что перед ним не «свободный вымысел» поэта, но – достоверные исторические факты, насколько вообще могут быть достоверны наши знания о прошлом, тем более столь отдаленном, как, например, события второго и третьего тысячелетия до Р.Х.»<sup>4</sup>

Брюсов располагает стихотворения в «Снах человечества» по хронологическому принципу, задача Гердера же была представить таким образом стихотворения, чтобы налицо было единство чувств и образов, присутствовавших в народном творчестве древних греков и латышей, англичан и немцев, испанцев и южных славян.

Брюсовское издание должно было охватить все эпохи от песен первобытных племен до европейского декаданса и неореализма, дать картину мировой поэзии от доисторических времен до наших дней – замысел грандиозный и трудноосуществимый.

Д.Е.Максимов в книге «Брюсов. Поэзия и позиция» отмечал, что цикл «Сны человечества» вряд ли мог быть доведен Брюсовым до конца и «вряд ли – судя по имеющимся образцам – оказался бы действительно удачной работой, но самая идея цикла, его чертеж как нельзя более соответствовал духу брюсовской поэзии»<sup>5</sup>. В предисловии к «Снам человечества» Брюсов указывает, что идея этого цикла связана с «Голосами народов» Гердера, с «Легендой веков» Гюго и «научной» эпопеей французского поэта Рене Гиля. Для Брюсова нет сомнений, что истинную культуру данной эпохи может создать единство искусства и науки. «Поэзия должна пополнять науку, и обратно. Силой творческой интуиции поэт должен улавливать между элементами мира и жизни – связи, еще не установленные точным и знанием, предугадывать новые пути, по которым наука может идти к собственным завоеваниям» (VI, 168). Брюсов продолжает тот грандиозный культурологический

---

<sup>4</sup> Брюсов В.Я. Из моей жизни. Моя юность. Памяти. М. 1927. С.6.

<sup>5</sup> Максимов Д.Е. Брюсов. Поэзия и позиция. Л. 1969. С.183.

труд, который начал Гердер, – собрать воедино все разнообразие существовавших и существующих культур, чтобы каждый мог почувствовать это непрерывное многовековое развитие мировой культуры, проникнуться духом поэзии каждой эпохи и каждой страны.

Проблема диалога культур и художественного перевода находилась в центре внимания Брюсова на протяжении всей жизни. Поэт выступает идейным наследником Гердера в деле перевода иностранной поэзии. Брюсову принадлежит заслуга создания на русском языке сборника армянской поэзии.

По совету М.Горького, к Брюсову в 1915 году обратились представители Московского армянского комитета с просьбой взять на себя организацию и редактирование сборника переводов армянской поэзии, охватывающего более чем полутора тысячелетнюю ее историю. Брюсова заинтересовала многовековая поэзия Армении. Армения была современницей Древнего Рима, всегда стоявшего в центре творческого и научного внимания Брюсова, была зависимой от Рима территорией. Брюсов взял на себя труд по переводу армянской поэзии и был, как всегда, на высоте.

Очень схожи идеи Гердера и Брюсова о непрерывном, поступательном развитии культуры. Они оба видели связь между явлениями культуры прошлого и настоящего и выражали эти идеи в своих научных и поэтических трудах. Развитие народов, по мысли Гердера, составляет единую цепь, где каждое звено связано с предыдущим и последующим. С древнейших времен тянется нить мировой культуры, соединяя культуры древних народов с современными культурами. В сочинении «Еще один опыт философии истории для воспитания человечества» Гердер пишет о неразрывности культурного процесса, о существовании божественного промысла, нити, соединяющей разные культуры разных эпох и народов. «Египтянин не мог бы возникнуть без людей Востока, грек основывался на тех и других, римлянин возвысился на хребте всего мира – поистине движение вперед, прогрессивное развитие, хотя никто в отдельности при этом не выигрывает!»<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Гердер И.Г. Избр. соч. М.-Л. С.279.

Продолжая традицию Гердера, Брюсов в 1904 году пишет стихотворение «Фонарики», где выражает те же идеи:

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

(т. I, с. 435)

В тонкой поэтической форме Брюсов раскрывает концепцию непрерывного развития мировой культуры, переходя от эпохи к эпохе, от страны к стране, как от одного цветного фонарика к другому, любуясь своеобразием каждого:

Вот пламенники красные - подряд по десяти.

Ассирия! Ассирия! мне мимо не пройти!

<...>

А вот гирлянда желтая квадратных фонарей.

Египет! Сила странная в неяркости твоей!..

(т. I, с. 436)

Заканчивается эта красочная картина, эта гирлянда фонарей, девятнадцатым веком, и дальше «нет дорог, а сумрак отдаления торжественен и строг». И подобно Гердеру, пытавшемуся заглянуть в будущее, предсказать дальнейшее развитие культуры, Брюсов в последней строке этого стихотворения обращается к еще не зажженным фонарям:

Но вам молюсь, безвестные! еще в ночной тени

Сокрытые, не жившие, грядущие огни!

(т. I, с. 436)

В своих сочинениях Гердер пытался преодолеть поверхностный взгляд на описания культуры народов и историю, который не учитывает существование единого, божественного замысла, движущей силы, заставляющей культуру развиваться и сменять друг друга. «Пусть мы сейчас не можем видеть окончательный замысел, – пишет Гердер, – это арена божества, хотя и доступная лишь взору сквозь бреши и обломки отдельных сцен»<sup>7</sup>. Брюсов, идейный наследник Гердера, тоже умел охватить единым взором громадные массивы исторического времени и пространства.

Символическая концепция происхождения мировой цивилизации из единого корня – Атлантиды, идея

---

<sup>7</sup> Гердер И.Г. Избр. соч. М.- Л. С.279.

преемственности сменявших друг друга культур представлена Брюсовым в исключительной форме венка сонетов «Светоч мысли». Картина смены культур – одна из ведущих научных и художественных тем Брюсова и символистов, нашедшая отражение в разных литературных жанрах и формах, но «именно изысканная и сложнейшая структура венка сонетов наиболее адекватно воплотила историко-культурную идею символистов»<sup>8</sup>. Брюсовский венок сонетов подтверждает мысль символистов о том, что в изучении проблем истории и культуры наиболее продуктивным является художественный метод.

Брюсов, в отличие от Гердера, не выступает сторонником теории прогресса, он также противник теории замкнутых, локальных цивилизаций. Он проповедует культурное равенство всех эпох и цивилизаций. Используя жанровую особенность венка сонетов, он ярко и убедительно провел идею единства мирового культурного процесса, раскрывая непреходящую ценность духовного начала, возвышения Тайны Духа над элементами материального мира<sup>9</sup>. Из такого понимания истории Брюсов сделал вывод, очень важный для его художественной практики. Так как все сменяющие друг друга цивилизации равноправны и равноценны, то каждая из них интересна именно своими отличиями от других, а не схожими чертами. Рисуя иную эпоху, Брюсов сознательно подчеркивает ее экзотичность, ее отдаленность от нашей и несхожесть. Венок сонетов «Светоч мысли» явился художественной иллюстрацией к теоретическим суждениям Брюсова о происхождении и развитии культур и продолжением мыслей Гердера о непрерывности культурного процесса, о преемственности культур.

На протяжении всего своего творчества Брюсов в художественных и теоретических произведениях исследовал проблему смены культур. Выступая на стороне Гердера, Брюсов приходит в статье «Смена культур» к выводу, что «народнение» совершенно новой культуры – вещь почти немислимая и что

---

<sup>8</sup> Сугай Л.А. Культурология русского символизма // Культура и творчество. Материалы конф. каф. теории и ист. культуры МГОПУ. М. 1996. С.38.

<sup>9</sup> Там же. С.39 и далее.

каждая новая культура есть переработка и синтез наследия предшествующих. «Прежде всего, – задумывается поэт, – что такое *культура?*»<sup>10</sup> Для него, как и для других символистов, само слово – весьма неопределенно. Брюсов выделяет в нем два разных смысла: в науке употребляются два термина – народы культурные и не культурные, то есть под «культурой» разумеется известная степень цивилизации, развития. «Вообще культуру можно определить как совокупность характерных особенностей быта, верований, познаний, искусства и политического строя данной человеческой среды. Но, конечно, такое формальное определение, как все подобные определения, не говорит, в сущности, ничего. Чтобы осмыслить его, надо влить содержание в отвлеченные термины»<sup>11</sup>. Данный отрывок весьма знаменателен: Брюсов начинает анализ с характеристики термина и понятия, входит в рассмотрения типологии и структуры культуры, но ему становится тесно в рамках теоретических схем и дифиниций – «вливать содержание в отвлеченные термина» – вот задача культуролога-символиста. Определение культуры, данное Брюсовым очень близко к гердеровскому определению этого понятия. Для Гердера культура – это накопленные и передаваемые из поколения в поколение традиции и обычаи, а человек воспитывается только «путем подражания»<sup>12</sup>, культуре неоткуда взяться на голом месте, без предварительной работы многих предшествующих поколений.

Доказательством того, что все мировые культуры связаны друг с другом, что каждая новая – правопреемница предыдущей, служат многочисленные стихотворные и прозаические работы Брюсова. В своих исторических романах «Алтарь Победы» и «Юпитер поверженный» Брюсов анализирует проблему смены культурных эпох на примере упадка великой римской империи.

---

<sup>10</sup> Брюсов В.Я. Смена культур // Брюсовский сборник. Вып. 3. Ставрополь. 1977. С.171.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества. М. 1977. С.230.

Цивилизации, по мнению Брюсова, равноправны и самоценны, каждая из них интересна не сходством с другими, а отличием от других. Брюсов любит многообразие, многоцветие мировых культур, для него это разные грани одного предмета его поклонения, человеческого духа. Для Брюсова христианство и римское язычество равноценны. Он не считает, что христианство – более высокая ступень развития человечества. Для него смена язычества на христианство – это просто смена культурных эпох, смена истин. И это не означает, что человечество приближается к высшей цели существования. Христианская цивилизация, по мнению Брюсова, сменила античную не потому, что она более высокая или более передовая, а просто потому, что она – иная.

Позицию автора в «римских» романах высказывают разные герои. Юний, пылкий язычник, в «Юпитере поверженном» говорит: «Я верю, что мы в конце концов восторжествуем, потому что истина не может умереть!» Отец Николай, христианский священник, принявший всей душой христианство, но воспитанный на римском рационализме и логике, ответил: «Ты ошибаешься, юноша, истины умирают. <...> Придут времена, и истина христианства тоже умрет. Ее заменит другая, высшая...» (V, 525) Брюсов в своей концепции смены культур руководствовался идеей исторической стадиальности, а также убеждением в равноценности и относительности любых религий и истин. В брюсовских произведениях нет религиозного пафоса. В отличие от Гердера, для которого религия и гуманность были высшей целью человечества, автор «Алтаря Победы» остается абсолютно равнодушным к религиозным верованиям. «Философы же понимают, что Осирис растерзанный, или Бакх страждущий, или Христос распятый – это одно и то же. Поэтому все религии равны между собой, ни одно учение не более истинно и никакая вера не более подлинна», «все религии говорят об одном и том же», а «влечение к Божеству не что иное, как желание постичь сокровенные тайны вселенной» (V, 185, 186), – говорит в романе «Алтарь Победы» Валерия, героиня, которую Брюсов вряд ли случайно назвал своим именем.

Концепция развития мировой культуры, убежденность в неразрывном единстве науки и художественного творчества, активная переводческая деятельность – все это позволяет утверждать близость взглядов немецкого просветителя и русского поэта, идейную преемственность в вопросах теоретического осмысления культуры. Однако в религиозных вопросах Брюсов и Гердер находятся совершенно на разных позициях.

Несмотря на то, что Брюсов и Гердер жили в разные эпохи и в разных странах их сближает то, что их творчество пришлось на рубеж веков, на переломное время, когда человечество задумывается о своем прошлом, о том пути, который был пройден предками, когда возникает необходимость делать выводы, подводить итоги, прогнозировать дальнейшее развитие культуры.

## ОБРАЗЫ СЛАВЯНСКОЙ МИФОЛОГИИ В ПОЭЗИИ В.Я.БРЮСОВА

На рубеже XIX–XX вв. в России активизируются тенденции, связанные с обращением к архаическим культурам, различным мифологиям и религиям, восточной мистике, ересям, богоискательству и богоборчеству. Наряду с увлечениями мистикой и оккультизмом наблюдается также заметный интерес к дохристианскому прошлому славянских народов, активное научное и художественное освоение культуры древних славян.

В поэзии Брюсова часто встречаются образы высшего пантеона богов славянской мифологии (Перун, Лада, Мать сыра земля), персонажи низшей демонологии (леший, домовый, черт, русалка) и некоторые сказочные герои (Баба-Яга, Кощей и др.). Обращение Брюсова к славянской тематике, к образам национальной мифологии носило характер интеллектуальной игры и было обусловлено не мистико-религиозными исканиями, но чисто эстетическими причинами (расширением средств поэтики). Образы высшего пантеона славянских богов используются поэтом наряду с египетским Тотом, римским Юпитером, скандинавским Тором и другими мифологическими образами. Для Брюсова, как и для многих «старших» символистов, использование мифологических сюжетов – это одна из множества стилизаций в ряду бесконечных воскрешений «любимцев веков», вечных образов. Вспомним формулу поэта: «Я все мечты люблю, мне дороги все речи, / И всем богам я посвящаю стих» (I, 141).

Излишняя «литературность» произведений на древнеславянскую тематику предсимволистов и «старших символистов», их зависимость от трудов представителей мифологической школы часто настораживали современную критику. «Трудно вообразить себе что-либо более противоестественное, нелепое, менее художественное, чем Бальмонта, облаченного в народный, по-оперному фальшивый костюм, с фальшивой приклеенной бородой, аляповатой и по-балаганному вульгарной, держащего в руках вместо

традиционной лиры пресловутую и свистящую фальшиво “свирель славянина”»<sup>1</sup>, – писал Эллис в рецензии на сборник К.Бальмонта «Жар-птица. Свирель славянина» (1907).

В своей статье «К.Д.Бальмонт» (1906) Брюсов указывал, что воссоздать мир славянской мифологии можно одним из двух путей: «Или претворить в себе весь хаос народного творчества во что-то новое <...>. Или, восприняв самый дух народного творчества, постараться только внести художественную стройность в работу поколений <...>, но уже могучими средствами современного искусства» (VI, 274). В отличие от Бальмонта, пытающегося пересоздать образы мифологии славян по своему усмотрению, Брюсов выбрал второй путь. Он стремится с помощью современных средств искусства вдохнуть в них новую жизнь. На этом пути Брюсов сходится с предсимволистом П.Д.Бутурлиным, который с 1885 года писал «мифологические» сонеты, посвященные славянским богам.

Так, переосмысливая образ Перуна, Брюсов видел в нем не только персонаж мифологии славян, который олицетворял некую возрождающую силу, пробуждающую землю, но и вечный символ справедливости и божественной кары. А.Н.Афанасьев в «Поэтических воззрениях славян на природу» писал о Перуне, что «его творческою силою пробуждалась природа к жизни, и как бы вновь созидался прекрасный мир»<sup>2</sup>. Кроме того, согласно Афанасьеву, «Перун – божество победоносное, карающее <...> огненными стрелами он поражает демонов мрака»<sup>3</sup>. Его можно считать символом возмездия. Перун, по мнению того же ученого, считался изначально и богом грозы, и «богом земного огня», и богом морей и рек, и богом ветра «как верховный распорядитель вихрей и бурь»<sup>4</sup>, то есть воплощал в себе четыре ипостаси высшего божества (Перуна, Сварожича, Морского царя и Стрибога). Впоследствии Перун «раздробился» на четыре

---

<sup>1</sup> Эллис (Кобылинский Л.Л.). Русские символисты. Томск. 1998. С.105.

<sup>2</sup> Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. В 3 т. Т.1. М. 1995. С.127.

<sup>3</sup> Там же. С.128.

<sup>4</sup> Там же. С.48.

самостоятельных образа высшего пантеона славянской мифологии.

Славянский громовержец у Брюсова выступает в качестве вечного символа возмездия. В стихотворении «Ты приходишь из страны безвестной...» (1915) есть такие строки:

Но Перун царит из рода в роды,  
Как и ныне над страной царит.

<...>

В дни, когда покинут все наш храм,  
Я, воспев Перуну песню славы,  
Лягу умирать к его стопам

(II, 351).

Избранная высокая лексика стихотворения – «царит», «воспев», «стопам» – не столько отображает истинные «поэтические воззрения» древних славян, сколько напоминает образы «кабинетной» мифологии XVIII века. «Литературность» стихотворения очевидна.

В другом стихотворении «Орел двуглавый» (1915), которое также наполнено высокой лексикой, Брюсов вновь обращается к образу Перуна, но уже упоминает его наряду с античным верховным божеством: «Перун Юпитера в своих когтях он [орел двуглавый – *Е.К.*] нес / И сеял вокруг себя губительные громы...» (II, 225). Схожие художественные образы наблюдаются и у Вяч.Иванова в стихотворении «Суд огня»: «Все лизнёт и все рассудит / С Геей сплетшийся Перун»<sup>5</sup>. Однако в стихотворении Брюсова мы видим прием метонимической замены, когда образ Перуна употребляется иносказательно. Поэт следует традиции Ломоносова, согласно которой слово «перун» означает «молнию, громовую стрелу»<sup>6</sup>. Недаром в следующем четверостишии Брюсов пишет данное слово с маленькой буквы: «Порой подьёмлет он перун свой, как бывало...» (II, 225).

---

<sup>5</sup> Иванов В.И. Собр. соч. В 4 т. Т.2. Брюссель. 1971. С.247.

<sup>6</sup> Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т.3. М. 1955. С.103.

И все же важен сам факт обращения Брюсова к главному образу славянской мифологии (Перуну), так как это не только придает стихотворению национальный колорит, но отвечает высокому патриотическому пафосу произведения военной поры.

Совсем иное отношение к творчеству Брюсова возникает у нас, когда мы касаемся сказочных образов и тех образов славянской мифологии, которые поэт воспринял с детства, которые связаны с национальным чувством. В этом ряду можно назвать сказочные персонажи – Кощея, Бабу Ягу («Коляда», 1900), сопряженные с миром детской культуры, а также образ Матери сырой земли и образы низшей демонологии, отражающие попытку Брюсова воплотить идею близости к почве и родной земле, создать свой национальный миф. Это стремление меняет представление о Брюсове как о рациональном поэте и сближает его творчество с живописью раннего Н.К.Рериха и поэзией С.А.Есенина.

Образу «Матери – сырой земли» Брюсов посвящает целый цикл стихотворений под общим названием «У земли» (1906). С одной стороны, данный образ для поэта связан не только с судьбой России, он вырастает до вселенского масштаба: «Я сын земли, дитя планеты малой» (II, 97). С другой стороны, в брюсовских стихотворениях очень сильно заметна традиция святого отношения к Земле, Земле-прародительнице и Земле-защитнице. Как считает известный ученый-лингвист Б.А.Успенский, сам образ «Матери – сырой земли» «как жизнедеятельной основы существования присущ изначально славянскому фольклору»<sup>7</sup>. В стихотворениях о «Матери – сырой земле» Брюсов подчеркивает особую важность данного образа для лирического героя, который просит у земли помощи в трудные для него времена: «Помоги мне, мать-земля! / С тишиной меня соватай!») (I, 277), или «Молюсь земле, к ее священным глыбам / Устами неистомными припав» (II, 98).

Стремление Брюсова воплотить идею национального мифа еще более отчетливо проявилось в использовании поэтом образов низшей славянской демонологии. Обращаясь к ним в

---

<sup>7</sup> Успенский Б.А. Избранные труды. Язык и культура. Т.2. М. 1994. С.69.

своем творчестве, Брюсов опирался на традиции народной смеховой культуры, где можно обнаружить явное снижение данных образов, гротеск и иронию. Недаром некоторые стихотворения, в которых фигурируют домовый, леший, ведьма и черт, носят дополнительное название «народность в русской поэзии», например: «Друзья. Народность в русской поэзии» (1912), «Черт и ведьма. Народность в русской поэзии» (1913). Ирония автора по отношению к данным персонажам целенаправленно подчеркивается. «В смехе – победа над страхом»<sup>8</sup>, – писал М.М.Бахтин, известный исследователь народной смеховой культуры.

У Брюсова много бытовых деталей, негативных портретных характеристик, иронически снижающих и без того «низкие» демонологические образы: «<...> домовый прет спать в сарай» («Не память», 1922) (III, 177), «Ну, затеял перебранку / Косолапый лысый черт. / Голос – точно бьют в жестянку, / Морда – хуже песьих морд» («Черт и ведьма» (Народность в русской поэзии) (II, 370). Эти строки можно сравнить со стихотворением «Нежить» (1912) акмеиста В.Нарбута («Рыдая, домовиха роется за пазухой / Скребет чесалом жесткий волос: вошь бы вынуть»)<sup>9</sup>.

Таким образом, подводя итог, можно сказать, что присутствие в поэзии Брюсова образов славянской мифологии и фольклора вызывает противоречивое отношение. С одной стороны, в стилизациях на славянскую тематику можно усмотреть уход от действительности в мир вымысла и фантазии: «Позабиться вымыслами хочется, – / Сказками, где ведьмы, феи, черти» (III, 345). С другой стороны, обращение поэта к древнеславянским образам, к национальному наследию, было связано с идеей национального мифа, не абстрагированного от действительности, а живущего в сознании народа. Сергей Соловьев в своей статье «Символизм и декадентство» (1909) особенно подчеркивал эту идею: «Вспомним символ Вольги и Микулы, определяющий все значение нашего народного духа,

---

<sup>8</sup> Бахтин М. Творчество Ф.Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М. 1990. С.104.

<sup>9</sup> Нарбут В. Стихотворения. М. 1990. С.95.

нашей религии – религии священной земли, нашей поэзии – поэзии преображенной земли, нашей общественности – общественности правильно разделенной земли. <...> нива вспахана и ждет сеятеля. У нас есть свой национальный миф»<sup>10</sup>.

Интерес Брюсова и других поэтов-символистов к славянским образам и мотивам отразил единую (общеславянскую) тенденцию эпохи Серебряного века – стремление представителей художественной элиты вернуться к своим корням и основам, опереться на созидательную идею национального самоопределения.

---

<sup>10</sup> Соловьев С. Символизм и декадентство // Весы. 1909. N5. С.56.

**РУССКИЙ ОФИЦЕР ГЛАЗАМИ  
БРЮСОВА – ВОЕННОГО КОРРЕСПОНДЕНТА**

Известно, что с августа 1914 г. до мая 1915 г. Брюсов был военным корреспондентом крупнейшей газеты России «Русские ведомости». В очерках о войне Брюсов, как и Ф.Крюков, В.Муйжель, Я.Окунев, Ф.Степун, С.Федорченко, А.Толстой (очевидцы войны, авторы лучших публикаций о ней), столкнулся с тем, что же такое – *суть войны*, каков ее истинный облик. Его первые публикации – это поиск верного угла зрения, нужной интонации. И вместе с тем в них объективно отразились определенные моменты в истории войны, ее начального периода. Читая некоторые очерки, трудно представить, что написанное принадлежит перу виднейшего символиста, – настолько много в них обстоятельной реалистичности, мельчайшей конкретики в воссоздании околовоенного быта.

Военные очерки Брюсова неразрывно связаны с его поэзией о войне. Можно сказать, что всё «военное творчество» отразило путь художника от осмысления масштабности, передачи настроения первых дней войны к постижению ее бесчеловечности.

Помимо «Русских ведомостей» Брюсов опубликовал несколько довольно объемных корреспонденций и в ярославской газете «Голос». Иногда это были вариации того, что посылалось в столичную газету. Предлагаемый для публикации очерк «Гурдов» был напечатан в газете «Голос», в «Русских ведомостях» его обнаружить не удалось. Представляя очерк Брюсова о штабс-капитане Гурдове, не лишним будет напомнить, что в довоенной русской литературе образ офицера получил довольно прочную негативную окраску («Поединок» А.Куприна, «Бабаев» С.Сергеева-Ценского, «На куличках» Е.Замятина). В ходе войны такое отношение к профессиональному военному пришлось менять. Обобщенно-символический образ офицера Гурдова, «созданный» Брюсовым – тому свидетельство.

В.БРЮСОВ  
ГУРДОВ  
(Голос. 1915. 14 марта)

В бою под Праснышем убит штабс-капитан Гурдов, командир отряда наших блиндированных автомобилей, офицер, который в своей отвагой, хладнокровием в опасностях и целым рядом блестяще выполненных поручений выдвинулся, во время войны, на одно из самых видных мест в армии.

Имя штабс-капитана Гурдова уже становилось известно широким кругам читателей, так как не раз, с похвальными отзывами, упоминалось в донесениях штаба Верховного Главнокомандующего. В армии к Гурдову относились с величайшим уважением и возлагали на него большие надежды. Наконец, лица, знавшие Гурдова ближе, ценили в нем человека с самыми разносторонними дарованиями, прекрасно образованного, начитанного, тонкого ценителя искусств, а также незаменимого остроумного собеседника и доброго, отзывчивого товарища. Смерть Гурдова – утрата тяжёлая, и хочется утешиться лишь верою в то, что его идеи, его дело и его пример, не погибнут, но найдут себе в нашей армии последователей и подражателей.

Как человек исключительный, Гурдов, конечно, и до войны обращал на себя внимание. В ранней молодости (т.е., увы! всего несколько лет назад), он служил в Либаве, офицером подводного плавания. Гурдова, как прирожденного мечтателя, увлекла оригинальность этого дела. Ему нравилось плавать под водой, в чуждой человеку стихии, и часто, надев тяжелый костюм водолаза, он совершал прогулки по морскому дну. В то же время Гурдов работал над теорией подводного плавания и старался усовершенствовать это дело; так, например, он изобрёл новый водолазный колпак, новый тип люка в субмарине, новый способ выбрасывания мин и т.п. Эти работы молодого офицера и представленные им чертежи выделили его из числа товарищей, и Гурдов был приглашен в Петроград – читать лекции в высших военно-учебных заведениях.

В Петрограде, читая лекции по подводному плаванию, артиллерии и др. наукам, Гурдов стремился пополнить свое

собственное образование. Он много читал, изучая иностранную литературу по интересовавшим его вопросам, и сблизился с несколькими профессорами и деятелями науки. Увлекаясь музыкой, Гурдов отдавал много времени также ей: посещал все выдающиеся концерты, и сам успешно учился играть на виолончели, беря уроки у знаменитого Вержболовича. Можно было встретить Гурдова и на всех лучших художественных выставках. Петроградское общество приветливо приняло блестящего офицера, и он был непременным членом многих видных салонов.

В Петрограде же Гурдов разработал свою теорию нового способа военных действий, при котором «живую силу» человека должны были, в значительной степени, заменить машины. К этой идее Гурдов пришел, разрабатывая теорию военных подводных лодок. Он полагал, что по аналогии с минным подводным флотом, можно создать такой же бронированный воздушный флот, а на земле – корпуса бронированных автомобилей и автомобилей-пушек. Таким образом, на войне, вместо физической силы людей, на первое место стали бы различные приборы, машины, в которые вложена сила человеческого ума, сила интеллектуальная. На разработку этой своей теории Гурдов потратил много времени и энергии и развил свою мысль в особой записке, поданной им в военное ведомство.

Когда разразилась великая война наших дней, Гурдов поспешил вступить в ряды армии. Его душа требовала непосредственной деятельности, он любил преодолевать опасности, и его тяготили обязанности преподавателя, приковавшие его к письменному столу и кафедре. Гурдову удалось получить назначение в нашу автомобильную роту. Позднее, когда был сформирован отряд наших блиндированных автомобилей, Гурдов перешел в него, и скоро был назначен его командиром. В этой должности Гурдов провёл шесть с половиною месяцев войны, прославившись целым рядом истинных подвигов.

Деятельность Гурдова, как начальника отряда блиндированных автомобилей, у всех на памяти. Это новое, не только у нас, но и в Западной Европе, дело Гурдов возвёл на небывалую

высоту. Наши блиндированные автомобили стали грозой немцев. Не раз исход сражения решался выступлением блиндированных чудовищ, врывавшихся в самые ряды неприятеля и истреблявших целые роты. Наиболее известно блестящее дело под Пабианицами, около Лодзи. Имея в своем распоряжении два блиндированных автомобиля и автомобиль-пушку, с командой всего в 16 человек, Гурдов буквально «разбил» и заставил отступать четыре полка немцев. В этом деле Гурдов проявил также исключительное личное мужество, так как вести бой приходилось под страшным огнём неприятеля, засыпавшего смельчаков снарядами и пулями. Гурдов довёл начатое дело до конца и сохранил все вверенные ему автомобили, хотя к концу боя они и были настолько повреждены, что уже не могли двигаться сами, и их надо было катить, упираясь в них руками, прямо под градом пуль.

Подчинённые любили Гурдова до самозабвения. Он был с ними строг, требователен, но всегда делил все трудности похода и боя наравне с простыми солдатами. В армии с восторгом рассказывают о нескольких случаях, когда Гурдов не пожелал воспользоваться своими преимуществами офицера и командира, так как не мог дать того же своим подчиненным. Так, например, когда однажды вся команда автомобиля жестоко страдала от жажды, Гурдов отказался пить предложенную ему воду, так как ее могло хватить лишь для него одного... Насколько подчиненные [пропуск] Гурдова, служит доказательством тот факт, что после его гибели один из них, горько рыдая, жалел всего больше об одном: почему он не был вместе с Гурдовым и не был убит рядом с ним!

В роковой день, по обыкновению, командовал своим отрядом блиндированных автомобилей. Немцы, под Праснышем, около деревни Добржанки, заняли своей батареей сильную позицию и жестоко обстреливали нашу пехоту. Снаряды летели невидимо откуда, и это производило особенно жуткое впечатление. К тому же дело было под вечер, темнело и с развязкой боя надо было спешить. Командующий войсками обратился к Гурдову с просьбой:

– Не можете ли вы, с вашими автомобилями, очистить нам путь? Мы тогда могли бы обойти неприятеля или вообще

прорваться к Праснышу. Вообще, если можно, заставьте немцев хотя бы переместиться. Тогда наша артиллерия нащупает их батарею и, может быть, заставит их замолчать.

Гурдов принял поручение, как всегда беспрекословно принимал все даваемые ему поручения, хотя на этот раз оно было особенно трудным и опасным. Надо было подвигаться вперед по шоссе под постоянным огнём, источник которого был невидим. На шоссе могли быть заграждения, засады и т.д. Несмотря на то, Гурдов немедленно повёл против немцев свой маленький отряд, состоявший, как и под Пабианицами, из двух блиндированных автомобилей и автомобиля-пушки. Первый автомобиль вёл сам Гурдов; второй, шедший следом, - поручик Вачнадзе.

Осыпaeмый снарядами, Гурдов прошёл значительную часть расстояния, отделявшего наши позиции от немецких, и открыл местонахождение немецкой батареи. Немедленно он открыл по ней огонь и, желая довести начатое дело до конца, не остановился, но, в полумраке, двинулся дальше. С отчаянной смелостью он подвёл свой автомобиль почти вплотную к немецкой батарее и с самого близкого расстояния громил немцев из своего пулемёта.

Броня автомобиля служит достаточным прикрытием на расстоянии свыше 300 шагов; на более близком расстоянии она становится проницаемой для снарядов и пуль. Поэтому, весьма скоро, автомобиль Гурдова оказался как бы изрешеченным немецкими выстрелами. (Впоследствии на нём насчитали до 150 отверстий). Все, бывшие в автомобиле, оказались ранены. Не обращая внимания, Гурдов продолжал ещё подвигаться вперед, и каждая новая лента его пулемёта вносила новое расстройство в ряды немцев. Одно за другим, немецкие орудия начинали смолкать. Наконец, Гурдов ворвался почти в самую немецкую батарею и, засыпав артиллеристов новым градом пуль, заставил ее смолкнуть...

Победа была на стороне Гурдова. Однако его автомобиль был почти раздроблен снарядами. Из его команды все были убиты или тяжело ранены. По-видимому, последнюю ленту в пулемёт вкладывал ослабевшей от ран рукой... И в ту же минуту последний снаряд из последней немецкой пушки ударил прямо в

переднюю часть автомобиля Гурдова. Снаряд убил шофера, сорвал огромный кусок брони и ударил им Гурдова в лицо и грудь. Гурдов был убит на месте и автомобиль остановился.

Немцы, которые уже бежали, остановились в изумлении. Они увидели, что их страшный враг более не может двигаться. Когда прошла первая минута смущения, немцы бросились к автомобилю и завладели им. Им досталось пять трупов и один умирающий... Желая воздать дань уважения мужеству врагов, немцы, не подавая еще помощи своим раненым, хотели перевязать рану этого единственного из оставшихся в живых сподвижника Гурдова. Но внезапно из темноты появились ряды нашей пехоты, которой подвиг Гурдова открыл дорогу. Наши окружили немцев, уже торжествовавших победу, быстро заставили их положить оружие и объявили пленными. Вместе с тем мы получили и печальные трофеи боя: разбитый автомобиль Гурдова, тело его самого и тела его пяти сотоварищей.

Так погиб штабс-капитан Гурдов в славном бою, который сыграл важную роль во всём Праснышском сражении. Конец Гурдова был достоин всей его жизни. Он умер победителем, во время отважного до безрассудства предприятия, которое он блистательно довёл до конца. Но товарищи Гурдова, в первую минуту скорби, говорили, что предпочитали бы потерпеть полное поражение, чем потерять своего любимого начальника...

Позднейшие бои уже показали, что заветы Гурдова не забыты в нашей армии. Наши блиндированные автомобили продолжают свое дело, и ученики Гурдова, с той же отвагой, как он сам, наводят ужас на немцев из-за серых прикрытий движущегося блиндажа. Эти новые успехи отряда блиндированных автомобилей – лучшие венки на могилу Гурдова, храброго солдата, человека с высокой душой и неисправимого мечтателя...

Валерий Брюсов

Варшава, 6-го марта 1915 г.

**IV.**

**ПУБЛИКАЦИИ**

## БРЮСОВ И БАЛЬМОНТ В ВОСПОМИНАНИЯХ СОВРЕМЕННОЦЫ

*Вступительная статья,  
комментарий и примечания Н.А.Богомолова*

Имя Брониславы Матвеевны Рунт (в замужестве Погореловой; 1885-1983) хорошо известно как историкам русской литературы начала XX века, так и просто любителям мемуаров. Сперва к ним имели доступ лишь читатели русской диаспоры, а после того, как мемуары были перепечатаны Вадимом Крейдом в сборнике «Воспоминания о Серебряном веке» (М., 1993), – и читатели внутри России. Совсем недавно было издано описание и воспроизведение ее альбома 1910-х – самого начала 1920-х гг.<sup>1</sup> Казалось бы, все, относящееся к этой незаурядной женщине, бывшей секретарем журнала «Весь», входившей в ближайший семейный круг Брюсова, потом деятельнице русского культурного движения в Чехословакии, хорошо известно. Однако стоит напомнить читателям и исследователям, что русские эмигрантские газеты хранят много такого, что стоило бы иметь в виду историкам литературы. К сожалению, эти материалы известны очень мало или неизвестны вообще. К ним относится и перепечатываемый нами из известнейшей нью-йоркской газеты «Новое русское слово»<sup>2</sup> ее очерк, посвященный жизни К.Д.Бальмонта. Есть несколько обстоятельств, которые, как нам кажется, заставляют воспринимать эти воспоминания не просто как происходящие в недрах ближайшего брюсовского окружения, но и более конкретно – как одно из ярчайших свидетельств той легенды о Бальмонте, которая в этом кружке порождалась и впоследствии дошла до современников.

Нет слов, Бальмонт в личной жизни был далеко не ангелом, и документированные рассказы о его поведении могли

---

<sup>1</sup> Немирова М.А. Автографы из старого альбома. Альбом автографов поэтов Серебряного века Брониславы Рунт из коллекции Государственного музея В.А.Маяковского. М. 2006.

<sup>2</sup> Новое русское слово. 1952. 14 сентября. N14750.

тогдашних читателей повергнуть в шок. Приведем три довольно большие цитаты из дневников Брюсова, которые были или вовсе исключены, или купированы в издании 1927 года. Первая относится к 1901 году и помечена: Янв<арь> 15: «В Москву приезжал Бальмонт. В первую встречу мы едва не "поссорились" совсем. Я пришел к ним в "Эрмитаж". С ним были: С.А., Юргис, Дурнов. Он был пьян. Сначала поцеловались. Но скоро он начал скучать, говорить, что ему скучно, потом дерзости, наконец, оскорбления. Прочел нам свои стихи

Но мерзок сердцу облик идиота... –

явно обращаясь к нам. Я отвечал, что Буренин понял эти стихи в том смысле, что Бальмонт выбирает себе новый псевдоним. Б<альмонт> отвечал какой-то грубостью, вроде того, что "говорить о Буренине – пошлость". Но, затаив злобу, он воспользовался каким-то случаем и сказал еще что-то более дерзкое, вроде: "По обыкновению, вы предлагаете способ холуйский". Я отвечал: "Убирайтесь к черту. Вы пьяны и вы Бальмонт, это ваше оправдание...". Бальмонт <1 нрзб> вызвал Джунковского и уехал с ним.

После этого Б., говоря обычно, "запил", "закутил", по его – предался безумию. У него было 200 р., полученные с г. Скирмунта, и он поспешил истратить их. Был во всех публичных домах, ездил с женщинами <?> и целовался днем на улицах, беседовал с извозчиками и городовыми, забывал заплатить и забывал, где он. (На все это намекают "Новости Дня" этих дней 24-28 янв. <1>901). Наконец, пришел к Тат. Алекс.(сестре жены) едва живой; его уложили. Там я его и увидел воочию, когда он проснулся, сидел с ним до трех, потом проводил его домой и опять сидел у него до 6. Говорил с ним *так*, как он того желал, и он остался в восхищении. Но после он еще дважды предавался неистовствам, вызывал меня в разные рестораны, но постоянно оставался мною доволен, ибо я роль со-безумца играл достаточно хорошо.

И в субботу он уехал.

В тех домах, где он бывал, он вел себя нестерпимо. У Т.А. беседовал долго только с княжной Урусовой; у

Балтруш<айтиса> только с Нетти Ал. (сестра С.А.), так что все ушли в соседнюю комнату»<sup>3</sup>.

Вторая запись связана с тем временем, когда Бальмонт перебирался из мест своего изгнания в российской глуши за границу, прежде всего в Париж. Запись датирована 15 марта 1902, специально озаглавлена «Бальмонт в Москве» и в печатном издании помещена с большими купюрами<sup>4</sup>:

«Бальмонту дозволено было уехать за границу и проехать через Москву, о чем он меня известил через Люси Савицкую. Решено было, что он проведет ночь у меня.

К его приезду приглашены были к нам на обед к 7 ч. – Бахманы, Юргисы, Дурнов, Т.А., Ланг, Минцлова, Курсинский, Анна А<лекса>ндровна Пол<якова?> (сама прислала просить позволения, ибо Б<альмонта> написал ей: будьте у Ассаргадона).

Я встречал Б<альмонта> на вокзале. Приехал он с К.А. и довольно мирно. На извозчике он сказал мне: "Вы знаете, что мы решили было совершенно разъехаться, только эта поездка (т<о> е<сть> в Москву) показала нам, что мы, м<ожет> б<ыть>, можем еще жить вместе".

Москве Бальмонт радовался как давно не виденному. Обед прошел довольно скучно. Б<альмонта> читал бесконечные свои переводы из Шелли. (NB. Он взял с С.А. уже все деньги за

---

<sup>3</sup> РО ГБЛ. Ф.386. Карт.1. Ед.хр.1. Ед.хр.16. Л.31, об-32. В печатном издании (Брюсов Валерий. Дневники. М. 1927) сохранены только две первые фразы. С.А. – Сергей Александрович Поляков (1874-1942) – переводчик, меценат издательства «Скорпион» и журнала «Весы»; Юргис – поэт Юргис Казимирович Балтрушайтис (1873-1944); Дурнов Модест Александрович (1868-1928) – художник, поэт-дилетант; «Но мерзок сердцу облик идиота...» – из стихотворения К.Д.Бальмонта «Проклятие глупости» (1899); Владимир Федорович Джунковский (1865-1938) – генерал-майор, московский губернатор, командир отдельного корпуса жандармов; Сергей Аполлонович Скирмунт (1863-1932) – издатель, владелец книжного магазина «Труд». Для Скирмунта Бальмонт редактировал переводы сочинений Г.Гауптмана; Т.А.Бергенгрин (урожд. Андреева; 1981 ок. 1945) – сестра Е.А.Адреевой, жены Бальмонта; Анна Александровна (Нетти) Полякова – впоследствии жена М.Н.Семенова.

<sup>4</sup> Брюсов В. Дневники. С.119.

И том По, но сам не дал ни строчки, хотя Сабашниковым перевел том Кальдерона и кому-то том Шелли). Затем после шампанского Б<альмонт> увел А.А. в мой кабинет, затворил двери и оставался с ней там с полчаса к соблазну иных гостей. После ужина читали много стихов, но все не очень оживленно.

Когда все разошлись, Бальмонт настоял, чтобы мы пошли с ним на волю. Пошли в "Эрмитаж" вдвоем. Он спросил английской горькой, напился тотчас и стал собой, т.е. исступленным и интересным, отдающимся минуте. Эта ночь прошла, как все ночи с Б<альмонт>ом.

Конечно, были мы "у дев" и случилось, что там все были как-то полоумные. Мы были свидетелями драк и рыданий, всего, что хотя и не редко там, но и не обычно. В конце концов Б<альмонт> [неосторожно] запер нас четверых и не хотел отпереть, когда бывшую с нами "деву" потребовал ее минутный властелин. В дверь начали ломиться, сама заточенная, требуя ключ, бросила в голову Б<альмонт>у ластой <?>, послали за слесарем и полицией...

Ко мне Бальмонт не хотел возвращаться ни за что [\*] Было уже 9 ч. утра. Я привел его почти насильно, но он едва лег, тотчас встал и бежал. Тем временем пришел Дурнов, затем Юргис. Стали, тоскуя, ждать. Против ожидания, часам к 3 он пришел. Но оказалось, что он выписал из Шуи свою мать. Я поехал за ней. А Б<альмонт> остался у меня, ухаживал за моей женой, ругал Д<урнова> и Юргиса, говорил, что в Париж не поедет. Матери Бальмонта я не нашел, вернулся и не знал, что с ним делать. Он пил мадеру и утверждал, что останется в Москве: "Мне все равно". По счастью, мать его приехала к нам, женщина властная и вроде него. Сначала он не хотел и подойти к ней, но потом расплакался, размягчился.

– Костя, пора на вокзал, – скомандовала она, и Костя повиновался.

На вокзале встретила К.А. – "Где вы его напоили?" – спросила она меня не совсем приветливо. В вагоне Б<альмонт> опять начал рыдать, теперь перед женой. От денег он отказался

---

\* *Примечание Брюсова:* Попрекая меня за заботы о нем, он сказал мне гневно: "Вы совсем как Катя" (т.е. жена).

(впрочем, говорил он мне, что у него 1500). Мы его усадили почти насильно, он уехал. Между прочим, этот самый поезд потерпел крушение под Смоленском, но Бальмонт уцелел. "Быть может, самым адом он храним", – написал мне Курс<инский><sup>5</sup>.

Наконец, третья запись в брюсовском дневнике, отнесенная к февралю-марту 1903 и специально озаглавленная «Бальмонт», не попала в печатное издание вообще. Вот ее текст:

«Бальмонт жил в Москве исступленно. Не проходило недели, чтобы у него не было припадка. Он исчезал, пил, напивался и делал всякие безумия. Являлся ко мне, или к Соколову, или к Юргису, или в "Слав<янский> Базар", оскорблял, вызывал смех, требовал, плакал. Жена в ужасе <нрзб> его виду.

Один припадок прошел при мне. Я отвез его к Образцовой. Она ему понравилась. Я их оставил вдвоем. Но он напился. Обижал ее. Требовал чая в 4 часа ночи. Бил ее. Разорвал ее платье. Разбил посуду. Оказался impotent, по ее

---

<sup>5</sup> ОР РГБ.Ф.386. Карт.1. Ед.хр.16а. Л.15-16. Савицкая Люси (Людмила Ивановна; 1881-1957) – одна из многочисленных возлюбленных Бальмонта (см. о ней: Воспоминания. С. 357-358); Бахманы – живший в Москве немецкий поэт Георг Георгиевич (Егор Егорович) Бахман (1852-1907) и его жена Ольга Михайловна (ум. 1926), о них см.: Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. К.Д.Бальмонт и его литературное окружение. Воронеж. 2004. С.138-153; Юргисы – Ю.К.Балтрушайтис и его жена Мария Ивановна (урожд. Оловянишникова; 1878-1948); Т.А. – Бергенгрин (см. пред. прим.); Александр Александрович Ланг (1872-1917) – поэт, спирит, гимназический товарищ Брюсова; Анна Рудольфовна Минцлова (1865-1910?) – оккультистка, переводчица, близкая знакомая Бальмонтов; Александр Антонович Курсинский (1873-1919) – поэт, журналист, гимназический приятель Брюсова; Анна А. – вероятно, А.А.Полякова; К.А. – Е.А.Андреева-Бальмонт; Ассаргадон – Брюсов, по одному из наиболее известных его стихотворений; об аварии поезда, в котором ехал Бальмонт, под Смоленском, см.: Лит. наследство. М. 1991. Т.98. кн.1. С.125, 353 (в последнем случае находим цитату, приводимую Брюсовым). Еще одно описание событий, связанных с приездом Бальмонта, – в черновиках писем Брюсова к З.Н.Гиппиус (Российский литературоведческий журнал. 1994. N5-6. С.290-291. Публ. М.В.Толмачева).

словам. Ушел лишь в 7 утра. Ушел за город. Подарил свои часы прохожему. В 2 оказался у "Сл<авянского> Баз<ара>". Опять пил и буянил. Пот<ом> приехал ко мне. Изорвал несколько книг. Разбил статую. Выгнал Чулкова, брата того, в кого влюблен (Люб. Ив.). Нак<онец>, его уложили спать. Ему было видение. Очнувшись, говорил хорошо. Вообще он Бальмонт перед началом припадка и после. Во время – он отвратителен. Вне припадка он скучен.

Без нас с ним был особенно сильный припадок. Жена его убежала в Ревель. Он пил день и ночь. Чуть не сжег дома. Чуть не выколол глаза С.А. Он соблазнил, наконец, Люб. Ив. и после ночи с ней разъезжал с ней вдвоем по знакомым. Затем – кто знает. Являлся на миг и уходил. После еще долго безумствовал с Касперовичем.

Друзья послали ему на дом докторов-психиатров. Когда мы приехали, он уже был как кисель или как зимняя муха»<sup>6</sup>.

Как видим, во всех этих развернутых и «специализированных» записях (а в дневнике Брюсова они чаще всего повествуют о каких-то событиях, важных для истории литературы, которые Брюсов выделял) акцентируется в первую очередь девиантное поведение, становящееся в конечном счете определяющим для общего впечатления о поэте. Характерно, что почти никакие его произведения Брюсов не упоминает, а если и называет, то в каком-либо уничижительном контексте.

Как кажется, это предопределяет и дух мемуарного фрагмента, принадлежащего перу Б.М.Погореловой. Те их фактические элементы, которые поддаются проверке, не выдерживают ее. Едва ли не самый поразительный случай –

---

<sup>6</sup> Там же. Л.31 и об. Сергей Алексеевич Соколов (псевд. Кречетов; 1878-1936) – поэт, владелец издательства «Гриф»; «Славянский базар» – известный московский ресторан на Никольской ул.; Евгения Ивановна Образцова – богатая московская купчиха, с которой Брюсов находится в близких отношениях; Георгий Иванович Чулков (1879—1939) – поэт, прозаик, теоретик символизма; Любовь Ивановна Чулкова (в замуж. Рыбакова; 1882-1973) – сестра Чулкова, жена известного московского психиатра Ф.Е.Рыбакова; упомянутый С.А. в равной мере может быть и С.А.Поляковым, и С.А.Соколовым.

рассказ Е.А.Бальмонт о пропаже ее мужа в Париже, его поисках и преждевременном рождении дочери. Эпизод этот вполне документирован собственноручными письмами Бальмонта и официальными документами, и суть их в том, что дочка, Н.К.Бальмонт, родилась в Петербурге 25 декабря 1900 г. по старому стилю и, соответственно, 7 января 1901 г. по новому, а в парижскую тюрьму Консьержери Бальмонт попал в ноябре 1902 года.

Конечно, это можно было бы списать на бурную фантазию Е.А.Бальмонт, – но, как кажется, за нею такого не водилось. Наоборот, ее воспоминания носят характер очень осторожный и успокаивающий. Да и другие сообщения Рунт также особенного доверия не вызывают.

Конечно, это вполне может быть отнесено к слабеющей памяти: все-таки воспоминания писались через 30-50 лет после описанных в них событий, после отъезда за границу, после войны и бегства из Братиславы, после дипийских лагерей. Но даже если мы и примем все это во внимание, то будет очевидно, что автор излагает в них то общее впечатление о поэте, которое сохранилось в памяти под влиянием чрезвычайно распространенного в семье Брюсовых (и не только Иоанны Матвеевны, но и самого поэта) взгляда на Бальмонта как на воплощение известной антиномии, афористически сформулированной Пушкиным («Пока не требует поэта К священной жертве Аполлон, <...> меж детей ничтожных мира, Быть может, всех ничтожней он») и преодолеваемой в русском символизме напряжением житнетворческих усилий. Невыносимый и едва ли не непристойный в своих «безумиях», он – автор стихов, пленяющих новизной и певучестью, неустанный труженик, привлекающий не только «бальмонтисток», но и массового читателя, многочисленных посетителей поэтических вечеров.

Как нам кажется, не только само по себе поведение и реплики Бальмонта, становившиеся известными <sup>7</sup>, но и миф о

---

<sup>7</sup> Вспомним хотя бы знаменитые эпизоды, рассказанные современниками: реплику на трамвайной остановке: «Хамы, расступитесь! Идет сын солнца...» (Эренбург Илья. Люди, годы,

нем, порожденный в литературной среде, в том числе и в доме Брюсовых, в конце концов, сформировал литературную репутацию этого незаурядного поэта, нуждающуюся в тщательной корректировке. Мы надеемся, что публикация воспоминаний Б.М.Погореловой послужит этому делу.

Б.ПОГОРЕЛОВА (РУНТ)  
К.Д.БАЛЬМОНТ  
(страничка воспоминаний)

Судьба дала мне возможность жить в свое время среди людей, с которыми К.Д.Бальмонт постоянно встречался, и <мы> подолгу беседовали о нем. Все меньше и меньше остается этих людей. И это обстоятельство позволяет мне считать свои личные воспоминания о Бальмонте не лишенными известной ценности. Я собираюсь передать их без прикрас и лести и предлагаю рассматривать их просто как старые «любительские» фотографии, сделанные без ретуши и прикрас.

\* \* \*

Увидеть впервые Бальмонта мне пришлось весной 1900 года.<sup>1</sup> Со стихами же его я познакомилась раньше, и многие из них пленили меня своей новизной и певучестью.

У сестры моей Иоанны Матвеевны – жены поэта В.Я.Брюсова – много лет подряд устраивались литературные «среды».<sup>2</sup> Часам к 6-ти собирались за чайным столом поэта. Всех перечислить не могу, некоторые запомнились навсегда – Андрей Белый, Сергей Соловьев, Викт.Гофман, Вл.Ходасевич, Муни, Ю.Балтрушайтис.<sup>3</sup> Это все были москвичи, но нередко появлялись и петербуржцы: Блок, Сологуб, Вяч.Иванов.<sup>4</sup>

«Среды» эти доставляли немало хлопот, но Брюсовы придавали этим собраниям большое значение, т.к. там современные поэты читали свои новые произведения, из

---

жизнь. Воспоминания: В 3 т. М. 1990. Т.1. С.277) или фразу, сказанную им Ахматовой: «Я такой нежный... Зачем мне это показывают» (Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. В 3 т. М. 1997. Т.1. С.130).

которых многим суждено было стать знаменитыми до их появления в печати.

Однажды в воскресенье кто-то принес известие, что Бальмонт, любивший подолгу проживать за границей, вернулся в Москву.

Выяснилось, что в то же воскресенье вечером должна состояться в ресторане «Метрополь» встреча: К.Д.Бальмонт, С.А.Поляков (издатель «Скорпиона» и «Весов») и В.Я.Брюсов. Когда Брюсов уходил, сестра просила его не забыть пригласить Бальмонта на «среду».

Мы остались вдвоем с сестрой, и я сразу заметила, что она не в духе... Помолчав, с досадой она сказала: «Приехал! Теперь все пойдет вверх дном... Эти вечные просиживания по кабакам!»

Помнится, домой вернулся В.Я. под утро и жаловался на головную боль...

...Наступила среда. Часу в пятом, когда еще не было никого из гостей и прислуга приступила к накрыванию на стол, раздался звонок. Горничная побежала открывать и, вернувшись, испуганно доложила:

– Екатерина Алексеевна Бальмонт... Очень расстроенные. В комнаты идти не желают...

Сестра отправилась в переднюю и минут через пятнадцать вернулась в сопровождении высокой дамы. Здоровый цвет немолодого красивого лица. Почти совсем седая. В одежде – подчеркнутая серая строгость. Рассеянная и чуточку презрительная в этой рассеянности. У сестры – смущенный вид, она путается в словах, представляя меня супруге Бальмонта. Оказывается, Е.А. разыскивает его по всей Москве. Он пропал с воскресенья. Е.А.-е кто-то сказал, что он в среду собирался быть у Брюсовых. Поэтому-то она и заехала к ним. В.Я. подвергается строжайшему допросу: «Когда они расстались в воскресенье? Что Бальмонт (она так и говорит: «Бальмонт») ему сказал на прощанье? Кто его видел в понедельник? Где?» и т.д.

\* \* \*

...В одном из самых просторных переулков на Тверской<sup>5</sup> стоял очень нарядный <...> особняк; через прозрачную

железную изгородь прохожие могли видеть то карету у подъезда, то блестящие пуговицы на одежде важного лакея, то диковинные цветы на подоконниках. Владельцы особняка – Андреевы. Это богатые москвичи; предки их разбогатели в торгово-промышленных делах. Потомки жили торжественной жизнью богатых патрициев. Каждый получал высшее образование, многие посвящали себя политике, финансам, искусству.

Екатерина Алексеевна Бальмонт – урожденная Андреева. Родилась и выросла она в этом богатом особняке, где лучшие преподаватели обучали ее языкам, музыке, литературе. Девушкой не первой молодости она встретила с Бальмонтом, произведшим на нее сильное впечатление.<sup>6</sup> Сердце ее было сразу побеждено. Но родня Е.А. не слишком радовалась. Поэт, да еще к тому же декадент, да к тому же женатый (развод с первой женой состоялся перед самой свадьбой) не казался никому из Андреевых подходящей партией. Но слава Бальмонта уже сияла, стихи печатались, число поклонников возрастало, и свадьба состоялась.

В литературных кругах потом весело передавали, что за свадебным столом, при полном сборе самых именитых гостей и родни, жених поднялся и прочел написанное им к сему торжественному дню стихотворение:

Хочу быть гордым, хочу быть смелым,  
Из сочных гроздий венки свивать,  
Хочу упиться роскошным телом,  
Хочу одежды с тебя сорвать!  
Пусть будет завтра и мрак и холод,  
Сегодня сердце отдам лучу:  
Я буду счастлив, я буду молод,  
Я буду дерзок – я так хочу!  
Хочу я грезить о новом чуде.  
Мы два желанья в одно сольем.  
Уйдите, бога, уйдите, люди,  
Мне сладко с нею побыть вдвоем!<sup>7</sup>

\* \* \*

Очень властно, почти в форме приказанья, Екатерина Алексеевна вдруг принялась убеждать Брюсова отправиться на поиски Бальмонта. В тоне г-жи Бальмонт была такая отчаянная настойчивость, что В.Я., не отличавшийся, вообще говоря, ни покладистостью, ни покорностью, как-то растерялся, не нашел нужных слов возражения и без малейшего протеста согласился. Когда же он ушел, у Ек. Ал. наступила некая перемена в настроении.

– Ах, это еще ничего! Я знаю, он найдется! – заговорила она вдруг с неожиданной искренностью и с выражением страданья. – Теперь с годами я уже привыкла... И притом хорошо, что все это произошло тут, в Москве, дома. А вот, помню, мы очутились с ним в Париже. Раз утром он вышел из отеля и... не вернулся. Прошел день, два... Не знала я, что мне делать... Случилось это в первый раз... Мне страшно нездоровилось... В то время я ждала ребенка... Страх за Бальмонта, за себя так измучил меня, что я на третий день с огромными усилиями оделась и вышла на улицу. Все тело болело. Но все же я решила где-нибудь навести справки... И вот где-то на одном из парижских бульваров я потеряла сознание... Не могу сказать, сколько времени прошло, кто принял во мне участие, но... открыла я глаза в больнице. Около меня – пожилая католическая монахиня. Говорит строгие французские слова: «Молитесь Богу, просите прощения за свою грешную жизнь: она, быть может, приходит к концу. А дитя, ожидаемое вами, следует посвятить Господу. Не заботьтесь об его судьбе: наш орден не покинет его». Монахиня принимала меня, которую нашли больной и беспомощной на бульваре, за одинокую грешницу, и все мои попытки уверить ее, что у меня есть муж, считала больным бредом... К вечеру у меня родилась дочь Нина...<sup>8</sup> А муж отыскался только через три дня. Оказалось, в каком-то бистро он затеял скандал с дракой. Оттуда попал прямо в Консьержери\*\*.

И с терпкой улыбкой Е.А. добавляет:

---

\*\*Примечание Б.М.Погореловой-Рунт: Так называется тюрьма, находящаяся рядом с Дворцом правосудия в Париже.

– Вероятно, помните, у него даже есть по этому поводу стихотворение, которое так и начинается:

Ах, черт французов побери,  
Я побывал в Консьержери!<sup>9</sup>

...Понемногу стали появляться гости. Е.А. почувствовала себя усталой и распрощалась со всеми.

– Если Бальмонт найдется, – распоряжалась она в передней, – немедленно доставьте его домой. Ему необходимо принять ванну и отдохнуть...

Прибывшие поэты старались скрывать свое разочарование: ни Брюсова, ни Бальмонта! А у сестры был вид озабоченный: «среда», на которую сошлось поэтов больше обыкновенного, сулила стать сплошным провалом.

Гости собирались небольшими группами, беседуя вполголоса – ничего как-то не налаживалось – кое-кто уже подходил к хозяйке. Извиняясь, заявляли хозяйке, что им вдруг понадобилось куда-то торопиться...

Когда же осталось менее половины гостей и озабоченность сестры обратилась в ледяное спокойствие, раздался тот тройной звонок, по которому мы узнали, что Брюсов наконец вернулся. И действительно, очень скоро в дверях показался Валерий Яковлевич. И не один. Присутствовавшие встрепенулись, и со всех сторон слышались радостные возгласы:

– Бальмонт! Наконец-то! Константин Дмитриевич! Мы вас заждались!

Среднего роста, с довольно длинными зачесанными назад темно-рыжими волосами и небольшой, более светлой бородкой. Лицо несвежее, усталое, помятое. Хорошо сшитый дорогой костюм весь измят, чего не затушевывает даже необычайная изысканность галстука. Ходит прихрамывая. Это – результат плохо сросшегося перелома ноги. Как рассказывали, несчастный случай произошел при невероятно романтических обстоятельствах.<sup>10</sup> Смотрит исподлобья и недружелюбно. Здоровается без учтивости, свысока. Рукопожатье (а оно так показательно при определении характера) резко, сухо, невнимательно...

Не прошло и пяти минут, как Брюсов стал просить долгожданного гостя прочесть какое-нибудь новое его стихотворение.

– К сожалению, это невозможно. Моя записная книжка потеряна... Где-то на днях... вместе с бумажником...

Говорит Бальмонт хриплым и невнятным тенорком. Невнятность происходит оттого, что ряд согласных им не выговаривается. Недостаток этот обычно мешал слушать и понимать его. Помню лекцию о Дон Жуане, прочитанную им в большой аудитории.<sup>11</sup> Сидела я в одном из первых рядов, слушать старалась изо всех сил, а поняла едва ли одну треть. Успех, должна, впрочем, заметить, был значительный, как и на всех вечерах, где Бальмонт выступал со своими стихотворениями, которые произносил столь же невнятно, небрежно, бросаясь какими-то урывками слов, нередко терявших свой привычный русский призывок...

Никакие уговоры не помогли. Книжка действительно пропала, а на память К.Д. ничего не знал. Тогда Брюсов предложил выступить Андрею Белому (Б.Н.Бугаеву).

Голубой воротник студенческого мундира как-то подчеркивал юношеское ангелоподобие поэта. Нервным жестом поправляет он золотистый ореол непокорных кудрей и принимается читать. Им создана своя, совершенно особая напевная манера (музыканты с полуосуждением пожимали плечами: «Это какой-то цыганский романс!»). Но А. Белый не только изумлял, но всецело покорял слушателей.

И в ту памятную «среду» он обворожил всех нас новыми стихами, написанными для сборника «Золото в Лазури».<sup>12</sup>

С подлинным волнением и вниманием слушали все поэта, то звонким, то глухим голосом создававший <его> редкостную мелодию, окутывавшую смелые «андрейбеловские» образы.

Поэтому неожиданным и неуместным показался всем присутствовавшим жест Бальмонта, который, явно не слушая Белого, поднялся со своего места и без единого слова извинения, не дождавшись конца декламации, покинул столовую, перейдя в кабинет...

Когда же потом, проводив всех гостей, Брюсовы заглянули туда, то нашли Бальмонта заснувшим на диване.

– Ну, значит, все отлично. Запой, по-видимому, кончился, – радостно воскликнул С.А.Поляков, с толком разбиравшийся в этих вещах и хорошо знавший привычки Бальмонта.

Справедливо отметить, что поэт не всегда находился в состоянии только что описанного «транса». После него наступали более или менее длительные периоды усиленной работы в великолепном кабинете. Книжные шкафы, и в них поэты и философы, истории религий, иностранные грамматики и словари, целые полки словарей – испанских, немецких, польских, английских, французских...

Когда Бальмонт, случалось, занимался у себя за письменным столом, никого из посетителей не принимали. Ек.Ал. зорко оберегала его покой. Впрочем, исключение составляли некие избранные дамы, которым разрешалось во всякое время являться и шепотом справляться о нем, об его здоровье, настроении, желаниях. Эти дамы как бы составляли особую секту.

\* \* \*

Как известно, в XVIII веке в Париже огромным успехом пользовались литературные дамские салоны. Одна из знаменитейших «салонных дам» того времени оформила внутреннее содержание своего салона в соответствующий манифест, где, между прочим, находился такой пункт: «Необходимо, чтобы каждый из мужчин был влюблен и чтобы к каждой даме относились с обожанием».

В кружке «бальмонтских дам» тоже ощущался некий неписанный манифест, основной параграф которого гласил: «Необходимо, чтобы каждая была влюблена в Бальмонта и обожала его». И это считалось условием *sine qua non*.

Во всем остальном дамы являли собою самое пестрое разнообразие: молодые, старые, худые, толстые, богатые, бедные, русские, нерусские. Лишь одно их объединяло в подобие новой секты – фанатический культ Бальмонта. Словно в каком-то особом храме, в квартире Бальмонта разливался аромат цветов (бесчисленные дамские подношения), изредка слышался сдержанный шепот посетительниц, поддерживавших атмосферу вечного восторга и обожания.

В связи с этой темой не могу не рассказать о том важном событии, которое случилось в этом своеобразном мире. Кажется, дело было в 1910 году. Стали поговаривать, что Бальмонт снова собрался за границу, и на этот раз *не один*. «Он едет с Е.»,<sup>13</sup> таинственно прибавляли те из знакомых, которые были всегда обо всем осведомлены.

Е. была барышней тоже из Бальмонтского окружения и, как утверждали, образованна и из приличной семьи.<sup>14</sup> Поэтому все эти разговоры об ее отъезде мы считали вздорной сплетней. Но дни проходили за днями, и к Брюсовым зашла одна из «обожательниц».

– В четверг, в таком-то часу проводы Бальмонта. Уезжает в Мексику.

– Один?

Посетительница смотрит с укором и отвечает с подчеркнутым апломбом:

– С ним едет Е. Мы все этому радуемся. Главное – Екатерина Алексеевна. *Он* не будет одинок на далекой чужбине.

В назначенный день мы отправились на Брестский вокзал.<sup>15</sup> Перед окном спального международного вагона издали увидели корректную, величественную Екат.Ал., окруженную своими преданными дамами. В окне виден Бальмонт. Новая шляпа. Великолепное дорожное пальто. На лице его – задорная радость. Обычная неблагоприятная подозрительность исчезли. Рядом с ним в окне – хрупкая девичья фигурка. Очень пышное темное манто. Бледное личико. Прозрачные ноздри маленького носа приподняты капризными крылышками. Типично «декадентский» идеал. О такой нездоровой, хрупкой красоте пел Бодлер, грезил Поль Верлен.

Ек. Ал. дает ей последние «хозяйственные» наставления.<sup>16</sup>

– А таблетки против головной боли – в красном чемодане, на самом верху. Вы не забудете, милая?

Еще несколько дружеских советов Бальмонту, потом рукопожатия, пожелания, слова нежного расставания, и поезд тронулся.

Все провожавшие направились к выходу.

Я смотрю на Е.А. То оживленно беседуя со своим окружением, то раскланиваясь направо и налево, она

подвигалась к выходу походкой плавной и исполненной  
ликующего достоинства.

Очевидно, ей и в голову не могло прийти, что на этот раз  
отъезд Бальмонта означал их полный разрыв. Ибо, вернувшись  
потом в Россию, Бальмонт поселился отдельно с Е., у которой  
вскоре родилась дочь.<sup>17</sup>

\* \* \*

Бальмонт был на «хорошем счету» у левых, хотя  
изысканность его стиха и несколько причудливая легкость  
жизни, казалось, не слишком согласовались с известным  
аскетизмом трудовиков, эсеров и большевиков. Помнится, в  
ранней молодости он выступил с нашумевшим стихотворением  
против царя, за что подвергся высылке из столицы.<sup>18</sup> Затем  
сборник революционных стихов «Песни Мстителя».<sup>19</sup>

В 1905 году появилось одно из его «протестующих»  
стихотворений, где даже были такие строки:

Я портной: стихи строчу.  
Я литейщик: формы лью.<sup>20</sup>

Поэт явно стремился доказать свое право называться  
пролетарием.

Об этом стихотворении как-то вечером у Брюсовых  
собравшиеся гости говорили неодобрительно, с насмешкой.<sup>21</sup>  
Вдруг – звонок. Пришел неожиданно Бальмонт. Он был  
возбужден и сразу выступил с презрительным укором по адресу  
тех, кто подавил восстание 1905 г.<sup>22</sup> С пафосом и многословно  
сожалел о том, что восстание не удалось.

Кто-то из присутствовавших, кажется, Саводник,<sup>23</sup>  
попытался возразить приблизительно так:

– Во всяком случае, для художников и поэтов  
революционные эпохи не являются благоприятной обстановкой.  
Тут, пожалуй, более чем во время войны «музам приходится  
молчать»...<sup>24</sup>

– У вас совершенно ложное представление, – возразил,  
как всегда, резко и с сознанием своего превосходства Бальмонт.  
– История Франции, например, знала такие перевороты, когда  
поэтам вверялись самые ответственные посты...

– Что-то не могу вспомнить.

– А хотя бы поэт Ламартин. Известно ли вам, что в 1836 году он был избран депутатом в палату, а в 1848 – членом временного правительства и министром иностранных дел...<sup>25</sup>

Тут вызывающий взгляд на присутствовавших при победоносно откинутой голове.

Потом еще долго и с большим подъемом доказывал всем, что лишь «те политические группировки, в которых развиты чистые принципы демократичности, умеют по-настоящему ценить гений и таланты».

Шли годы. Бальмонт все выше поднимался в сиянии славы. Хорошие гонорары, пожалуй, еще лучшие авансы. Жизнь изысканная, культурная, без мелких забот, без тяжелых обязанностей. Но при встречах он всегда брюзжал на Россию, которой противопоставлял некую легендарно прекрасную «заграницу», на якобы окружавшие его «пошлость» и «мещанство», на неправый строй, на очередную потерю записной книжки и бумажника...

И вот незаметно подкрался страшный 1918 год. Былая жизнь сразу приостановилась: не стало ни собраний, ни вечеров, ни прежних встреч. Сведения о знакомых получались урывками, часто со значительным опозданием... О Бальмонте как-то мало было слышно. И все такое невеселое: выселили из квартиры, голодает, печататься негде.<sup>26</sup> Но мы не доверяли этим слухам, т.к. помнили о политических убеждениях поэта и об его многочисленных связях в левом лагере.

\* \* \*

Если память мне не изменяет, в январе 1919 г. ко мне в Лито (Литературный отдел Народного Комиссариата просвещения),<sup>27</sup> куда на службу меня загнала революция, зашел сам Бальмонт.

Шуба помятая и запачканная, местами была разодрана в клочья. Волосы под детской котиковой шапочкой, сильно тронутой молью, поседели и поредели. Каким-то пестрым рваным шарфом были обвязаны щеки. Речь стала еще более желчной, но и еще более невнятной: не хватало нескольких зубов, а те, что остались, нестерпимо болели, по признанию К.Д. ...

Даже прежде чем он заговорил, было совершенно очевидно, что ни политической, ни административной карьеры «наш Ламартин» не сделал. Куда там! Пришел протестовать, жаловаться и справиться насчет возможного получения пайка. Есть нечего. Живет под Москвой, в нетопленной даче.

Должна признаться, что в мирные времена Бальмонт – невнимательный собеседник, часто нетрезвый, дерзкий и не скрывавший своего презрения ко всем, – не вызывал симпатии. Но тут стало до слез жаль его: напоминал какую-то птицу из южных стран, старую и с поломанными крыльями, жестокой рукой перенесенную в ледовитую атмосферу, где ее неминуемо ожидает гибель.

С другой же стороны, мне хорошо было известно, что все разговоры и обещания новой власти относительно снабжения художников и поэтов специальными пайками оставались в ту пору в области канцелярской волокиты, подачей списков, разделения на категории и т.д.

Поэтому говорю Бальмонту, от души желая ему настоящей помощи:

– Константин Дмитриевич, вам бы лучше обратиться к... вашим старым друзьям... к такому-то, к такому-то...

Он с тоской и возмущением взглянул на меня и принялся, как тогда по-советски говорили, – «крыть». Целая буря ругательств. Самыми мягкими были «хам» и «негодяй».

– Ну, а Горький? Он же литератор. И вы были так близки к нему.<sup>28</sup>

Для Горького почему-то было сделано исключение. По его адресу было произнесено с чисто парижским шиком французское ругательство, обозначающее очень низко падшую женщину.

– Пишете что-нибудь?

– Теперь я пилю дрова и ношу воду. А если бы и писал, кому это нужно?.. Это Пушкин? – спрашивает он вдруг, показывая на груду гипсовых осколков, сложенных в углу комнаты...

– Завидую Александру Сергеевичу: жил в великолепную аристократическую эпоху и умер молодым. Что может быть лучше?

– Это не Пушкин, а бывший бюст Карла Маркса. Но вот почему-то разбился: все это какое-то хрупкое, непрочное...

– К сожалению, вы ошибаетесь. Все это – так прочно, что наверняка переживет и меня, и вас.

Происходило явно недоразумение. Говоря о непрочности, я имела в виду работу и материал бюста. Бальмонт же – советский строй...

Уходя, он многозначительно процитировал Пушкина:

...Бурь порыв мятежный  
Рассеял прежние мечты! –<sup>29</sup>

очевидно намекая на свое разочарование революцией.

\* \* \*

Через некоторое время Бальмонту удалось вырваться из советской России.<sup>30</sup> Мне тоже.<sup>31</sup> И уже тут, за границей, мне попала в руки новая книжечка Бальмонта «Где мой дом?», изданная пражским «Пламенем» в 1924 году. Это – проза, перемешанная со стихами, как всегда у Бальмонта, певучими и выразительными при чисто бальмонтовской совершенной технике.

Но очерки – прямо изумительны. Форма, как и следовало ожидать, художественная и отделана, а содержание... прямо прекрасно, мужественно и поразительно. В этих очерках Бальмонт открыто сознается в своих былых заблуждениях и смело отрекается от них.

Сколько страданий выпало на долю Бальмонта в пору заката жизни, в изгнании и в нищете! И это тем мучительнее переживалось поэтом, знавшим прежде столько успеха и удач.

Но горестные разочарования не только не ослепили его души, но даже открыли в ней новые истоки откровений.

### *КОРРЕКТУРНОЕ ПРИМЕЧАНИЕ*

Уже после того, как данная публикация ушла в печать, при работе в громадном архиве Г.П.Струве (Hoover Institute of War, Peace and Revolution, Stanford University. G. Struve Collection. Box 75. Folder 7) обнаружили вырезки из сан-францисской газеты «Русская жизнь» от 7 и 14 августа 1948 г.,

где эти мемуары были напечатаны впервые. Тексты в основном совпадают, однако в конце автор приводит довольно много цитат из книги Бальмонта «Где мой дом?», опущенных в «Новом русском слове», и есть сравнительно небольшой фрагмент, который мы считаем нужным привести. После рассказа об отъезде Бальмонта за границу с Е.К.Цветковской и слов «...полный и окончательный разрыв» в первоначальном варианте следовало:

Вернувшись впоследствии в Россию, Бальмонт поселился отдельно с Е., у которой родилась вскоре дочь. И эту связь расторгла только смерть.

– Господи, да что же это?.. Я ничего не понимаю, – говорю я идущему рядом со мной всегда остроумному В.Ф.Ходасевичу.

– Чего же тут не понять? – отвечает мой спутник. – Во-первых, не забывайте, что

Я в этот мир пришел,

Чтоб видеть Солнце!

Солнце, а не ваши недоуменные взгляды. А во-вторых, такие вот проводы и их небывалая обстановка (Вы заметили стойкость и мужество и даже ликование Екатерины Сергеевны <так!>: какая выдержка!) все это вместе взятое – разве это не потрясающий вызов *мещанству* и *пошлости*?

И мне невольно приходится соглашаться с этим остроумным Ходасевичем. Ибо он – не только остроумен, но и мудр. Ведь действительно, и сам Бальмонт и все его окружение только и делали, что возмущались *мещанством* и *пошлостью*!

И что, собственно, не считалось «пошлым» в их тесном, «сверхчеловеческом» мирке? Возмущение чьим-нибудь непристойным поведением, жизнь по средствам, верность жене, любовь к одному – все это определялось словами: «Какая пошлость». «Мещанами» же назывались все инакомыслящие.

Сам Бальмонт считал себя революционером; он им был, пожалуй, в области морали, но искренне думал, что этого достаточно, чтобы себя называть чуть ли не социалистом. Недаром в 1905 году он писал о себе:

Я – литейщик...

---

*Примечания:*

<sup>1</sup> Год, о котором идет речь, однозначно определить трудно. Это явно не был 1900 год: Бальмонт был за границей, и впервые увиделся с Брюсовым в конце июля. В начале 1901 г. они виделись (см. предисловие), но, во-первых, это не мог быть брюсовский журфикс (см. прим. 2), во-вторых, там не могло быть Белого, с которым Брюсов познакомился лишь в конце этого года. В марте 1902 г. Бальмонт был в Москве проездом меньше суток (он ехал из места своего пребывания – Сабынина Курской губ. – в Париж). Скорее всего, описываемый эпизод должен быть отнесен к началу 1903 г., когда Бальмонт приехал в Москву из Парижа (6 января). Запись из дневника Брюсова, относящаяся к этому времени, см. в предисловии. К марту-апрелю знакомство с Бальмонтом на вечере у Брюсова относит в воспоминаниях Андрей Белый (Белый Андрей. Начало века. М. 1990. С.239-243). В апреле 1903 г. Брюсовы уехали в Париж, так что вторая возможность для датировки – май этого года (в конце мая Брюсовы уже жили на даче). Весной 1904 (до мая) Бальмонт жил в Москве.

<sup>2</sup> В сентябре 1902 г. Брюсов записал в дневнике: «Я устроил у себя jours-fix<es>. Бывает всегда Курсинский, часто Гофман, затем Балтрушайтис, С.А.Поляков, Ланг, Черногулов, Саводник, Каллаш. Пестрая компания (Позднее: Пантюхов, Койранские)» (Дневники. С.122). До этого весьма неперидически Брюсов устраивал «вторники».

<sup>3</sup> Обратим внимание, что некоторые названные здесь посетители «сред» явно не могли принимать в них участие в описываемое время. Так, В.Ф.Ходасевич писал: «Некогда в этой квартире происходили знаменитые среды, на которых творились судьбы если не всероссийского, то, во всяком случае, московского модернизма. <...> Лишь осенью 1904 года новоиспеченным студентом, получил я от Брюсова письменное приглашение» (Собр. соч. В 4 т. М. 1997. Т.4. С.22; на том же вечере мемуаристом зафиксировано присутствие Белого и С.М.Соловьева). Муни (Самуил Викторович Киссин; 1885-1916) до лета 1903 жил в Рыбинске.

<sup>4</sup> Ни Блок, ни Вяч.Иванов не могли быть на журфиксах Брюсова ни в 1900, ни в 1903 г.: Блок впервые приехал в Москву в начале 1904 г., Иванов познакомился с Брюсовым в Париже в апреле или начале мая 1903 г., ближайший его приезд в Москву после этого состоялся летом 1904 г. Не документированы и визиты Ф.Сологуба в Москву в начале века.

<sup>5</sup> Особняк Андреевых находился в Брюсовском переулке (в советское время – ул. Неждановой), д. 19.

<sup>6</sup> Подробно рассказана история знакомства и замужества с Бальмонтом самой Е.А.Андреевой-Бальмонт (1867—1950) в мемуарах: Андреева-Бальмонт Е.А. Воспоминания / Подг. текста, пред. Л.Ю.Шульман; примеч. А.Л.Паниной и Л.Ю.Шульман; под общ. ред. А.Л.Паниной. М. 1996 (далее – Воспоминания). Знакомство состоялось в 1893 году, а обвенчались они в 1896-м.

<sup>7</sup> Неточно цитируется стихотворение «Хочу» из книги «Будем как Солнце». Судя по всему, история, переданная автором, принадлежит к числу мифов о Бальмонте. Венчание Бальмонта и Е.А.Андреевой состоялось в деревенской церкви под Тверью, отмечалось это событие не в торжественной домашней обстановке, а в тверской гостинице (Воспоминания. С.316). Стихотворение же было впервые опубликовано в 1902 г. (Северные цветы на 1902 год. М. 1902. С.156), что скорее всего указывает на то, что написано оно было незадолго до этого.

<sup>8</sup> Нина Константиновна Бальмонт-Бруни родилась в Петербурге 25 декабря 1900 (7 января 1901). См.: Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Поэт Константин Бальмонт: Биография. Творчество. Судьба. Иваново. 2001. С.106. Это вкупе с обстоятельствами ареста Бальмонта делает историю невероятной.

<sup>9</sup> Текст этого стихотворения см.: Лит. наследство. Т.98. кн.І. С.142. В тюрьме Консьержери Бальмонт пробыл два дня в ноябре 1902 г., т.е. когда дочери было почти два года.

<sup>10</sup> Об обстоятельствах получения этой тяжелой травмы Е.А.Андреева писала: «Его жена, Лариса Михайловна, была истеричка с большой наследственностью от родителей-алкоголиков. Она была неуравновешенна, подозрительна и болезненно ревнива. Это отравляло жизнь Бальмонта. <...> В одном из приступов меланхолии он выбросился из окна своей комнаты на третьем этаже на мостовую, разбил голову, сломал ногу, руку и больше года пролежал в больнице в больших страданиях. От общего истощения у него не срастались кости» (Воспоминания. С.300-301). Весьма схоже рассказывал об этом эпизоде Бальмонт М.А.Волошину в 1915 г. (25 лет спустя: он бросился из окна московских номеров «Лувр и Мадрид» 13 марта 1890 г.). См.: Волошин М. Собрание сочинений. Т.7. кн.І. М. 2006. С.350.

<sup>11</sup> Лекцию «Тип Дон Жуана в мировой литературе» Бальмонт читал в московском Литературно-художественном кружке 14 марта 1903 (См.:

Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. С.160). Статья, основанная на этой лекции, вошла в книгу Бальмонта «Горные вершины» (М. 1904).

<sup>12</sup> Книга Белого «Золото в лазури» вышла в 1904 г.

<sup>13</sup> Речь идет о Елене Константиновне Цветковской (1880-1943), познакомившейся в Бальмонтом в ноябре 1902. В письме к Брюсову от 5 января н.ст. 1903 г. Бальмонт писал: «Потом я встал и дошел до бульвара Распайль, где Елена отперла мне свою комнату, и я лежал у нее, без мысли, без слов почти, и несколько холодных поцелуев не таили в себе страсти. Сестра, сестра. Ведь она воистину сестра» (Лит. наследство. Т.98. кн.І. С.146). В Мексику Бальмонт в сопровождении Цветковской уезжал в январе 1905 г. (а не в 1910-м, как пишет Погорелова), вернулся летом того же года.

<sup>14</sup> Е.К.Цветковская была дочерью генерал-лейтенанта К.Ю.Цветковского; училась на математическом факультете Сорбонны.

<sup>15</sup> Ныне – Белорусский.

<sup>16</sup> В воспоминаниях Е.А.Андреевой читаем: «Так как Елена была непрактична и не любила хозяйства и всякие хлопоты и устройства, Бальмонт взял на себя заботы об их внешней жизни и хорошо справлялся с ними. <...> В нашей жизни с ним я никогда не допускала, чтобы он тратил свое время на это. <...> Маршруты его больших путешествий мы составляли вместе, хотя я не ездила с ним. Я и билеты заказывала и покупала. Укладывала его сундук, составляла список вещей, которые он брал с собой. <...> Когда Бальмонт стал жить с Еленой и путешествовать с ней, он все делал сам. Ему даже нравилась беспомощность Елены» (Воспоминания. С.371).

<sup>17</sup> Мирра Константиновна Бальмонт (1907-1970).

<sup>18</sup> Речь идет о стихотворении «Маленький султан», написанном после разгона студенческой демонстрации у Казанского собора 4 марта 1901 г. Подробнее см.: Бальмонт К.Д. Стихотворения. Л. 1969. С.650-652 (коммент. В.Н.Орлова); Нинов А. «Так жили поэты...»: Документальное повествование // Нева. 1978. N7. С.89-103; Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. С.116-124; Воспоминания. С.354-357.

<sup>19</sup> О книге «Песни мстителя» (Париж, 1907) см.: Markov Vladimir. Kommentar zu den Dichtungen von K.D. Bal'mont 1890-1909. Köln; Wien, 1988. S. 253-260; Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. С.203-209.

<sup>20</sup> Неточно цитируется стихотворение «Поэт – рабочему» (1905). В оригинале:

Я литейщик – формы лью,  
Я кузнец – я стих кую. (Бальмонт К.Д. Стихотворения. С.334).

<sup>21</sup> Сборник «Стихотворения» (СПб. 1906), куда вошло цитированное выше стихотворение, Брюсов резко отрицательно рецензировал: Весы. 1907. 1906. N 9 (перепеч.: Брюсов Валерий. Среди стихов: Манифесты, статьи, рецензии 1894-1924. М. 1990. С.212-214).

<sup>22</sup> О реакции Бальмонта на революционные события и на оценки его революционных стихов в рецензиях Брюсова подробнее см.: Орлов Н.А. Перепутья: Из истории русской поэзии начала XX века. М. 1976. С.202-204; Воспоминания. С.359-360.

<sup>23</sup> Владимир Федорович Саводник (1874-1940) – литературовед.

<sup>24</sup> Парафраз латинской поговорки «Inter arma silent Musae» («Среди оружия Музы молчат»).

<sup>25</sup> Альфонс Мари Луи де Ламартин (1790-1869) – французский поэт и государственный деятель. Обстоятельства его карьеры излагаются верно.

<sup>26</sup> См.: «Зима 1918 года была для Бальмонта тяжелая. <...> Они погибали от голода и холода и не чаяли пережить зиму. Елена, потерявшая квартиру после смерти матери, не может нигде устроиться. Бальмонт с ней перебрался в скрябинскую квартиру; там лопнули трубы в это время, и в комнатах уже не холод, а мороз, температура ниже нуля. <...> Елена и Мирра <...> так захворали, что там оставаться им более было нельзя. И Бальмонт взял их в нашу квартиру, которая была рядом со скрябинской. Сам он поехал в Саратов за хлебом. Но и в нашей квартире был мороз, холод. Найти ни другой квартиры, ни комнат нельзя было, и Бальмонт переехал в окрестности Москвы, в Новогиреево, где и поселился в трех крошечных комнатах» (Воспоминания. С.417). См. также: Куприяновский П.В. К.Д.Бальмонт в 1917-1920 годах // Филологические штудии. Иваново. 1999. Вып.3. С.104-116. Свою жизнь в Москве (правда, не 1918-го, а зимы 1920-го года) Бальмонт описал в очерке «Где мой дом?» (Бальмонт К.Д. Где мой дом? Стихотворения, художественная проза, статьи, очерки, письма. М. 1992. С.293-300).

<sup>27</sup> Литературный отдел Наркомпроса был одной из организаций, где существенную роль играл Брюсов. А.В.Луначарский, возглавлявший Наркомпрос, писал: «В ходе развития Наркомпроса коллегии его показалось необходимым иметь особый Литературный отдел <...> Во главе этого отдела мы поставили Брюсова. И здесь Брюсов внес максимум заботливости, но сам орган был слаб и обладал лишь ничтожными средствами» (Цит. по: Ашукин Николай, Щербаков Рем.

Брюсов. М. 2006. С.533). Отдел был создан в декабре 1919 г. и начал функционировать в феврале 1920 г. Брюсов был заместителем заведующего, а с 22 ноября 1920 г. заведующим ЛИТО (Лит. наследство. Т.85. С.241. Предисловие Т.В.Анчуговой к публикации рецензий Брюсова).

<sup>28</sup> Об отношениях Бальмонта и Горького см.: Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. К.Д.Бальмонт и его литературное окружение. Воронеж. 2004. С.88-99 (там же библиография). Ср. также стихотворение Бальмонта «Открытое письмо Максиму Горькому» (Последние новости. 1922. 23 июня, №669; перепеч.: Бальмонт К.Д. Где мой дом? С.26 с неточностью и неточным указанием источника) и статью «Мещанин Пешков. По псевдониму: Горький» (Сегодня. 1928. 1 апреля, №88).

<sup>29</sup> Из стихотворения А.С.Пушкина «К \*\*\*» («Я встретил вас, и все былое...»).

<sup>30</sup> Об отъезде Бальмонта за границу см.: Берд Роберт, Иванова Евгения. Был ли виновен Бальмонт? // Русская литература. 2004. №3. С.55-85. Он уехал из Москвы 25 июня 1920 г., через Петербург в Нарву и Ревель (Таллин), оттуда пароходом в Штеттин, и через Берлин – в Париж. Об обстоятельствах его отъезда Б.М.Погорелова знала из очерков «Завтра» и «Без русла», вошедших в упоминаемую далее книгу «Где мой дом».

<sup>31</sup> Б.М. Рунт еще в 1915 г. получила подтверждение, что она по национальности чешка, в июле 1923 г. переехала в Братиславу, где вышла замуж за филолога-русиста Валерия Александровича Погорелова (1872-1855).

## СТАТЬЯ В.Я.БРЮСОВА ВО ФРАНЦУЗСКОМ ЖУРНАЛЕ «НАБАТ»<sup>1</sup>

*Вступительная заметка и примечания И.А.Атаджяня*

В художественном наследии Брюсова важное место занимают критические статьи, в которых он дает оценку литературным произведениям как своих современников, так и представителям литературы прошлых столетий. Среди них следует выделить журнальные ежегодные литературные обзоры. В истории русской критики ежегодные обзоры занимали определенное место в журналистике; в первой половине XIX века такие литературные обзоры писал В.Г.Белинский. В конце XIX – начале XX века ежегодные обзоры текущей русской литературы писали П.Н.Милюков, А.И.Богданович, К.Д.Бальмонт. В частности, они писали обзоры для английского журнала «The Athenaeum». Как отмечает С.П.Ильев, Брюсов начал сотрудничать в указанном журнале с апреля 1901 года.<sup>2</sup> В дневнике Брюсова имеется запись: «Бальмонт, так как уезжал “из столиц”, не мог написать своего обозрения в “The Athenaeum” и поручил мне. Я всю жизнь следил за русской литературой кроме именно этого года. Написано кое-как, в 5 дней, ибо срок был близок».<sup>3</sup> Так началось сотрудничество Брюсова в английском журнале. С.П.Ильев в «Брюсовских чтениях 1980 года» опубликовал пять статей Брюсова, написанных для английского журнала; всего же было написано шесть статей, но никакого представления об оригинале обзора за 1903 год нет в архивах. Статьи, опубликованные Ильевым, переведены им с английского. Как отмечает исследователь: «Обзоры Брюсова – документально точная своеобразная и живая летопись литературной жизни России первых лет XX века. Для них характерно строгое соблюдение избранной

---

<sup>1</sup> Журнал «Le Beffroi» – орган молодых писателей северной Франции и Бельгии, издавался в г. Лилль с 1900 года.

<sup>2</sup> Ильев С.П. Статьи В.Я.Брюсова в журнале «The Athenaeum» // Брюсовские чтения 1971 года. Ереван. 1973. С.569.

<sup>3</sup> Брюсов В.Я. Дневники 1891-1910. М. 1927. С.104.

формы. Обычно в начале статьи кратко определяется особенность общественно-литературного движения в истекшем году, после чего автор переходит к обзору литературных явлений в таком порядке: новинки русской реалистической литературы, новинки символической литературы, новые издания русских классиков, новые переводные издания, хроника литературной жизни».<sup>4</sup>

Аналогичный обзор русской литературы был написан Брюсовым в 1905 году для французского журнала «Набат» под заглавием «Lette re sur la literature russe». Свой обзор Брюсов начинает с того, что говорит об упадке русской литературы после 60–70-ых годов XIX века и о безвременной смерти Всеволода Гаршина. Далее отмечает, что в конце XIX века происходит возрождение русской литературы, которая обогатилась новыми именами и новыми темами. В статье даны краткие оценки таким писателям как Максим Горький, Леонид Андреев, Д.Мережковский, К.Бальмонт, Андрей Белый, А.Блок, Вячеслав Иванов и Ф.Сологуб, говорится о двух школах русских символистов – старшего поколения и группы «Нового Пути». В обзоре Брюсов указывает на два важных события, отразившихся в литературе, – русско-японскую войну и революционное движение в стране.

Начав свою статью, по традиции, с обзора новинок реалистической литературы, Брюсов отмечает, что за границей известно то движение в области русской повести, которое связано с именем Максима Горького, но, по его мнению, «... одни и те же типы, повторяясь в его рассказах, не дают ничего нового и утомляют». Довольно резко критик отмечает, что пьеса «Дачники» «...не возвышается над уровнем посредственности», а его «лучшая театральная вещь “Les Bas Fond” (“На дне”) только перелагает в диалог его рассказы», а небольшое стихотворение в прозе «Человек», не более как «риторический пересказ дурно понятых идей Ницше». В своей статье того же периода, написанной для английского журнала, Брюсов ставит под сомнение действительный успех пьесы «Дачники», хотя и

---

<sup>4</sup> Ильев С.П. Статьи В.Я.Брюсова в журнале «The Athenaeum». Указ. изд. С.571.

признает, что она привлекла внимание театральной публики, отмечая, что пьеса написана под сильным влиянием Чехова, «но не имевшая настоящего успеха».<sup>5</sup> В журнале «Весы» (1905. N 2) Брюсов квалифицирует драму Горького «Дачники» как «не возвышающуюся над уровнем заурядной посредственности» (С.60), а в N4 от 1905 г. Брюсов пишет: «Горький исписался» (С.48); «В последних произведениях Горького нет ничего кроме резонерства» (С.50), но тут же отмечает: «... все же – он литературная величина». О произведении «Человек» в N5 от 1904 г. в журнале «Весы» написано: «Горький высказывает избитые мысли, его пафос смешон» (С.53).

Выше всех писателей-«знаньевцев» Брюсов ставит Л.Андреева, которого считает «видным из русских новеллистов после Чехова», а лучшим его произведением признает «Жизнь отца Фивейского» (до нас дошли два варианта первой страницы данной рукописи – на одной из них произведение названо «Жизнь отца Фивейского», на другой «Жизнь Василия Фивейского» – И.А.), на анализе которого он останавливается более подробно. Брюсов отмечает, что Андреев своим рассказом еще раз ставит извечный вопрос: «Как может быть в мире горе, если Бог всемогущ и благ». Андреев еще раз упрощает этот вопрос, сводя все человеческое горе к общему началу – смерти: «Как может быть Бог, если есть смерть?». «Неудавшимся» произведением Леонида Андреева Брюсов считает «Красный смех», так как «он (Андреев – И.А.) не смог передать широкие эпические картины: он слишком психолог для этого». Говоря об этом рассказе в статье для английского журнала, отмечая «потрясающие сцены и картины», которые созданы реалистом, критик подчеркивает, что «явно эпической картины войны Андрееву создать не удалось, он слишком психолог для этого».<sup>6</sup>

Далее Брюсов переходит к обзору творчества писателей символистской литературы, которая за границей составляет «менее заметную группу». Здесь он указывает на подъем мистико-религиозных настроений, с которым связано создание

---

<sup>5</sup> Брюсов В. Русская литература в 1904-5 году // Брюсовские чтения 1980 года. Ереван. 1983. С.340.

<sup>6</sup> Там же. С.339.

Петербургского религиозного общества и о создании «Религиозно-философских собраний», устроенных для проповеди этих идей. Душой этого движения Брюсов признает Д.Мережковского. Он отмечает его исследование о Л.Толстом и Ф.Достоевском, его романы «Юлиан Отступник», «Леонардо да Винчи» и «Петр и Алексей». Говоря о последнем романе, критик отмечает: «В романе много блестящих страниц и прекрасных характеристик, хотя ему мешает прежняя эрудиция и явная тенденциозность автора. В общем, он слабее двух предыдущих романов Д.Мережковского». В статье для английского журнала за 1904 год, говоря об этом последнем романе Мережковского, Брюсов пишет: «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 не достало творческих сил превратить этот сырой материал в художественное целое».<sup>7</sup> В другой статье для этого же журнала (за 1904-1905 гг.) Брюсов пишет: «В целом он (роман – И.А.) представляет собой громадный труд, показывающий богатую эрудицию автора, скорее эссеиста по своему дарованию, чем поэта», но тут же, заключает: «Но все же художественное целое не получилось».<sup>8</sup>

Самым видным представителем этой школы, по Брюсову, является поэт-лирик К.Бальмонт, которого он считает одним из замечательнейших русских поэтов по своему лирическому дарованию. Говоря о нем, как о поэте, давшем поэзии новое звучание, новые мотивы, он останавливается на книге Бальмонта «Литургия красоты». Брюсов здесь воздерживается от оценок «Литургии красоты», а в статье «К.Д.Бальмонт» (вторая статья), написанной в 1905 году и включенной в книгу «Далекие и близкие», критик, говоря об этом произведении Бальмонта, отмечает, что в нем происходит «психологическая борьба», но «...победа в ней Бальмонта могла быть лишь временной. Его творчество должно было кончиться новым падением, потому что по самой сущности души (подчеркнуто Брюсовым) – он

---

<sup>7</sup> Там же. С.326.

<sup>8</sup> Там же. С.338.

печаль предпочитает радости, сумрак – свету, тишину – бряцаниям литавров... В этих напевах тоскует истинная душа Бальмонта, поэта нежности и кротости, который пожелал стать певцом страстей и преступлений».<sup>9</sup> В статье 1904-1905 года для английского журнала об этой же книге он пишет: «Наиболее значительную часть этой книги составляют пространные гимны в честь четырех стихий: земли, воды, огня и воздуха. (Эти гимны зачастую привлекательны своим иступленным 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 нищенские 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)»<sup>10</sup>.

В журнале «Весы» от 1905 г. № 4 по поводу «Литургии Красоты» Брюсов отмечает: «Трагедия Бальмонта в том, что его юношеское бессознательное мирозерцание не изменилось и не могло измениться; его детские, глубоко заложенные в душе верования были даны ему на всю жизнь; но сознательность увлекла его к идеалам прямо противоположным».<sup>11</sup> И далее: «В этих песнях тоскует истинная душа Бальмонта, поэта нежности и кротости, который пожелал стать певцом солнца и преступлений... Где-то в “Художнике-дьяволе” Бальмонт говорит: “И я миры отдам за куст сирени!” В жизни он сделал худшее: он отдал свой куст сирени за призрачные миры!»<sup>12</sup>.

Чрезвычайно оригинальным явлением русской литературы Брюсов считает Андрея Белого и говорит о его последней книге «Возврат», которая представляет собой «... “симфонию” – совершенно своеобразный роман, что-то среднее

---

<sup>9</sup> Брюсов В.Я. К.Д.Бальмонт (2-я статья) // Собр. соч. В 7 т. Т. VI. М. 1975. С.263.

<sup>10</sup> Весы. 1905. № 4. С.51.

<sup>11</sup> Там же. С.51.

<sup>12</sup> Там же. С.52.

между повестью и стихотворением в прозе, между бредом прозорливца и трезвым описанием действительности». Брюсов всегда неизменно высоко ценил все «Симфонии» Белого, трудно воспринимаемые и не всегда положительно оцениваемые многими современниками: «В своих четырех “Симфониях” он создал как бы новый род поэтического произведения, обладающего музыкальностью и строгостью стиховторного создания и вместительностью и непринужденностью романа... он постарался въявь показать нам всю “трансцендентальную субъективность” внешнего мира, смешать различные “планы” вселенной, пронизать всю мощную повседневность лучами нового, неземного света»<sup>13</sup>.

В журнале «Весы» критик замечает: «А.Белый подобен человеку, который видит сон, но продолжает слышать все происходящее вокруг него. Житейское врывается в видение мечты, но и все повседневное озарено фантастическим светом грёзы. Андрей Белый сумел обличить в образах всю призрачность, всю “трансцендетальную субъективность” нашего отношения к вещам».<sup>14</sup> И далее: «“Возврат” должен быть признан лучшей, наиболее совершенной из трех симфоний А.Белого. Многое, о чем ему только мечталось в первой, чего он еще неумело писал во второй, здесь исполнено».<sup>15</sup>

Из других явлений «молодой литературы» Брюсов отмечает «Стихи о Прекрасной даме» А.Блока и сборник «Прозрачность» Вячеслава Иванова, которого считает поэтом, «заметного строгостью своих образов и своеобразием своего стиля», а также «Книгу сказок» Ф.Сологуба, которую называет «мастерской книгой маленьких притч, глубоких, безукоризненных по форме».

В этой работе нет подробных характеристик названных произведений, в статье же для английского журнала Брюсов весьма высоко оценивает сборник А.Блока: «Настоящим, самостоятельным поэтом показал себя А.Блок в своих “Стихах о

---

<sup>13</sup> Брюсов В.Я. Вячеслав Иванов. Андрей Белый // Собр. соч. В 7 т. М. 1973-1975. Т. 6. С.307.

<sup>14</sup> Весы. 1904. N 2. С.59.

<sup>15</sup> Там же. С.60.

Прекрасной Даме”. 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”<sup>16</sup>. Хочется отметить, что «Книга сказок» Сологуба неоднократно привлекала внимание Брюсова-критика; он смог увидеть ее своеобразие, сопоставить со сказками Андерсена: «Весьма замечательная “Книга сказок” Ф.Сологуба. 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 напоминают Андерсена. В них есть общее с Андерсеном достоинство, которое так редко теперь встречается в русской литературе; смех, – во всех его формах, от горького сарказма до добродушного хохота... “Книга сказок”, бесспорно, лучшее, что пока написано Ф.Сологубом».<sup>17</sup>

Еще интереснее его отзыв об этой книге, опубликованный в журнале «Весы»: «Ф.Сологуб – один из немногих, взор которого не только проникает насквозь, но и видит самые вещи, – один из немногих, сохранивший живую, органическую связь с землею... Он тоже знает порывания за пределы, жажду захватить хоть как-то “стихии чуждой”, но он свой и в “пределах”, он у себя дома и здесь и на земле».<sup>18</sup> Эта двойственность его отношения к миру, ведет к такой же двойственности его творчества: «“Книга сказок” едва ли лучшее из всего, что написал Ф.Сологуб. У меня есть и еще одно, особое, – его достоинство: в ней есть смех».<sup>19</sup> В публикуемой нами статье, книга Сологуба удостоилась всего нескольких строк, но их можно дополнить отзывами из других журналов.

В заключение можно отметить, что статья Брюсова, написанная для французского журнала «Набат», – в целом очень сдержанная, немногословная, ясная, логичная и имеет более информационно-аналитический характер. Приведенные нами

---

<sup>16</sup> Брюсовские чтения 1980 года. С.341.

<sup>17</sup> Там же. С.339.

<sup>18</sup> Весы. 1904. N 11. С.50.

<sup>19</sup> Там же. С.51.

отзывы Брюсова свидетельствуют о том, что в обзорах для иностранного читателя он старается дать более «приглаженные» характеристики новинкам русской литературы, а в рецензиях, опубликованных в России, остается строгим критиком даже своих «собратьев по перу».

### «LE BEFFROI» N3 1905 LETTRE SUR LA LITERATURE RUSSE

После 60-ых и 70-ых годов, после расцвета русского романа в лице Достоевского, Тургенева и Толстого, русская литература больше десяти лет находилась в упадке. Ни одного истинного выдающегося дарования не появилось (исключение составляет рано умерший Всеволод Григорьевич Гаршин). Но последние годы прошлого столетия были для России временем возрождения ее литературы. Драма, роман и поэзия обогатились новыми именами и новыми течениями.

За границей более известно то движение, которое связано с именем Максима Горького. Произведения Горького имели большой успех в Германии и появились в нескольких изданиях на французском языке (между прочим в издании *Mercure de France*<sup>1</sup>). Горький бесспорно самобытный талант, в его рассказах есть яркие типы, но ему не достает глубины взгляда и широты горизонтов. Преимущественный интерес его произведений лежит в той среде, которую он изображает. Но одни и те же типы, повторяясь в его рассказах, не дают ничего нового и утомляют. По методам творчества он всегда романтик, но часто он оскорбляет эстетическое чувство. За последнее время, оставив рассказ, Горький исключительно предан театру. Его лучшая театральная вещь *Les Bas Fond*<sup>2</sup> только перелагает в диалог его рассказы. Его последняя драма «Дачники» не возвышается над уровнем посредственности. Его небольшое стихотворение в прозе «Человек», появившееся, считаю, не более как риторический пересказ дурно понятых идей Ницше и <...>.

Гораздо большее художественное значение представляют рассказы Леонида Андреева, примыкающего к группе Горького. Андреев, бесспорно, после безвременной и всеми оплакиваемой

смерти Антона Чехова (1904), должен считаться самым видным из русских новеллистов. Его мрачные, написанные гипнотизирующим языком рассказы касаются сложных и темных вопросов человеческой психологии. Некоторыми сторонами своего творчества он приближается к Эдгару По, сохраняя чисто русскую душу. Лучшая его вещь – это рассказ, появившийся осенью 1904 года, «Жизнь отца Фивейского». Это история бедного сельского попа, который погиб с простодушной верой в праведность Божию, изведав всевозможные беды и несчастья, приходит к сомнениям. Автор заставляет своего героя в порыве экстаза воскликнуть, обращаясь к мертвецу, как сам Иисус Христос: «Тебе говорю, встань». Труп остается неподвижным. Поп не выносит этого потрясения и погибает. Своим рассказом Андреев еще раз ставит извечный вопрос: «Как может быть в мире горя, если Бог всемогущ и благ». Андреев еще упрощает этот вопрос, сводя все человеческое горе к общему началу – смерти: «Как может быть Бог, если есть смерть?» В самое последнее время появился новый рассказ Андреева «Красный Смех», где он изображает безумие войны. В рассказе есть потрясающие сцены, но набросать широкие эпические картины автору не удастся: он слишком психолог для этого.

К тому же течению принадлежат еще И.Бунин, Н.Телешев, С.Юшкевич и др., впрочем, все они значительно уступают в даровании Горькому и Андрееву. Эти писатели группируются вокруг книгоиздательства «Snanie» и лучшие их вещи появляются в издаваемых этой librairie<sup>3</sup> два раза в год «Сборниках».

Менее заметную за границей группу составляют писатели, принадлежащие к тому литературному движению, которое соответствует французскому движению «символистов» и «декадентов» 1886-1900 гг. Среди этих писателей надо различать две школы.

Первую составляет старшее поколение, примкнувшее к западному движению «Art nouveau»<sup>4</sup> еще в начале 90-х годов. Постепенно они перешли от чисто эстетических вопросов почти исключительно к вопросам мистическим и религиозным. Проповедники идей Ницше и О.Уальда стали проповедовать

обновленное христианство, новую церковь – Иоанна, которая должна слить католичество, православие и лютеранство. В этой новой церкви должны быть примирены принципы христианского смирения с принципами языческого самоутверждения личности, идеалы Христа и Диониса. В течение двух лет движение это сильно волновало Петербургское общество. Устроенные для проповеди этих идей «Религиозно-философские собрания»<sup>5</sup> привлекали громадное количество слушателей. Организации этого круга служил прекрасный журнал «Новый Путь»<sup>6</sup>, к сожалению, прекративший в 1905 году свое существование. Ближайшими участниками этого издания были Д.Мережковский, З.Гиппиус, Н.Минский и В.Розанов.

Душой этого движения надо признать Д.Мережковского. Его исследования о Л.Толстом и Ф.Достоевском и два его романа «Юлиан Отступник» и «Леонардо да Винчи» переведены на языки французский, немецкий, английский, итальянский и др. В этих произведениях изложена вся философия нового учения. В настоящее время еще печатается новый роман Д.Мережковского, посвященный Петру Великому. В Петре он видит представителя языческого миропонимания, в его сыне – христианского. Борьбу Петра и Алексея он представляет как вечную антитезу Антихриста и Христа. В романе много блестящих страниц и прекрасных характеристик Петра, хотя ему мешает прежняя эрудиция и явная тенденциозность автора. В общем он слабее двух предыдущих романов Д.Мережковского<sup>7</sup>. Мережковскому хочется показать, что и Россия участвовала во всемирной пребурной борьбе двух принципов.

Несколько позже эта группа «Нового Пути» выступила в защиту новых принципов искусства второго поколения художников, которая обычно отстаивает чисто эстетическую данность. В настоящее время эти писатели группируются вокруг двух книгоиздательств (librairie) «Скорпион», «Гриф» и вокруг журнала «Весы». Это по преимуществу поэты, учившиеся у таких учителей как Верлен, Малларме, Верхарн, Метерлинк, д'Аннунцио<sup>8</sup> и Гофмансталь<sup>9</sup>.

Самым видным представителем этой школы считается поэт-лирик К.Бальмонт. По его лирическому дарованию это один из замечательнейших русских поэтов, это нежный, мелодичный певец, совершенно преобразовавший русский стих, давший ему новое звучание, новые мотивы. Только что появилась новая книга К.Бальмонта «Литургия Красоты», где в пламенных гимнах он воспеваает стихии – огонь, воду, воздух, землю. Из мировых поэтов Бальмонт ближе всего напоминает Шелли, прекрасные переводы поэзии которого он подарил русскому читателю. К.Бальмонт обладает богатым знанием языков, перевел кроме того всего Эдгара По, лучшие драмы Кальдерона и ряд вещей Гауптмана, Ибсена.

Чрезвычайно оригинальное явление русской литературы представляет Андрей Белый (псевдоним). Близко примыкая к кружку «Скорпион», он обычно полон мистико-религиозными исканиями, сближающими его с писателями «Нового Пути». Это еще очень молодой писатель. Его последняя книга «Возврат» представляет собой «симфонию», – совершенно своеобразный роман, что-то среднее между повестью и стихотворением в прозе, между видением *d'un hallucine* и трезвым описанием действительности. Реальное и ирреальное слитно в этом произведении и самые обычные житейские мелочи обусловлены таинственными мистическими причинами.

Из других явлений той же «молодой» литературы стоит отметить «Стихи о прекрасной Даме» А.Блока, гимн к мистической «Даме»; лирический сборник «Прозрачность» Вячеслава Иванова, поэта заметного строгостью своих образов и своеобразием своего стиля, обогащающего обычными и старинными словами, и неологизмами (ему принадлежит замечательное исследование о Дионисе в веровании греков, как о Боге бессмертном «Эллинизм религия страдающего Бога»); наконец «Книгу сказок» Сологуба, мастерскую книгу маленьких притч, глубоких и безукоризненных по форме (часть их появилась в переводе на новогреческий язык).

Надо заметить, что введущаяся война и внутренняя смута в России, грозящие принять размеры революции, в течение всего года тормозили естественный ход литературы. В обществе нет интереса к чисто художественным явлениям, пала и книжная

торговля, лишь чрезвычайно возрос тираж ежегодных изданий, доходящий у некоторых до 160 000 – цифра небывалая в России.

*В. Брюсов*

*ОР РГБ. Ф.386, к.40, ед.хр.14.*

---

*Примечания:*

<sup>1</sup> *Mercure de France* – один из старейших французских журналов, выходящий с 1672 г. с перерывами до настоящего времени. Неоднократно менял свое направление. Основанный де Визе (*de Visé*), «*Mercure de France*» являлся на протяжении XVIII в. своего рода органом придворно-аристократической информации, где наряду с новостями двора и вообще занимательными сообщениями из жизни страны помещались и сведения об академической жизни, а также материал для легкого чтения (маленькие пьесы, анекдоты и т. п.). Крупным этапом в существовании журнала можно считать 90-е гг. XIX в., когда одним из руководителей «*M. de F.*» являлся Реми де Гурмон.

<sup>2</sup> *Les Bas Fond* – пьеса М. Горького «На дне».

<sup>3</sup> *librairie* – книжный магазин.

<sup>4</sup> *art nouveau* – новое искусство (модернизм).

<sup>5</sup> Религиозно-философское собрание, открылось в Петербурге в ноябре 1901 г. Наряду с духовными лицами в Совет Собраний входили: Мережковский Д. С., Розанов В. В. и Миролубов В. С. (см.: Публикации В. Брюсова в газете «Русский листок» Вступительная статья, публикация и примечания Даниелян Э. С. // *Неизвестный Брюсов* (публикации и републикации). Ереван. 2005. С.38-90).

<sup>6</sup> «Новый путь» – орган Петербургских Религиозных-философских собраний. Начал выходить с января 1903 года. См. Валерий Брюсов и «Новый путь». Публикация Д. Максимова // *Лит. наследство. М. 1937. С.276–298.*

<sup>7</sup> О взаимоотношениях Мережковского и Брюсова см.: Даниелян Э. С. Брюсов и Мережковский // *Брюсовские чтения 2002 года*. Ереван. 2004. С.223-235.

<sup>8</sup> Габриеле д'Аннунцио (1863–1938) – итальянский писатель, политический деятель. С конца XIX века – идеолог итальянского империализма.

<sup>9</sup> Гофмансталь Гуго фон (1874–1929) – австрийский писатель. В его лирике и драматургии сказывалось влияние символизма («Каждый человек». 1911 г.).

**В.БРЮСОВ И Н.КРАШЕНИННИКОВ:  
НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ РЕЦЕНЗИИ И ПИСЬМА**  
*Вступительная статья Э.С.Даниелян*

В литературоведении достаточно подробно исследованы личные и творческие отношения Валерия Брюсова со многими выдающимися писателями и поэтами конца XIX – начала XX веков. Но не менее важны и литературные связи с писателями «второго круга», произведения которых составляют основной пласт русской литературы. К числу таких очень своеобразных писателей можно отнести и Н.А.Крашенинникова, с которым поэта связывали длительные отношения.

В Литературной энциклопедии (т. III, с. 811) указано, что Николай Александрович Крашенинников (1878-1941) начал печататься в 1899 году в «Русских ведомостях», сотрудничал в журналах «Русская мысль», «Русское богатство» и др. Основные произведения Крашенинникова – очерки «Угасшая Башкирия», романы «Девственность», «Амиля» (о башкирской девушке, который высоко оценил В.Г.Короленко), «Две сказки», «Ответственность» и др. До 1917 года вышло собрание сочинений писателя в восьми томах!

Писатель пишет в духе добротного русского реализма, хотя его в 20-30 годы обвиняли в вульгарном социологизме. Высоко оценен его роман «Целомудрие» – повесть о детстве, рассказывающая о пробуждении чувства любви и чувственности у молодого человека.

После революции писатель сделал многочисленные инсценировки на основе произведений русских и зарубежных писателей: Пушкина, Тургенева, Толстого, Гюго и др. А.В.Луначарский высоко оценил инсценировку романа Л.Толстого «Война и мир». В течение своей жизни Крашенинников занимался и собирательской деятельностью: в его фонде в РГАЛИ (ф. 1086) хранятся многочисленные альбомы с перечнем собранных им автографов и документальных материалов.

В распоряжении исследователей могут оказаться десять писем Крашенинникова к Брюсову (1910-1913, почти все без даты; ОР РГБ ф. 386. карт. 90 ед.хр. 43) и два письма Брюсова к

писателю (1913, 1916 гг.). Их переписка имеет деловой характер, но в нашем распоряжении находятся только отдельные письма, видимо, не все они доходили до адресатов или не все сохранились. Но даже эти немногочисленные листы позволяют сделать вывод о пиететном отношении Крашенинникова к поэту, несколько лет делавшему «литературную политику» в России. В одном из писем (без даты) он пишет: «Привожу Вам первый экземпляр романа «Ответственность», посвященный Вам, при своем искреннем уважении и просьбе не забыть Вам преданный. Н.Крашенинников». В нескольких письмах писатель благодарит Брюсова за присылку книг, в частности, можно отметить письмо, содержащее благодарность за полученный им сборник стихов «Зеркало теней» (20 V. 1912). В нескольких письмах Крашенинников просит Брюсова-критика откликнуться на его произведения.

*Без даты*

Многоуважаемый Валерий Яковлевич!

Быв у Вас в среду, забыл попросить Вас о себе – о том, что мне было бы очень дорого узнать от Вас; пожалуйста, прочтите, если выберется свободное время, мою странную повесть-сказку «Две жизни», которую я прислал в числе других книг. Из всего, что мною напечатано было, я до сего времени признаю только ее, и крайне дорого было бы узнать Ваше мнение о ней.

*Искренне преданный Н.Крашенинников  
ОР РГБ.Ф.386, к.90, ед.хр.43.*

Из писем ясно, что Крашенинников бывал у Брюсова в доме на его «средах», лично общался с ним; но ни в «Библиографиях», ни в одном из томов «Литературного наследия» имя Крашенинникова в перечнях имен не упоминается. Тем более важна наша публикация писем Брюсова, находящихся в РО РГБ (ф.452, карт.1. ед.хр.8).

12 октября 1913

Дорогой Николай Александрович!

Вот те строки, которые я написал в исполнении своего обещания. Простите, что в них речь идет более обо мне, чем о Вашем романе. Это произошло от того, что заметка назначается в мою книгу «Miscellanea», в которой я вообще говорю о себе. Но Вы можете взять из моей заметки начальные и заключительные строчки: в них я <...> определенно высказываюсь в том смысле, что считаю тему Вашего романа очень «хорошей». Жаль, что по разным причинам, не имею возможность подробно разобрать его.

*Ваш Валерий Брюсов*

В альбоме Н.Крашенинникова (РГАЛИ, фонд 1086, опись 3, ед.хр. 158) находится текст с отрывками из «Miscellanea» (1913), касающийся этого отзыва. Этот текст не входил в известные нам публикации «Miscellanea», поэтому считаем целесообразным привести его полностью.

«Девственность» и «девичество», совпадают ли два этих понятия – вот интересный вопрос, поставленный романом Н.А.Крашенинникова «Девственность». Независимо от того, хорош роман или плох, мы сейчас не говорим об этом, но его *тема* «хороша». Можно сохранить «девичество», утратив «девственность», и можно не быть «девушкой» при самой несомненной медицинской «девственности». В сущности, это – тема моей поэмы «Аганатис» (и я не отказываюсь от слов, что тема – «хороша»). Она, Аганатис, конечно, девственность утратила; она была «священной гетерой», она пятнадцать лет служила храму своим телом, она на своем каменном ложе исполняла свое служение столь ревностно, что –

И от объятий в вихре наслажденья,  
От тел, сплетенных словно пара змей,  
Означилось на камне углубленье.

Но она, Аганатис, сохранила свое девичество. Когда она вновь оказалась лицом к лицу со своим бывшим женихом (которого считала погибшим), с тем, кого она любила, – она оказалась той же девушкой, какой была пятнадцать

лет назад, прщаясь с ним перед роковой разлукой. В поэме это выражено через *чудо*, Астарта делает так, что пятнадцать лет исчезают из истории, из бытия, стираются, пропадают, – как если бы их не было вовсе. Но это лишь видимое выражение того, что незримо совершается перед нами постоянно, может быть каждодневно, с чем мы встречаемся в нашей жизни, не замечая того. Перед нами нередко проходят «Мать-девушка» и «проститутка-девушка», но мы не умеем узнать их. Н.А.Крашенинников пожелал указать нам на них, и в этом заслуга его романа.

Как известно, Н.А.Крашенинников был собирателем автографов выдающихся поэтов и писателей; он неоднократно обращался и к Брюсову с просьбами прислать интересующие его материалы. Публикуемое далее письмо содержит точные указания о посылаемых Брюсовым автографах.

8 декабря 1916 г.

Многоуважаемый Николай Александрович!

Лучше поздно, чем никогда – *meglio tarde che mai!*

Прилагаю: 1) автограф первого моего стихотворения, появившегося в печати в 1894 г. (написанного в 1892 г.), если не считать одной шарады, напечатанной, кажется (подчеркнуто Брюсовым) в 1890 г., в «Живописном обозрении», когда мне не было и 17 лет; 2) автограф – черновую последнего моего стихотворения, написанного сегодня, 8 декабря 1916 г., тот самый листок бумаги, на котором эти стихи были «задуманы» (ибо можно «задумывать на бумаге»), начаты и написаны. Итак, больше не гневайтесь на мою неаккуратность; все свои обещания, хоть медленно, но исполняю.

*Дружески Ваш Валерий Брюсов*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Г.Дербенев привлекает это письмо Брюсова к Н.Крашенинникову для уточнения даты написания стихотворения «Мы – скифы». См.: Брюсовский сборник. Ставрополь. 1975. С.56-57.

В альбоме Крашенинникова (РГАЛИ. Ф.1086, опись 3. N158) зафиксированы письма и автографы стихотворений Брюсова «Пролог» и «Мы – скифы», которые вошли в собрание раритетов Крашенинникова. Хотя в письме от 12 октября 1913 года Брюсов выражает сожаление, что по разным причинам не имеет возможности разобрать произведения Крашенинникова, но впоследствии он как критик рецензирует его драму «Нерон», причем дважды. Один отзыв, очень подробный, хранится в ОР РГБ (ф.386, карт.52, ед.хр.38), он предположительно датируется 1917 годом, второй, более краткий, написан в 1920 году (ГАРФ. ф.396. оп.8. д.27. л.277). Драма «Нерон» в пяти действиях зафиксирована в описи фонда Крашенинникова (РГАЛИ. ф.1086, опись 2, N 79), указана дата ее написания – 1912 и отмечено, что пьеса не была напечатана. В папке с рецензией Брюсова находятся автограф и машинопись, в их текстах имеются некоторые расхождения, отмеченные в публикации квадратными скобками.

Дальнейшее обращение к подобным неопубликованным рецензиям Брюсова позволит шире охватить и понять всю многогранность литературного процесса начала XX века.

### **Н.А.КРАШЕНИННИКОВ «НЕРОН». ДРАМА В 5 ДЕЙСТВИЯХ И 16 КАРТИНАХ С ЭПИЛОГОМ**

Драма Н.А.Крашенинникова «Нерон» скорее может быть названа «картинами из жизни Нерона», как автор в настоящее время и переименовал свое произведение. Дrame предпослано предисловие «от автора» и список «главнейших источников»: среди последних удивляет отсутствие Тацита и присутствие произведений художественной литературы, как роман Г.Сенкевича «Камо грядеши» или драма П.Косса «Нерон», которые вряд ли могут быть признаваемы «источниками». В предисловии автор говорит, что видит в Нероне «трагедию богато одаренного, непонятого современниками духа». Всего меньше, однако, в произведении г. Крашенинникова – трагедии. Трагедия предполагает борьбу ее героя с Роком, с людьми, с собственными страстями, а именно борьбы в «картинах из жизни Нерона» и нет вовсе. Точно так же автор в драме не оправдал своего суждения о Нероне как «богато одаренном

духе» [непонятом современниками], если не считать, что герой в некоторых сценах читает стихи своего сочинения, кстати сказать, весьма посредственные [и по формам мало напоминающие поэтические создания той эпохи]. Драма показывает нам Нерона в последний период его жизни. В первых сценах мы видим Нерона еще увлеченного Поппеей, которая живет во дворце и официально носит титул августы. Умирает дочь Нерона и Поппеи. Это производит на Нерона сильнейшее впечатление. Он негодует на богов, которые не спасли его дочери, публично называет статую Юпитера «жалким куском мрамора» и ногой валит ее. При таком зрелище присутствующие в ужасе разбегаются. Сцена неправдоподобна и не соответствует духу эпохи. Ни у самого Нерона, ни у его приближенных не могло быть подобного отношения к богам Олимпа, тем более к их статуям: религия просвещенных людей того времени была гораздо более одухотворенной и обоснованной философски. Между тем Нерон драмы, раздраженный смертью дочери, не только охладевает к Поппее, но и убеждает, что «его сомнения в богах подтверждаются ясно». Он рвется узнать «тайны неба» и с этой целью хочет «сравнить с землею все алтари» в Риме. Исполняя свое намерение, Нерон проникает в святилище Весты и похищает старшую весталку Рубрию. Объясняясь с Рубрией, Нерон насмехается над богами, как человек, только что утративший [утерявший] веру в них [что также вряд ли отвечают историческую образу Нерон]. Между прочим, он садится на алтарь Весты и, по ремарке автора, смотрит на статую «с оттенком исконного страха». Вольнодумные рассуждения Нерона [по-видимому] производят на Рубрию какое-то оособлпнительное впечатление. В следующей сцене мы видим Нерона и Рубрию на заре, в саду у Цезаря, где они ведут любовный диалог. [Нерон при этом уверяет Рубрию, что после встречи с нею «ему все представляете святым»]. Каким образом получает Рубрия возможность приходить в сад Цезаря и потом незаметно возвращаться [как то явствует из диалога] в святилище Весты, остается непонятным, ибо история говорит нам, что каждый шаг весталок был строго регламентирован, и они оставались под постоянным наблюдением. Добавим, что

старшая весталка [каковой является Рубрия] ни в коем случае не могла быть женщиной молодой, так что страсть к ней Нерона является исторически мало вероятной. Однако [между тем], в драме Нерон оказывается охваченным к Рубрии какой-то особой идеальной любовью. Рубрия проводит с ним ночи и остается непорочной, истинной весталкой. Впрочем, Нерон еще раньше уверяет [что в таких идеальных отношениях с женщиной Нерон, оказывается, видит высшую радость, и в дальнейших сценах он произносит сентиментальные тирады о красоте чистоты, гораздо более напоминающие XVIII или XIX века, ибо античной древности такие идеи были чужды] (сц.1 д.2), что его «поцелуи были только опьенением мечты и девственности» – идея глубоко чуждая античному миру [что противоречит показаниям современников, свидетельствующих, что Нерон обесчестил весталку].

Далее Нерон произносит сентиментальные тирады о красоте чистоты, Нерон именует Рубрию «своей белой голубицей», «своей кроткой», «своей лилией», клянется ей, что не тронет ее и т. под. [это видно из конца (сц.1 д.3)]. В конце-концов Нерон [все же] нарушает свою клятву и овладевает Рубрией. Тотчас после этого им овладевает раскаяние, он просит прощения, ползая на коленях, и провозглашает [приходит к убеждению], что Рубрия «была слишком нежна для этой земли, как цветок, взросший в небе» – выражения также чуждые I веку по Р.Х. этой эпохе [ползает за Рубрией на коленях и доходит до припадка безумия] Рубрия кончает жизнь самоубийством. По толкованию г. Крашенинникова это – то [этот факт] обстоятельство, в сущности [собственно говоря, и ведет], и привело к гибели Нерона. Он окончательно теряет власть над собою, начинает [совершать бессмысленные жестокости, безумствует, делается странным для всех окружающих] пьянствовать, совершает нелепые поступки. В последние дни к Нерону является его бывшая возлюбленная Актеа, ставшая христианкой, и поучает Цезаря его истинной вере. Нерон почти готов уверовать, колеблется, кричит: «заставь поверить в это во всем изверившееся сердце: оно отравлено белым цветком!» Однако, в христианство Нерон [в драме все же] не переходит. Составляется заговор; Нерон принужден бежать из дворца и,

наконец, пронзает себе горло кинжалом, после чего еще имеет возможность сказать: «Мир лишился Нерона!» Над трупом Нерона Актея произносит довольно длинную речь, в которой сравнивает Нерона с апостолами, заявляя, что на нем «как на одном из бедных кариотских рыбаков было намечено извечное определение – преданием чистоты на смерть возродить бессмертную жизнь...». «Нерону вменено было, – продолжает Актея, – зверством возвеличить кротость, распутством – девственность, безумием – чистоту всевидящей мечты...» Речь эта не только немыслима [невозможна] исторически, но и не согласуется [противоречит] с характером Актеи, как он очертан в предыдущих сценах.

Впрочем, характеры в драме вообще едва намечены. Характер Нерона составляет смешение, ничем не оправданное, исторических черт этого Цезаря с вымышленными стремлениями к чистоте, к христианскому идеалу. Характер Петрония очертан по Генрику Сенкевичу представляет повторение типа, изображенного в романе «Камо грядеши». Тоже должно сказать и о Тигеллине. Исторически совершенно неверно изображен Лукиан, из которого автор произвольно сделал поборника реализма в искусстве (сц.1, д.3). На противоречия в характере Актеи указывалось выше. Более удалась автору характеристика Пoppей, хотя и она в последних сценах не выдержана.

Добавим, что автор охотно прибегает к эффектам, свойственным мелодраме, феерии и даже фарсу. Так, например, 1 карт. происходит в темном подземельи, потом задняя декорация поднимается и открывается залитая солнцем терраса дворца, где пирует Нерон. Эта вторая сцена показывается исключительно для светового эффекта, ибо действующие лица в ней произносят не более десятка (в автографе здесь конец – Э.Д.) самых незначительных слов. В другой сцене (карт 1. д.2) в подходящую минуту «внезапно, в окне, в черном небе, появляется багровая комета». Сц.3. д.1, начинается с того, что Пoppей выходит, совершенно обнаженная, из ванны и рабыня сейчас же набрасывает на нее покрывало. В «той же сцене Нерон», дрожа от страсти, покрывает всю (то есть Пoppею) поцелуями, и «на мгновение темнеет». В сцене 1 д.3 Нерон

«прижимает к себе Рубрию», точно вбирает ее в себя», она бьется в ужасе» и занавес падает. Для эффекта, вероятно, вставлено в драму и несколько латинских слов: Нерон, например, говорит по-латыни, и Петроний вместо обедать говорит «принимать прандии» [прандіи]. Ввиду вышеизложенного, мы полагаем, что драма г. Крашенинникова не лишена известных достоинств, например, хорошего литературного слога, живости некоторых диалогов, постановки на сцене Императорских театров не заслуживает.

*Валерий Брюсов*

Видимо, Н.Крашенинников придавал особое значение этой пьесе; она вновь представлена им к публикации уже после революции 1917 года и, видимо случайно, вновь попадает на «внутреннюю рецензию» к Брюсову. На этот раз в 1920 году Брюсов-критик пишет очень короткий отзыв, вновь отмечая недостатки этого произведения Н.Крашенинникова:

#### О ДРАМЕ КРАШЕНИННИКОВА «НЕРОН»

Задача автора – опровергнуть «обиходно-травиальное воззрение» на личность Нерона. Н.Крашенинников полагает, что «в понимании художественного Нерон шел впереди своего века», был «первым нигилистом» и «был бы великим художником и реформатором», если б не сидел на троне цезарей. Доказать все это возможно только на основании основательного знакомства с эпохой и с историческими свидетельствами и только путем глубокого анализа личности Нерона и его поступков. Ни того, ни другого в драме нет. Автор обнаруживает лишь поверхностное знакомство с Тацитом но, по-видимому, вовсе не знаком с другими античными свидетельствами о Нероне. Из новых историков, писавших о Нероне, он называет лишь очень немногих, в том числе авторов работ явно устаревших, как Кудрявцев, или отнюдь не авторитетных, как Фаррар. Психология Нерона в драме условна, как и других действующих лиц, например, Петрония. В общем, драма не возвышается над уровнем посредственных исторических представлений. При существовании огромной

художественной литературы, порожденной личностью Нерона, – драма т. Крашенинникова совершенно излишня.

Валерий Брюсов. 1920

*Гос. архив Российской Федерации (ГАРФ) Ф.396, оп.8,  
д.27, л.277.*

В своем творчестве Брюсов всегда проявлял особый интерес к образам исторических деятелей и пытался осмыслить историю человечества. Об огромном своде работ Брюсова-критика написаны многочисленные статьи, в которых чаще всего отмечается, что его критические заметки написаны сжато, точно, без «субъективной прихотливости» (Д.Максимов), присущей символистской критике. В своих рецензиях Брюсов очень редко пересказывает содержание рецензируемых произведений. Поэтому нельзя не обратить внимания на достаточно подробный пересказ содержания и на комментарий к несурзацам в поведении героев пьесы.

В этой рецензии проявились основательные знания критика об эпохе Нерона и его личности. Как указывает М.Гаспаров, еще в первый период увлечения античной темой (1890-е годы), Брюсов задумал создать «Историю римских императоров» и монографию «Нерон»<sup>2</sup>. Брюсов-критик отмечает неточности описания эпохи Нерона, например, и в статье «Игорь Северянин»<sup>3</sup>. Основным кредо Брюсова было требование новизны, но именно нового в трактовке сложного образа Нерона в драме Н.Крашенинникова критик не усмотрел, отметив, что «психология Нерона в драме условна».

Важно обратить внимание и на тот факт, что отношение критика к этому произведению не изменилось в изменившихся исторических условиях. Брюсов был лично знаком с Н.Крашенинниковым, который бывал на «средах» в его доме и посвящал поэту свои произведения, но личные симпатии или антипатии не отражались при рецензировании произведений известных ему авторов, что еще раз подтверждает данная публикация.

---

<sup>2</sup> Брюсов В. Собрание сочинений. В 7 т. М. 1973-1975. Т.V. С.543.

<sup>3</sup> Там же. Т.VI. С.454.

## БРЮСОВ О ШКОЛЬНОМ ПРЕПОДАВАНИИ ЛИТЕРАТУРЫ

*Вступительная заметка и комментарий Л.А.Сугай*

Просветительская, культуртрегерская и педагогическая деятельность Брюсова не раз освещалась и в мемуарной литературе, и в специальных исследованиях. Брюсов, поэтический труд которого – главное его назначение – и в постреволюционный период оставался интенсивным и плодотворным, включился в то же время в титаническую работу по культурному строительству молодой республики. Поэт работал в разных подразделениях Наркомпроса РСФСР<sup>4</sup>, являлся профессором 1-го Московского государственного университета и одним из членов-учредителей Государственной академии художественных наук, вел занятия в литературных кружках и объединениях. Создание учебного заведения для будущих литераторов – Высшего литературно-художественного института (ВЛХИ, с 1923 г. имени Брюсова) – венчало творческие поиски Брюсова в области образования.

В те годы Брюсовым были подготовлены многочисленные учебные программы, планы, материалы лекций, положения о типах учебных заведений, отчеты и доклады по вопросам образования и организации учебного процесса. Архивные материалы значительно расширяют наши представления о Брюсове – педагоге и методисте, ученом, которому далеко не безразличны судьбы отечественной школы, просветителе, активно боровшемся за сохранение культурного наследия, за

---

<sup>4</sup> Брюсов являлся членом Литературно-издательского отдела (ЛИТО), затем заведовал отделом художественного образования Главного управления профессионального образования, после реформы структуры Главпрофобра – заведующим методической комиссией, был членом Государственного ученого совета по художественной секции и председателем его литературной подсекции. См.: Луначарский А.В. Литературные силуэты. М. 1925. С. 172; Барышников А. В.Я.Брюсов // Народное просвещение. 1927. №10. С.193–195.

развитие гуманитарного образования в России и воспитание достойной смены.

Сохранившийся в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки, в фонде Брюсова, документ свидетельствует о том, что всемирно признанный поэт и ученый, ректор ВЛХИ не пренебрегал такими проблемами, как методика школьного преподавания литературы.

«Заметки о построении курса литературы в средней школе» (ОР РГБ, ф. 386, карт. 40, ед. хр. 48) создавались Брюсовым, скорее всего, в 1923 году, – в момент ломки традиционной предметной школьной системы и замены ее «комплексным» преподаванием. Впервые схемы новых программ, введенных в 1924 г., были опубликованы в конце 1923 г. Из текста заметок видно, что поэт пытался противостоять этому процессу, защитить специфику такого предмета, как литература, доказать, что «художественная литература в школе должна служить не только иллюстрацией к обществоведению, но и средством художественного воспитания»<sup>5</sup>.

«Заметки...» интересны не только тем, что открывают во всеобъемлющей натуре поэта, ученого, энциклопедиста и такую черточку, как интерес к вопросам школьного преподавания, но и служат еще одним свидетельством далеко не однозначного отношения Брюсова к новой мировоззренческой доктрине, которую он хотел и должен был (в силу «партийной дисциплины») принять. В.В.Фефер ссылаясь в своих воспоминаниях на свидетельство жены Брюсова, характеризовавшей идейно-методологические интересы и искания ее супруга в 20-е годы: «С большим вниманием следит Брюсов за успехами науки, – говорит Жанна Матвеевна, – изучает Маркса, Энгельса, Ленина»<sup>6</sup>. Однако широко известно воспоминание В.Вересаева о его споре с Брюсовым по вопросу классовых позиций «классиков» и о не очень твердой позиции

---

<sup>5</sup> ОР РГБ.Ф.386. Карт.40. Ед.хр.48, л.1. (Далее ссылки на данный автограф даются в тексте, в круглых скобках, с указанием цитируемого листа).

<sup>6</sup> Фефер В.В. Брюсов в «Школе поэтики» // Лит. наследство. Т.85. Валерий Брюсов. М. 1976. С.808.

этого неопита «социологического» подхода. На слова Вересаева, что ему «просто неинтересен Пушкин как отобразитель среднедворянской или разночинной какой-то психологии» и что Гомер дорог и близок ему «именно общечеловеческим, тем надклассовым, что в нем есть»<sup>7</sup>, Брюсов (в присутствии Л.И.Аксельрода и В.Ф.Переверзева) пытался возражать, говорил, что у него «глаза раскрылись на Гомера», когда он увидел, что единственным представителем широких народных масс у него является отвратительный горбун, крикливый демагог Ферсит. Итоговое восклицание Брюсова – «Совсем новый взгляд установился!» – Вересаев не без иронии парировал: «Да, конечно, слушателей рабфака полезно предупредить, что Гомер или там Шекспир были по воззрениям аристократы, презирали чернь и что к их изображениям простого народа нужно относиться с осторожностью. Но нам-то с вами, Валерий Яковлевич, – неужели для нас с вами это самое существенное в Гомере?»<sup>8</sup>

Приводить все аргументы Вересаева с развернутыми примерами из истории и литературы в рамках данной статьи нет ни надобности, ни возможности, но последовавшая за монологом писателя констатация реакции оппонента весьма знаменательна: «Я – марксист, материалистическое объяснение истории признаю единственно научным. <...> Но когда меня уверяют, что поэзия Пушкина – типическое проявление классово-дворянской психологии и таким же проявлением является и поэзия Лермонтова, и поэзия Тютчева, поэзия Баратынского, то я тут вижу только безответственную болтовню очень тупых людей. Здесь – торжество не Маркса, а Шулятикова и Фриче.

Меня очень занимало, как держался при этом Брюсов. Он возражал, но неуверенно, без всякого пыла, в то же время жадно слушал и радовался, что, оказывается, можно быть марксистом и не снижать Гомера и Пушкина до понимания Фриче и Когона»<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Вересаев В. Невыдуманные рассказы. М. 1968. С.447.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же. С.448.

Исследуя послереволюционную литературную критику Брюсова, С.И.Кормилов убедительно показал, что «его статьи 20-х годов свидетельствуют о масштабном историзме и своеобразном социологизме брюсовского мышления, но все же весьма далеких от марксизма и особенно от вульгарного социологизма, захватывавшего тогда литературоведение»<sup>10</sup>. Сохранившиеся в архиве Брюсова незавершенные записки о литературе в школе подтверждают критическое отношение автора к вульгарно-социологическому литературоведению, самой незащищенной ареной для которого становилась средняя школа. Не отрицая целиком социологического взгляда на литературу, Брюсов, тем не менее, активно отстаивает ее эстетическую ценность, видит в ней, прежде всего, средство художественного воспитания. В своем небольшом наброске он касается вопросов развития образного мышления учащихся, расширения их художественного кругозора, обучения тайнам поэтики и стилистики, намечает методические принципы поэтапного приобщения школьников к миру высокой литературы. Поэт подчеркивает, что литературное произведение есть произведение *поэзии*, и кроме чисто рационального истолкования «учащийся должен выносить из него и художественные эмоции» (л.1). Брюсова явно настораживает примат содержания при отборе образцов лирики для школьного чтения, особенно в свете нового «комплексного» метода обучения. Одну из первейших задач учителя автор методических заметок видит в том, чтобы «вскрыть богатство и многозначность словесного материала» (л.2).

Призывы Брюсова не дошли до сознания современников: работа не была завершена и опубликована. Но незаконченные заметки имеют интерес не только как исторический документ и как рукопись, принадлежащая выдающейся личности: рекомендации поэта по построению школьного курса, раздумья

---

<sup>10</sup> Кормилов С.И. В.Я.Брюсов и Московский университет // Брюсовские чтения 2002 года. Ереван. 2004. С.16. См. также: Кормилов С.И. Методологические принципы и поэтика критических статей В.Я.Брюсова 20-х годов // Брюсовские чтения 1996 года. Ереван. 2001. С.7-22.

об эстетическом воспитании детей, развитии их творческих способностей заслуживают самого пристального внимания и современных педагогов-словесников. Заметки поэта, хотя были созданы в определенных исторических условиях, не утратили своей актуальности и по сей день, а по ряду позиций, кажется, еще более значимы для нашего времени, чем для 20-х годов прошлого века. Сейчас, когда катастрофически снизился интерес школьников к книгам, когда в погоне за доходами издательства интенсивно выпускают суррогатную продукцию – всевозможные «краткие изложения» *«всей мировой классики»*, *«всей школьной программы по литературе»*, указание большого художника, что в школьном изучении словесности «первенствующее значение должны иметь произведения оригинальные и цельные, не переводные и не отрывки» (л.1–2), приобретает особую ценность.

Заметки Брюсова, как указано выше, оказались незавершенными, недописанными. Однако на третьем листе документа находятся наброски, которые можно рассматривать в качестве плана предпринимавшейся Брюсовым работы:

«Художественность – язык – композиция

Среда, где живет ребенок

Современность

Расширить общ<ий> кругозор

Смысл и значение отд<ельного> человек<еского> существования и групп

Стихи

Детское творчество» (л.3).

Сопоставляя этот своеобразный эскиз с публикуемым ниже текстом заметок, видим, что автор раскрыл только первые два и четвертое положения намеченной работы. Набросок третьей страницы позволяет восстановить логику развития мысли Брюсова-методиста в целом. Брюсовские заметка могут быть использованы при чтении вузовского курса «Методика преподавания литературы в школе».

Текст автографа черновой, написан чернилами и карандашом. Публикуется в соответствии с современными нормами правописания, но с соблюдением особенностей авторской пунктуации. В квадратные скобки заключены

зачеркнутые Брюсовым слова, в угловых скобках восстанавливаются недописанные части слов, раскрываются авторские сокращения.

В.Я.БРЮСОВ

## ЗАМЕТКИ О ПОСТРОЕНИИ КУРСА ЛИТЕРАТУРЫ В СРЕДНЕЙ ШКОЛЕ

Художественная литература в школе [имеется в виду первое отделение школы второй ступени<sup>1</sup>] должна служить не только иллюстрацией к обществоведению, но и средством художественного воспитания.

Следовательно, преподаватель должен развивать в учениках, на избранных образцах, способность художественно воспринимать литературные произведения, т<о> е<сть> умение оценить их образность (вообще эйдологию<sup>2</sup>), их художественную композицию, их [поэтический синтак<сис>] стилистику, а также и их внешнее (техническое) построение, – ритмику и евфонию (звуковой строй<sup>3</sup>). Кроме чисто рационального истолкования литературного произведения (т<о> е<сть> произведения поэзии), учащийся должен выносить из него и художественные эмоции.

Необходимо, для расширения художественного кругозора учащихся, чтобы они могли освоиться с разнообразными типами поэтических произведений, уясняя себе их основные отличия, как то: стихов и прозы, далее лирики, лирической эпики (поэм), драмы, рассказа, повести, романа. В связи с этим необходимо, чтобы учащиеся отдавали себе отчет и в основных художественных подходах, напр<имер>, романтическом, строго-реалистическом, символическом, а также сатирическом и иных.

В связи с этим лежит необходимость выбирать для прохождения в школе лирические произведения не только по их содержанию, в соответствии с прохождением данного комплекса<sup>4</sup>, но также с точки зрения их художественной сложности, методически переходя от произведений легче

воспринимаемых, строение которых легче поддается уяснению, – к более трудным и сложным.

При этом первенствующее значение должны иметь произведения оригинальные и цельные, не переводные и не отрывки. Только оригинальные произведения (конечно, и исключительно совершенные переводы) дают возможность вскрыть всё значение слова в поэзии и того [специального] применения его в языке поэтическом, которое по существу отлично от применения слова в языке научном. Вскрыть богатство и многозначность словесного материала – одна из задач при рассмотрении поэтических произведений в школе. Что до целостных произведений, то только они (и лишь в очень редких случаях отрывки) дают возможность уяснить художественную композицию и общее отношение замысла к избранной форме.

При таком подходе, необходимо остерегаться слишком рабского приурочивания к заданному комплексу поэтических произведений исключительно по их содержанию. Художественное впечатление может вполне соответствовать целям комплексного метода, хотя бы по сюжету данное литературное произведение и казалось не вполне соответствующим. Напротив, иные произведения, сюжетно подходящие, могут возбуждать эмоции, весьма далекие от тех, которые были бы связаны с данным комплексом.

Должно добавить, что выбор поэтических произведений не может не быть обусловлен наличным составом учащихся. Произведения, целиком оторванные от той среды и от той обстановки, в которой живет учащийся, лишь с большим трудом могут быть им усвоены художественно. Так, напр<имер>, проходя комплекс 1-го Отд<еления> 2-ой Ступени, посвященный крестьянскому хозяйству, невозможно для городских детей ограничиться только одними произведениями, не выходящими из рамок жизни в деревне. Необходима известная комбинация с произведениями, которые подвели бы к тем же вопросам, но давали бы обстановку, для юного читателя знакомую и привитую. То же самое относится к произведениям, изображающим <текст обрывается – Л.С.>

---

*Примечания:*

<sup>1</sup> В соответствии с Положением о единой трудовой школе РСФСР (1918) все формы дореволюционного среднего образования были преобразованы в однотипную 9-летнюю школу, состоящую из 1-ой ступени (5 лет обучения) и 2-ой ступени (4 года обучения). По Уставу единой трудовой школы, утвержденному СНК 18 декабря 1923 г., сохранялась двухступенчатая структура девятилетки, но соотношение лет обучения при этом изменилось: школа 1-ой ступени для детей 8–12-ти лет; школа 2-ой ступени для детей 12–17-ти лет. Вторая ступень делилась на два концентрa: первый – 3 года обучения, второй – 2 года обучения. В 1932–1933 учебном году средние общеобразовательные школы были реорганизованы в десятилетние.

<sup>2</sup> *Эйдология*, учение об образности (от греч. *éidos* – вид, образ).

<sup>3</sup> Во вступительной статье «Ремесло поэта» к «Опытам по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и форам» Брюсов писал: «Основу евфонии составляет *собственно звукопись*, или *словесная инструментовка*, учение об том, какими средствами достигается, чтобы звук слов соответствовал их значению и способствовал бы наибольшему впечатлению. Звукопись есть учение об том, как живописать словом» (III, 469).

<sup>4</sup> *Комплексное образование (комплексный метод, комплекс)* – система обучения не по отдельным учебным предметам, а по комплексным темам, применявшаяся в советской школе в 1923–1931 гг. Изучение отдельных предметов подчинялось изучению комплексных тем, что нарушало систематическое прохождение каждого из предметов в отдельности и не обеспечивало прочного усвоения учащимися знаний. Связь между учебными предметами определялась не логикой их содержания, а формальными требованиями размещения материала комплексной темы по трем рубрикам: «Природа», «Труд», «Общество».

## НЕЗАВЕРШЕННЫЙ РАССКАЗ БРЮСОВА «ПАССАЖ»

*Вступительная заметка С.С.Давтян*

Известно, что, будучи прекрасным знатоком культуры многих стран, Брюсов хорошо знал и историческое прошлое Северной Европы; владевший многими языками (в том числе, шведским, норвежским, датским) он читал и изучал литературу Швеции, Норвегии, Дании XIX – XX веков, переводил с оригиналов рассказы, стихи и оставил замечательные произведения о Скандинавии и Исландии<sup>1</sup>.

Когда в 1888 г. в норвежском журнале «Новая земля» появился отрывок из почти автобиографической повести «Голод» («Sult») норвежского писателя Кнута Гамсуна, имя будущего лауреата Нобелевской премии<sup>2</sup> стало известным не только в Норвегии, но и в других странах. Особенный интерес Гамсун вызвал в России, где молодое поколение литераторов, выступавших с новой философско-эстетической программой, было поглощено поиском новых художественных форм; его встретили как провозвестника новой эры в литературе. Переводы его произведений появлялись в России почти одновременно с оригиналами. Так, повесть Гамсуна «Голод» (1890 г.) вышла в Санкт-Петербурге в переводе В.Чешихина в 1892 г., его роман «Пан» (1894) был опубликован в 1896 г. в N 5 «Северного вестника».

Еще с юных лет, познакомившись с творчеством Гамсуна, Брюсов стал неустанно пропагандировать его среди своих друзей и единомышленников. О том, что он еще в студенческие годы знакомил своих товарищей с произведениями Гамсуна, вспоминал его современник П.Коган: «Помню наш литературный кружок в студенческие времена, <...> помню, как впервые принес он (Брюсов – С.Д.) пьесы Метерлинка,

---

<sup>1</sup> Китлов А.А. Скандинавия и Исландия в творчестве Валерия Брюсова // Брюсовские чтения 1971 года. Ереван. 1973. С.209-228.

<sup>2</sup> Нобелевской премии Кнут Гамсун (настоящая фамилия – Педерсен) был удостоен в 1920 г. за роман «Соки земли» («Markens grøde», 1917).

парадоксы Оскара Уайльда, весенние бреды Кнута Гамсуна <...><sup>3</sup>.

В начале XX века в период становления книгоиздательства «Скорпион» и журнала «Весы», в которых Брюсов принимал активное участие, формируется их направленность. В издательской программе «Скорпиона» на первое место выдвигалась иностранная литература, о чем было заявлено в обращении «К читателям». В манифесте говорилось о том, что «широкое место отводит "Скорпион" изданию переводов тех авторов, которые служат так называемому "новому искусству"», с тем, чтобы «дать читателям возможность составить самостоятельное мнение о новых течениях в литературе». В числе имен писателей, произведения которых уже были выпущены издательством в свет, называлось и имя Гамсуна<sup>4</sup>; имя его было среди имен западных писателей, высоко ценимых также «Весами», ставился даже вопрос о привлечении его к сотрудничеству с журналом.

Сыгравший немаловажную роль в судьбе русского символизма, владелец книгоиздательства «Скорпион» С.А.Поляков, с которым сблизился Брюсов, свободно читал на нескольких языках. Он, как и Брюсов, переводил с английского, немецкого, французского, итальянского, шведского, польского и с особой приверженностью – с норвежского. В 1900 г. в издательстве «Скорпион» выходит в свет в переводе Полякова сборник рассказов и очерков Гамсуна «Сьеста» (в начале 900-х гг. он перевел и опубликовал романы «Пан» и «Виктория», а также пьесу «Драма жизни»).

Гамсун неоднократно упоминается Брюсовым в переписке с современниками. В письме И.Коневскому (И.И.Ореусу) (от середины января 1900 г.) Брюсов обращает его внимание на то, что в «очередной книге "Скорпиона"» есть анонс о книге Гамсуна «Сьеста»; через пару месяцев, по выходе в свет книги,

---

<sup>3</sup> Ашукин Н., Щербаков Р. Брюсов. М. 2006. С.128.

<sup>4</sup> Лит. наследство Т.98. Кн.П. М. 1994. С.11-12. Далее ссылки на издание «Лит. наследство» отмечены общепринятой аббревиатурой ЛН.

он интересуется у него: «Видели ли Вы "Сьесту"?»<sup>5</sup>; в середине октября того же года он сообщает ему уже о новой готовящейся к изданию книге норвежского писателя – романе «Пан» (1894)<sup>6</sup>. Роман «Пан. Из записок лейтенанта Глана» вышел в 1901 г. в издательстве «Скорпион» в переводе Полякова и с предисловием К.Бальмонта. Судя по тому, что хранящаяся в архиве Гамсуна<sup>7</sup> наборная рукопись поляковского перевода этого романа содержит замечания по переводу, сделанные Брюсовым<sup>8</sup>, следует полагать, что он принимал участие в его редактировании. Примечательно, что экземпляр книги «Пан» в своем переводе Поляков дарит Брюсову с комплиментарной дарственной надписью «Валерию Брюсову. Императору рифм» и стихотворным посвящением<sup>9</sup>. О своем увлечении чтением романа Гамсуна «Пан» Брюсов делится с А.А.Шестеркиной (в письмах, относящихся к 1901 г.): «Я прочел "Пана". <...> Очень хорошо» (от <26> мая); или: «...читал Фета и опять "Пана"» (от <28 мая>). А в одном из писем (от <4 июня>), анализируя образы главных героев романа – Глана и Эдварды, отмечает в этом произведении «отголоски романтизма», Байрона и Лермонтова, «преобладание стихийности»<sup>10</sup>.

В письме Андрею Белому (<вторая половина декабря> 1902 г.) от имени редакции журнала «Новый путь» Брюсов просит его написать рецензию на изданную «Скорпионом» в переводе Полякова «Драму жизни» (1896) Гамсуна, напоминая при этом об уже состоявшемся между ними разговоре: «Напишите то, что вы говорили мне, и будет прекрасно. Но я

---

<sup>5</sup> ЛН. Т.98. Кн.І. М. 1991. С.489.

<sup>6</sup> Там же. С.515.

<sup>7</sup> Небольшой фонд Кнута Гамсуна в ИМЛИ (ф.312) составлен из документов поляковского архива.

<sup>8</sup> Атрибутирование принадлежит Н.В.Котрелеву – автору вступительной статьи к опубликованной переписке Брюсова с С.А.Поляковым. – ЛН. Т.98. Кн.ІІ. М. 1994. С.61-62.

<sup>9</sup> Стихотворное посвящение было сочинено Поляковым раньше, как отмечено им, – «7 августа 1899 г. после прочтения *Chefs d'œuvre* и *Me eum esse*». – Там же. С.47.

<sup>10</sup> ЛН. Т.85. М. 1976. С.630, 633-634.

уверен, что напишете вы без конца лучше, чем говорили»<sup>11</sup>. На просьбу Брюсова Белый откликнулся и рецензировал эту пьесу Гамсуна, произведшую на него очень сильное впечатление<sup>12</sup>, где охарактеризовал ее как «художественное произведение, в котором во многих отношениях превзойден Ибсен»<sup>13</sup>. Когда к Брюсову как знатоку зарубежной драматургии обращаются за советом по вопросу о пьесах новых зарубежных драматургов, подходящих для современного театрального репертуара, он рекомендует «Драму жизни» (в частности, для включения в репертуар руководимого Вс.Мейерхольдом «Товарищества Новой драмы»)<sup>14</sup>.

Гамсун был для Брюсова одним из почитаемых западных писателей, творчество которого было образцом «нового искусства» и достойно было иметь своих последователей. В архиве Брюсова (ОР РГБ. Фонд 386) хранится его незавершенная рукопись под названием «*Пассаж*» с пометкой «*Рассказ в духе Кнута Гамсуна*». Рукопись эту точнее можно определить как первоначальные, наскоро сделанные черновые наброски, поскольку в ней содержится множество обрывков фраз, сокращений, перечеркнутых слов и предложений и т.п. На отдельном листе<sup>15</sup>, служащем своего рода титулом или обложкой рукописи, значится: *Пассаж. 30 апр. 900*. Можно смело предположить, что под указанием «...в духе Гамсуна», скорее всего, им подразумеваются особенности известного

---

<sup>11</sup> Там же. С.350.

<sup>12</sup> В письме к Э.К.Метнеру (от 11 декабря 1902 г.) Белый писал: «Едва ли она не лучшее, что появлялось у нас за последние года в России <...>. Не знаю, быть может, я вообще слишком очарован Гамсуном, – но "Драма жизни" произвела на меня редкое впечатление». – Там же.

<sup>13</sup> «Новый путь». 1903. N2. С.170-172.

<sup>14</sup> ЛН. Т.98. Кн.І. М. 1991. С.7; Кн.ІІ. М. 1994. С.166.

<sup>15</sup> Лист, видимо, оказался случайно подвернувшимся под руку, так как в его левом верхнем углу есть запись, не имеющая отношения к собственно рукописи:

*Перевел я (я – дважды подчеркнуто)*

*Перевод М.О.И.*

*Przebyszewski. Nad morem.*

*Мих Павл Свободин. Ред. Русс Мысли*

Брюсову первого этапа творчества норвежского писателя, который характеризовался «городскими» рассказами и повестями – произведениями, изобилующими психологизмом, любовными историями. Центральным образом произведений Гамсуна этого периода творчества был городской житель, интеллигент, о прошлом которого автором практически ничего не сообщалось, а были показаны только его душевные переживания; система отношений персонажей строилась на недосказанности, недоговоренности.

Конкретная дата сделанных Брюсовым черновых набросков «Пассажа» – «30 апреля <1>900» – дает основание считать, что они выполнены под непосредственным впечатлением рассказов из вышедшего в 1900 г. сборника Гамсуна «Сьеста», для которых была характерна сюжетная фрагментарность, обилие подтекстов, акцентирование внутреннего состояния рефлексирующего героя. Самый принцип изображения жизненных ситуаций, положенный в основу повествования, был отмечен самобытностью и новизной, но вместе с тем в стилевом отношении проза отличалась простотой и отсутствием языковой вычурности.

Сам Гамсун никогда не декларировал какой-либо «импрессионистической программы», но по отношению к его ранней прозе критики нередко употребляли модный тогда термин «импрессионизм», характерной особенностью которого в литературе считался и так называемый стиль короткой «строки»<sup>16</sup>.

Хотя Брюсов и не оставил цельной оценки творчества высоко ценимого им норвежского писателя, но косвенную характеристику стилевых особенностей его прозы содержит его более поздняя краткая информация о переводе произведения Гамсуна на греческий язык, помещенная в рубрике «В журналах и газетах» № 2 журнала «Весы» за 1904 г.: «С 15-го октября 1903 г. в греческом журнале (Панафинза) печатается «Пан» Кнута Гамсуна в переводе одного из лучших современных

---

<sup>16</sup> См.: Нильс Оке Нильсон. Русский импрессионизм: стиль короткой «строки» // Русская новелла. Проблемы теории и истории. Сб. статей. М. 1993.

греческих писателей Павла Нирвана. Переводчику, благодаря употребляемому им *упрощенному*, "свободному" языку, удалось, как нельзя лучше воспроизвести особенный однообразный ритм языка Гамсуна (курсив наш – С.Д.)»<sup>17</sup>, – пишет он.

Совершенно очевидно, Брюсов в задуманном им рассказе старался соответствовать поэтике ранних произведений Гамсуна: герой, от имени которого ведется повествование – молодой горожанин, интеллигент, склонный к самоанализу; он оказывается вовлеченным против своей воли в любовную интригу (о финале которой из-за незавершенности рассказа можно только гадать); развитие сюжета, строящееся на диалогах, динамично; на все происходящее автором набрасывается покров тайны; предложения кратки, лексика проста – без попытки ее приукрасить.

Событие, изображенное в рассказе Брюсова, происходит в городе (начинаясь в пассаже, действие переносится в оперный театр, затем – в ресторан...). Но это не некий абстрактный город, а современная автору Москва, с ее конкретными приметами (*Кузнецкий мост*, *Цветной бульвар*). То, что герой представляется собеседнику собственным именем автора рассказа («*Валерий Яковлевич Брюсов*») и одним из персонажей (Сеткиным) назван адрес дома, где он в действительности жил («... на *Цветном бульваре*»), оставляет впечатление автобиографизма.

Ниже приводится текст названной рукописи Брюсова, где совершенно неразборчивые фрагменты текста обозначены отточием в угловых скобках – <...>; в угловых же скобках даны и восстановленные по смыслу части; поскольку в рукописи есть авторский текст, заключенный в круглые скобки, наши некоторые уточнения даются в квадратных скобках – [ ].

## ПАССАЖ<sup>18</sup>

*Рассказ в духе Кнута Гамсуна.*

---

<sup>17</sup> Весы. 1904. N 2. С.79.

<sup>18</sup> ОР РГБ. Фонд 386. Карт.35-б. Ед.хр.38. Первоначальный вариант – «В пассаже» переправлен на «Пассаж».

1.

Я ходил по пассажиру бывш. Попова. Мне было приятно. Я ждал двух барышень, обещавшихся прийти сюда. В одну из них я был несколько влюблен.

Я посматривал в окна магазинов – и на башмаки, и на книги, и на <...> игрушки. Было уже половина седьмого. Те, кого я ждал, опоздали. Но я не тревожился. Если б даже они не пришли, это была бы случайность, мы встретились бы позже...

В пассаже, против обыкновения, было довольно много народу. Я рассеянно и горделиво посматривал на проходящих. На мне случайно было новое пальто (старое до того износилось, что...). Все они увидят, как ко мне придут две барышни, обе очень хорошенькие. Все будут знать, что я пришел на свидание.

Вдруг ко мне быстро подскочила какая-то дамочка [*зачеркнуто*: по взбитым волосам, подкрашенным глазам, крикливому платью, шляпе с большими перьями можно было сразу сказать, кто она]. Ошиблась ли она или ее обманул мой беспечный вид и изящное (только что сшитое по случаю) пальто? Но она подхватила меня под руку и говорит смеясь:

– Насилу-то я Вас нашла! Ну, пойдемте же.

Конечно, все надо было решить в первое же мгновение. Но, посудите, что же я мог сделать? Грубо выдернуть руку и ответить: «Извините, я с Вами не знаком»? Или молча отстраниться? Мог ли я сделать что-либо подобное?

Мы шли под руку. Я еще молчал, а она лепетала.

– Я опоздала немного, но это ничего не значит. Я вчера была в Аркадии и вернулась так поздно, так поздно, т.е. ха-ха-ха, так рано, в девятом часу, <...> что встала недавно. А где же мы их встретим? Их еще нет?

– Еще нет, – отвечал я невольно, думая о двух барышнях.

– Ах, как дурно опаздывать. Который час?

Я вынул свои фамильные золотые часы, переходившие из поколения в поколение. Вообще не мог же я ей не ответить, черт возьми!

– Пять минут восьмого. [*зачеркнуты разные варианты* – Без четверти (пяти) семь и т.д.]

– А ведь мы условились <встретиться> в половине седьмого... Ах, посмотрите, какие прелестные статуэтки.

И я смотрю с нею статуэтки и думаю, что вот сейчас войдут две барышни, которых я дожидаясь, увидят меня под руку с этой женщиной... Что они подумают? Но как мне быть? С каждой минутой уйти становится все более невозможным.

– Сядемте. Я устала.

Мы садимся на маленькую скамеечку. Я чувствую, что мое молчание неприлично. Я лепечу, указывая глазами на кого-то из проходящих.

[*Две зачеркнутые строки диалога*]

– Как нравится Вам этот господин?

Она что-то отвечает <смелее>, а я в ужасе думаю, что теперь, когда я уже заговорил сам, уйти невозможно, никак невозможно... Вдруг она вскакивает.

– А вот и наши!

Я иду за ней. В пассаж только что вошла изящная парочка. Он – красивый модный человек с черными усами, одетый с иголки по последней лондонской картинке. Она – пышная француженка в невероятной шляпке с <шуршащим > платьем.

Француженка [*бросается – зачеркнуто*], не <довольствуясь> тем, что здоровается с моей спутницей, она целует ее, говорит (по-русски) умильным голосом:

– Ах, дитя мое, как я рада, что Вас опять вижу.

Я вежливо раскланиваюсь. Мне отвечают столь же вежливо.

– Уже пора, – говорит господин.

И мы идем к выходу. Дамы теперь идут вдвоем, щебеча. Я иду с незнакомым господином, чувствую, что надо что-либо сказать, но ничего не могу найти. Пользуюсь тем, что надо отворить для дам тяжелую дверь пассажа.

Мы выходим на Кузн.<ецком> мосту. Господин отдает знак кучеру: к нему подъезжает одиночка, успеваю разглядеть, что наемная.

– А с Вами нет экипажа? – спрашивает меня француженка.

– Нет, я не догадался, – бормочу я.

– Но ведь здесь два шага, – выручает незнакомый господин, – возьмите просто хорошего извозчика.

Француженка со своим спутником усаживается в обнимку. Я подзываю извозчика и усаживаю свою даму. Сажусь сам.

– За ними вот, – извозчику говорю.

Мы едем, моя дама вскрикнула:

– Я так люблю оперу.

Значит, мы едем в театр. Я получаю некоторую опору и говорю немного о театре и опере.

## 2

Через две минуты мы приехали. Дал извозчику полтинник, он благодарил. Надо ли брать билеты, и какие? Политично иду сзади всех. Все идут в бельэтаж. Незнакомый господин подает капельдинеру билеты. Тот кланяется и открывает двери ложи. Вхожу и я за другими.

Капельдинер приносит бинокли, афишу. Благодаря тому, что идет замешательство пока рассаживаются, можно не говорить. Я пользуюсь этим. <...> оркестр начинает. Слава Богу.

Я терпеть не могу музыку, но тут притворяюсь, что слушаю внимательно. Дамы щебечут. Незнакомый господин время от времени наклоняется к ним и говорит что-то. <...> Какая удача, что я нынче в сюртуке.

Моя дама поворачивает ко мне лицо и видно старается, чтобы я говорил что-то. Отвечаю ей односложно.

По счастью подымается занавес. Поют Лоэнгина.

Сначала все слушают внимательно. Я оглядываю театр. Рядом с нами в ложе налево только двое. Она – затянутая, немолодая; он – во фраке. Налево – две молодые девицы, их мать с лорнетом и молодой офицер с неестественно обтянутыми ногами. <Несмотря> на весенний сезон, театр полон.

К <концу> первого акта внимание наших дам устает. Вначале болтает француженка, обращается ко мне с вопросом:

– Помните, прошлый раз Вам не нравился К.<ошиц>. Сегодня он хорош.

Итак, меня принимают за кого-то. Я – самозванец. Отвечаю осторожно:

– <Сегодня> он мне нравится...

Моя дама ударила меня веером, который откуда-то оказался у нее в руках.

– Что Вы сегодня какой-то скучный! Прошлый раз Вы столько шутили!

– День на день не приходится, – говорю я.

Почти осмелевший, добавляю наугад:

– М.б. <может быть> прошлый раз у меня были <надежды>, которых теперь нет.

Моя дама кокетливо делает мне глазки.

– Вы <...> смеетесь надо мной...

Акт кончен. Надо идти в фойе. Я покупаю бонбоньерку [лучшую, кот.<орая> только есть в театре] (*взято в квадратные скобки и зачеркнуто Брюсовым*) за пять рублей и угощаю дам. <...>.

В разговорах старательно обхожу вопрос о прошлом, держусь общих тем. По счастью моя дама сама болтает без конца. Она мне начинает нравиться. У нее милое, обычное личико, свежий цвет лица. Почему эта француженка называет ее «Дитя мое» и обращается с ней как с подругой? Что общего между ними?

Я стараюсь быть веселым, чтобы моя дама не скучала со мной, ухаживаю за ней, мне не хотелось бы, чтобы у нее было дурное обо мне мнение. Но как зовут ее?

### 3

Второй акт кончен. Дамы не хотят идти в фойе. Незнакомый господин предлагает мне выпить рюмку коньяку. Мы идем в буфет.

По дороге знакомый господин говорит мне:

– Ведь Вы живете на Цветном бульваре? в собственном доме?

Эти слова падают мне в душу, как расплавленный свинец. Он со мной, стало быть, не был знаком раньше? Но он знает меня в лицо? Еще немного – меня изобличат в самозванстве. Но это бы еще куда не шло. <...> (Вначале я еще помышлял выйти из игры и бежать тайно, <...> без пальто и шляпы). <...> Тут я обязан дойти до конца.

[*Несколько строк перечеркнуто*]

Собираю всю <энергию борца>:

– Скажите, что и еще <...> мало <знаете>. Валерий Яковлевич Брюсов... <...>.

– Александр Николаевич Сеткин. Очень приятно.

Мы пожимаем друг другу руки.

В буфете мы пьем коньяк. Я хочу непременно заплатить, но Сеткин бросает деньги на прилавок. Считаю невежливым протестовать.

– А все же Вы удачи попытайте, – говорит мне Сеткин, когда мы идем по лестнице. – Эта Мари пре-лестная девчонка!

Я пользуюсь случаем узнать что-нибудь, и говорю осторожно:

– Ах, она ведь <себе на уме>. <...>

Сеткин смотрит на меня и смеется:

– Ха, ха, ха, <...>. А я, было, воображал, что Вы по уши влюблены. Да, девочка не промах. Не даром моя Жозефина ее облюбовала! Два сапога пара.

– Ну, я все-таки их дружбой удивлен, – говорю я (А сам задыхаюсь <...>. От радости, что теперь знаю все имена!).

– Да ведь надо понимать психологию! Ей нравится покровительствовать. Ну да не долго это продолжится. Девчонка скоро от матери сбежит!

Мы подходим уже к ложе. Сеткин, подмигнув, добавил:

– Небось, Вы же ей квартиру отмеблируете.

У меня похолодело в жилах.

#### 4

Опера кончилась без всяких приключений.

– Надо ехать ужинать, – сказал Сеткин, – куда бы?

Вопрос был обращен ко мне. Я несколько не мечтал о том, чтобы ехать ужинать, но должен же был отвечать:

– В Большой Монвит. Туда после театров принято...

– Хо, хо. А за город <...>? Ну-ну, хорошо [не будем выезжать – *зачеркнуто*]. В М<онвит>, так в Монвит.

Мы вышли.

– Да это два шага, – сказал я, расхрабрившись, – дойдем как-нибудь.

Мари чуть-чуть поморщилась, но я постарался не увидеть. Было темно, и я по дороге сжал ей руку. Она ответила тем же. Почему я знаю, в каких она отношениях с тем господином, за которого принимает меня? Если в очень близких, то рукопожатия достаточно, а если еще не в близких, то <нужно> бы что-нибудь большее! Но я не посмел.

В Б<ольшом> Монвите было полно, когда мы вошли. Сеткин занял столик посреди зала. Начался трудный <процесс> заказывания ужина. Дамы и Сеткин пуст<ились> в такие тонкости, что я не мог поддержать их беседы.

– А как прошлый раз Вы придумали хороший ужин! – <сказала> француженка.

Господи! да <неужели> же у меня есть двойник.

Выбрали, наконец, спаржу *non plat de jour*<sup>19</sup> и самую обыкновенную тетерку (Разве я посмел бы <заикнуться>, что я вегетарианец?).

– Да бутылочку Дорн! – крикнул Сеткин.

Я мысленно пересчитал деньги, бывшие со мной. Но ведь предстояла еще поездка за город!

Нам еще <ничего> не подали, когда я увидел молодого человека; с бородкой, как у меня. Одну минуту у меня сердце так и застучало. А вдруг это я, тот я [*подчеркнуто автором*], за которого меня приняла. Ну что ж. Как обратить все в шутку? Я собрал все силы. Но молодой человек, невнимательно окинув нас взглядом, прошел мимо.

За ужином все развеселились. Нам, мужчинам, подали водки. За первой бутылкой Дорна поговорили <...>. Дамы смеялись. Жозефина – громко и нагло. Мари – веселым смехом. Ее глаза поглядывали на меня с нежностью. Мне самому это придало бодрости. Я стал смотреть на все происходящее, как на веселое приключение (только бы хватило денег), смеялся больше всех и смешил других.

– Теперь за город? так? – спросил Сеткин, позвал официанта.

– Позвольте! Позвольте, – <вмешался> я.

---

<sup>19</sup> *Non plat de jour* (фр.) – не дежурное (блюдо); здесь – не входящее в сегодняшнее меню.

<В голове случайно мелькнуло>, что выгоднее платить здесь, чем в загородном ресторане. Пришлось отдать пять маленьких золотых. У меня оставалось еще столько же бумажных.

5.

– Кучер, к Яру.

– Пожалуйста, Ваше сиятельство, красненькую положите.

– Болван! Пять целковых и хороший на чай.

– Восемь рубликов, ваше здоровье. Долго ждать придется.

– Подавай.

Я знал, что говорят кучеру <...>, хотя и в первый раз в жизни нанимал лихача.

Покатили.

Сказать ей все или нет? – думал я, – все, все. Разумеется, сказать, но в какой <момент>. Но ей все равно. Она того [*подчеркнуто автором*] и не помнит, в лицо не знает.

М.б. <может быть> ей больше я нравлюсь.

Но я не <сомневался>. И говорил что нужно. <...>.

– Ах, Мари, как я Вас люблю, – сказал я, крепко прижимая ее

– Вы <посмеяться хотели надо мной>? – кокетничала Мари.

– Ну, каких доказательств хотите Вы! Я на все готов.

(Ах, если б я знал их отношения! Но должно быть роман их был еще в самом начале).

– Ничего мне не нужно, – ответила Мари.

И вдруг быстро <переменила тему>:

– А Вы мне обещали <подарить> тот особенный браслет.

Я ударил себя по лбу.

[На этом текст рукописи обрывается]

## МАТЕРИАЛЫ К ПРОЕКТУ «АКАДЕМИИ ПОЭЗИИ» В.БРЮСОВА В НАРКОМПРОСЕ

### *Вступительная заметка Е.Глуховой*

Представленный ниже читателю материал из архива Валерия Брюсова представляет собой отрывочный машинописный текст (сохранились страницы 4-13), недатированный. Вполне вероятно, что данная машинопись относится к периоду 1918 г., когда бывшие поэты-символисты – Валерий Брюсов, Андрей Белый, Вячеслав Иванов – были привлечены к сотрудничеству в рамках общеобразовательных проектов Наркомпроса. Это предположение основывается на приписке, сделанной карандашом, рукой Брюсова, в самом начале 4 стр. машинописи: «Этого в печатном предисловии "Опыт" нет». Можно предположить, что это часть текста по стиховедению, не вошедшая в книгу Брюсова «Опыты»<sup>1</sup>. Как известно, «Ремесло поэта» – вступительная статья к книге – это переработанная Брюсовым вступительная лекция к курсу стихотворной техники в московской «Студии стиховедения», прочитанная 18/5 апреля 1918 г.<sup>2</sup>. В первой части этой статьи речь идет о необходимости организации «Академии поэзии» – мысль, которая неоднократно посещала Брюсова и ранее,<sup>3</sup> и вполне могла быть воплощена в рамках новой системы государственного устройства и, как известно, эта идея была им реализована в структуре Высшего

---

<sup>1</sup> Брюсов В. Опыты по метрике и ритмике, по эвфонии и созвучиям, по строфике и формам (Стихи 1912-1918 г.) Вступ. статья автора. М. Геликон. 1918.

<sup>2</sup> Брюсов В. Собр. соч. В 7 т. Т. III. М. 1974. С.457.

<sup>3</sup> В статье 1902 г. Брюсов высказывал сходные идеи: Брюсов В. Школа и поэзия // Семья. 1902. 10 марта. Известно также, что Брюсова неоднократно приглашал Вяч.Иванов для чтения лекций на Башне, в Поэтической Академии. (Гаспаров М.Л. Лекции Вяч.Иванова о стихе в Поэтической Академии 1909 г. // НЛЮ. 1994. N 10; Лит. наследство. Т. 85. М. 1976).

литературно-художественного института в Москве (1920-1921).<sup>4</sup> Судя по нумерации частей публикуемого материала (II подглавка) – эти части должны были следовать непосредственно за первой частью в «Ремесле поэта», но по непонятным причинам, были изъяты Брюсовым.

Сама по себе брюсовская идея создания «Академии поэзии» кажется вполне закономерной в рамках общеобразовательных проектов послереволюционного времени. Тем более что такого рода идеи были особенно свойственны Наркомпросу: можно указать, например, на проект «Театральной Академии» (другое название: «Театральный университет»), который разрабатывался в театральной секции под руководством А.Белого, при участии Вяч.Иванова. И хотя, в рамках «Театральной академии» курсы по стиховедению занимали гораздо меньшее место, нежели в проекте, предложенном Брюсовым, следует обратить внимание именно на факт несомненного пересечения интересов. Например, и Брюсов и Белый уделяли особенное внимание проблеме инструментовки стиха, однако, проблема аллитерации стиха решается ими различно – если у Брюсова на первом месте – статистический, научный подход, то для Белого-антропософа – это явление, несомненно, связано с проблемой рождения поэтического образа в сознании поэта, которое в свою очередь способно вычлнить звук, как первоэлемент стиха в гармонии небесных сфер.<sup>5</sup> По сути дела, пути Белого и Брюсова резко разошлись и в вопросе установки стиховедческой дисциплины на сугубую научность. В лекции Брюсова «Поэзия и наука» (была прочитана 25 февраля 1923 г.), методы науки и поэзии предельно соприкасаются. Вот общие положения, почерпнутые из программы к лекции:

«1) Общие задачи искусства и науки. Искусство как форма познания. Поэзия как явление языка.

---

<sup>4</sup> Брюсов В. Высший литературно-художественный институт // Журналист. 1923. N 8; Высший литературно-художественный институт им. Валерия Брюсова. Программы и учебные планы. М. 1924.

<sup>5</sup> О разработке А.Белым и Вяч.Ивановым курсов лекций по поэтике и стиховедению в Наркомпросе см.: Глухова Е.В. Конспект Вячеслава Иванова к лекции Андрея Белого // Русская литература. 2006. N 3.

2) Методы науки и методы поэзии. Анализ и синтез. Рационализм и интуиция. Вдохновение в геометрии и геометрия в поэзии».<sup>6</sup>

Можно было бы указать и на любопытное совпадение брюсовского проекта «Академия стиха» и эстетического трактата Александра Чижевского с тем же названием, напечатанного в 1918 г., однако нет оснований предполагать, что Брюсов именно в этот период был знаком с молодым поэтом.<sup>7</sup> С другой стороны, такого рода проекты по степени их масштабности можно отнести к явлениям новой послереволюционной действительности в целом; в трактате Чижевского, например, «поэты... объединяются для общего плодотворного труда», а все желающие смогут получить «академическое» образование по грандиозной программе, насчитывающей 60 предметов (в том числе физика, химия, геология, биология, космография, философия и др.)

#### БРЮСОВ В.Я.

#### < МАТЕРИАЛЫ К СТАТЬЕ «РЕМЕСЛО ПОЭТА» ><sup>8</sup>

#### II.<sup>9</sup>

Какие же науки должны преподаваться в Академиях поэзии, понимая слово «поэзия» в самом широком смысле?

Нам представляется, что эти науки можно разделить на следующие группы: во-первых, науки общие, особенно важные

---

<sup>6</sup> РО РГБ. Ф. 386. К.38. Ед.хр.10. Л.6. Брюсов В. «Поэзия и наука» – лекция, прочитанная 25 февр. 1923 г.

<sup>7</sup> Их знакомство относится к 1919 г., когда Чижевский написал Брюсову в письме: «Простите меня за то, что не будучи лично знаком с Вами, смею беспокоить Вас своим письмом, одновременно с коим посылаю два труда: "Тетрадь стихотворений" и "Академию поэзии"». (Ашукин Н.С., Щербаков Р.Л. Брюсов. М. 2006. С.531.)

<sup>8</sup> Часть статьи, без заглавия. Автограф и машинопись – 17 лл. Ф. 386. К.38. Ед.хр.32. В машинописи страница начинается со стр.4. Далее машинописная пагинация не воспроизводится. Архивная пагинация: лл. 8–17. Предыдущие лл. 1-7 – рукописный вариант машинописного текста, начиная с главы №3 по 5 включительно.

<sup>9</sup> Перед машинописным текстом запись карандашом: «Этого в печатном предисловии "Опыт" нет».

для каждого писателя вообще, и, во-вторых, науки специальные, разделенные на три подотдела, или секции: для драматургов, для беллетристов и для поэтов; может быть, если иметь в виду не только «поэтов», но писателей вообще, то и четвертую секцию – для журналистов.

В цикле «общих наук» должны читать лекции: 1) по истории литератур античной, восточной, западно-европейской, русской; 2) по истории искусств; 3) по истории нравов, быта и права (что необходимо для исторического драматурга или романиста); 4) по психологии и истории философии; 5) по сравнительному языкознанию и философии грамматики; 5) по стилистике античной и современной; 6) по истории метрики у разных народов, и др. под., а также курсы по разным языкам, так как писатель обязан владеть наиболее распространенными новыми языками (английским, французским, немецким, итальянским) и важнейшими древними (особенно латинским), а, желательно, и хотя бы одним восточным (персидским или арабским).

Характер специальных курсов подсказан самыми названиями секций. На секции для драматургов, напр., должны читаться: история драм, драматургия, сокращенный курс стихосложения, более подробный курс психологии и т. под. На секции для беллетристов: история романа и новелл, теория повести, просодия прозаической речи, теория ораторского искусства и т. под. На секции для журналистов: современная политика, статистика, политическая экономия, эридика (в смысле Шопенгауэра) или теория полемики и т.д. Но едва ли не самые обширные курсы падут именно на секцию стихотворства.

Мы уже не говорим о том, что поэт-стихотворец (для краткости будем далее говорить «поэт») обязан быть хорошо знаком с историей литературы, в частности – с историей поэзии и теоретически и непосредственно, в подлинниках, конечно. Можно изучать по переводам математику или географию, но создания поэзии можно вполне узнать, лишь читая их оригинал. Поэт обязан глубоко усвоить все классические образы поэтического творчества – поэтов Эллады и Рима. «Божественную комедию» Данте, сонеты Петрарки, трагедии Шекспира, всего Гете, все создания новых литератур: английской, немецкой, французской, итальянской. Знать едва ли

не наизусть лучших родных поэтов: Державина, Батюшкова, Жуковского, Пушкина, Баратынского, Тютчева, Кольцова, Фета, Некрасова, Майкова, гр. Толстого и др. Не говорим и об том, что поэт обязан особенно внимательно отнестись к курсам по статистике и истории метрики.

За пределом этих, все же «общих» наук остаются для поэта три обширных курса, составляющих, так сказать, основу его ремесла: 1) метрика и ритмика, 2) эвритмия и 3) строфика. Эти три науки не менее необходимы для поэта, чем теория музыки, гармония и инструментовка для композитора, которым он приблизительно и соответствует. И, как бы ни оказался способен слушатель, как бы искусно и сжато не вел преподавание профессор, вряд ли возможно прочитать эти три курса скорее, в течение 4 семестров, т.е. двух академических годов. Первый год должен быть посвящен метрике, с краткими сведениями по двум другим наукам; третье полугодие – эвритмии, четвертое – строфике. Параллельно этим теоретическим курсам должен идти на секции стихотворства занятия в «семинариях», т.е. практические. Разумеется, характер этих занятий должен зависеть от намерений и предположений профессора, а также от данного состава слушателей. Но некоторые работы почти при всех условиях, так, напр., слушатель должен развивать свою технику на *переводах* стихами известных поэтов: должен научиться писать стихи *в манере* Гейне, гр. А.Толстого, В.Гюго, Лафорга и т. под. Наконец, слушатель должен пробовать свои силы в усвоении всяких исторических *форм*, начиная с простейших, как сонет, октава, терцина до наиболее сложных, как секстина, баллады (французские), канциона, и до преодоления разных технических задач, как акростих, палиндром, метаграмма и т. под.

В таких чертах представляются нам курсы будущих Академий поэзии, рассчитанных на три академических года.

### III.

Что же представляют собой три специальных курса стихотворства: 1) метрика и ритмика, 2) эвритмия, 3) строфика?

Основой каждого стихосложения является метрика. Метрика для стихосложения, так сказать, скелет: на него плоть

набрасывает ритмика, красивые формы этой плоти дает строфика, а некоторые краски по лицу и телу разливает эвритмия. Что же касается до самого *выражения лица* (если продолжать аналогии) и до внутреннего *характера* этого вновь созданного существа, то и то и другое ему дает гений поэта, иначе говоря – одушевляет его, вдыхает в него жизнь только *творчество*, та сила, которой уже нельзя научиться. Всем мастерством метрики, ритмики, строфики и эвритмии можно создать лишь красивую и безукоризненную по формам восковую куклу: оживить ее в силах лишь поэт, и как и почему совершается такое оживление остается тайной.

Метрика – нисколько. Разные языки, по различию своего строения имеют разные метрики. Изучение их должно в предполагаемой Академии происходить в цикле «общих» наук в курсе «истории метрики», или «сравнительной метрики» по аналогии со «сравнительным языкознанием». На секции для поэтов в специальном курсе должна изучаться именно метрика родного, у нас – русского языка. Как известно, принятая у нас в русской поэзии метрика *тоническая*, та же приблизительно, как у англичан и немцев. И объясняется это не только историческими причинами (подражанием, ведущим свое начало от Ломоносова), но и существенными особенностями русского языка.

Наиболее известны три системы стихосложения, или три метрики: 1) метрическое стихосложение, 2) силлабическое, 3) тоническое. Первое основано на счете долгих и кратких слогов вообще и цезурах, третье – на счете ударений. Но эти три стихосложения – далеко не единственно возможные. Русское народное стихосложение основано на ином принципе: на счете значимых образов в стихе. Китайское стихосложение основано на высоте звука в произносимых словах. Известны еще системы стихосложения, основанные на параллелизме образов, исключительно на конечных рифмах и т. под.

Метрическое стихосложение доступно лишь языкам, где в произношении отчетливо различается долгота и краткость слогов. Таков был древнегреческий язык и латинский язык. В более древнюю пору развития. Из новых европейских языков долгота гласных сохранилась лишь в чешском и отчасти в итальянском (Э и е открытые), но в недостаточной степени,

чтобы на том можно было основать систему стихосложения. Поэтому о метрической системе по отношению к русскому языку говорить не приходится. Правда, делались попытки усвоить ее (Мелетия Смотрицкого), но крайне насильственные и, по справедливости, не имевшие никакого успеха.

Русским поэтам предстояло выбирать (если они уже не хотели довольствоваться стихом народных былин и песен) между силлабическим и тоническим стихосложением. Как известно, в XVIII. У нас поменялось стихосложение силлабическое (вплоть до Кантемира и Тредьяковского), по образцам польской и французской поэзии: затем Ломоносов ввел тоническое, по образцам поэзии немецкой.<sup>1\*</sup> Новая система сразу приобрела много сторонников. Все как-то сразу почувствовали насколько новое стихосложение более подходит к русскому языку. В то время как, несмотря на все усилия наших поэтов XVIII в. их силлабические стихи даже у Кантемира оставались не звучными. Мертвыми, новые стихи, даже у поэтов малоталантливых зазвучали стройно и певуче. «Ода на взятие Хотина» 17 г. раз навсегда положила грань между двумя системами стихотворства в русской поэзии и после этой оды уже не было вопроса к прежней метрике. (Впрочем, Кантемир возражал Ломоносову, но слабо).

Почему же было так?

Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо уяснить себе, что такое стих по существу.

#### IV.

Стих есть деление речи на определенные, легко обозримые части.

Это – наиболее общее определение стиха, обособляющее его от музыки<sup>2</sup> и объединяющее *все* известные нам в разных литературах «стихи»: как стихи «Псалмов» Давида или стихи наших Евангелий, так стихи китайские, античных языков, современных и т.д.

Разделяя речь на «стихи», поэт придает ей большую выразительность. Ставя стихи в определенном отношении одно к другому, напр., делая все стихи равными между собой, поэт достигает ритмичности речи. Ритмичность еще усиливает

выразительность речи и заставляет ее живее запечатлеться в памяти.

Итак, первая задача при создании стихов состоит в том, чтобы можно было измерить те части, на которые разделена речь (стихи).

Какую меру можно приложить к речи?

Древние эллины такой мерой приняли так называемую *мору* – время, потребное для произнесения краткого слога, причем предполагалось, что долгий слог произносится в двое больший промежуток времени. Античный (метрический) стих измерялся *временем*.

Самый стих подразделялся на меньшие деления, стопы, из которых каждая состояла из определенного числа долгих и кратких слогов, т.е. требовала определенного времени для своего произношения. Ямбическая стопа, напр., состояла из одного краткого и одного долгого слога и требовала, следовательно, трех мор. Стих из 4 ямбов требовал 12 мор.

В языках, где не было долготы гласных, необходимо было принять иную меру. В языках, где все гласные произносятся одинаково такой мерой естественно оказался счет слогов. Таковы все романские языки: итальянский, испанский, французский. Стихосложение, основанное на такой мере, на счете слогов (*syllaba*) и называется силлабическим.

В силлабическом стихосложении стих состоит из определенного числа слогов (гласных), причем каждый слог считается элементом стиха, стопой. Так как при значительном количестве слогов (?) счет их уже становится затруднительным для слуха, является необходимость делить стихи на полустишия или третьестишие. Это явление называется *цезурой*, которая таким образом составляет существенный элемент силлабического стиха. Столь же существенным элементом является в силлабическом стихе и *рифма*, отмечающая точное окончание стиха! Можно вообще сказать, что силлабическая метрика основана на счете слогов, цезурах и рифмах.

В языках германских и большинстве славянских (кроме польского и чешского) отчетливо произносится в слове лишь ударяемая гласная: другие слоги произносятся слитно, так что на слух невозможно определить число слогов в слове. Особенно

относится<sup>3</sup> это к словам многословным, как напр.: «вскидываемого», «переустройстваемому». Но даже в словах двух и трех сложных, при ударении на первом слоге, второй нередко наполовину теряется, как напр. В словах «город», «Изморось». Эта особенность делает невозможным для этих языков силлабическое стихосложение.<sup>4</sup>

Вот почему языки германские, немецкие, английский, шведский, датский и др. рано усвоили себе систему стихосложения, основанную на *счете ударений*. Немецкий народный стих (Knittelvers) принимает во внимание исключительно ударение, пренебрегая числом неударяемых слогов в стихе. Так написаны и многие песни г. Гейне: по-русски – переводы этих песен, ранее – некоторые стихотворения Ф.Тютчева, А.Фета и др. За последнее время этот стих получил название «Трехдольника», так как большею частью состоит из трех стоп по три слога (но некоторыми могут сочетаться такие стопы двухсложные, четырехсложные и др.), напр.:

Я действительности нашей не вижу,  
Я не знаю нашего века и т.д.

В дальнейшем разработке эта метрика, основанная на ударениях, приняла в расчет такие неударяемые слоги. Элементами стиха стали стопы, состоящие из определенного числа ударяемых и неударяемых слогов, которые, по аналогии с метрической системой античного стихосложения, получили те же названия: ямб, хорей, дактиль и др. Эта система, называемая *тонической*, безусловно, соответствует характеру северных языков, в которых отчетливо звучит лишь ударная гласная. Вот почему Ломоносов был прав, отказавшись от силлабических виршей XVIII в. и усвоив русскому языку англо-немецкое тоническое стихосложение.

Только об этом стихосложении дальше и будет речь, ибо в русских «Академиях поэзии», конечно, главное место должно быть предоставлено стиху Пушкина.

## V.

Тоническая метрика основывается на счете ударения.

Главным элементом стиха являются стопы: вспомогательными – цесура, анакруза, рифма.

*Метрика* есть учение о построении стиха из этих элементов.

*Стопа* есть сочетание слогов, объединенных ударным слогом или несколькими ударными слогами. По существу тонического стихосложения, стопе естественнее заключать лишь один ударный слог. Но теоретически вполне возможно в стопе присутствие двух и даже большего числа ударений по аналогии с метрическим стихосложением, где имеются стопы с двумя долгими, строятся и тонические стопы с двумя ударными слогами. На практике, в таких стопах одно из ударений обычно господствует, второе звучит слабее, как второстепенное. Но в исключительных случаях употребляются и стопы, где оба ударения звучат равносильно, напр. в спондее, вставленном в ямб:

Стоял *он*, дум великих полн... (Пушкин).

По числу слогов, входящих в стопу, различаются стопы: двухсложные, трехсложные, четырехсложные и т.д.

---

#### *Примечания Брюсова:*

<sup>1</sup> Кстати заметить, *ошибочно* мнение, что Тредьяковский сделал это ранее Ломоносова.

<sup>2</sup> Стих, может быть, родился из пения, т.е. происхождение стиха связано с музыкой. Но происхождение вещи или явления еще не определяет их сущность. Вещи не только «являются» *sole*, но и «суть» *agei*, как сказал об этом один английский мыслитель. Увлеченные успехами эволюционного метода, мы слишком часто это забываем.

<sup>3</sup> Мнение, что силлабическое стихотворение как-то связано со свойством.

<sup>4</sup> Точнее говоря, силлабическая метрика в русском языке *возможна*, но лишь при употреблении исключительно слов, произносимых отчетливо, т.е. при искусственном подборе слов.

## СОДЕРЖАНИЕ

*От редколлегии*

<b>Золян С.Т.</b> (Ереван)	Вступительное слово на открытии XIII Брюсовских чтений ...	5
-------------------------------	---	---

### I. ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА В.Я.БРЮСОВА

<b>Алексян Е.А.</b> (Ереван)	Особенности поэтической символики Брюсова .....	20
<b>Магомедова Д.М.</b> Москва)	Стихотворные диалоги Валерия Брюсова..	30
<b>Михайлова М.В.</b> Москва)	Странная, поразительная, магическая проза В.Я.Брюсова (опыт предисловия к неизданной книге) .....	42
<b>Даниелян Э.С.</b> (Ереван)	К формированию творческой личности Брюсова (на страницах газеты «Русский листок») .....	46
<b>Айвазян М.Л.</b> (Ереван)	Концепция природы в творчестве В.Брюсова .....	61
<b>Атаджанян И.А.</b> (Ереван)	Брюсов-критик о русской литературе XVIII века .....	79
<b>Давтян С.С.</b> (Ереван)	Отражение важнейших принципов поэтики символизма у В.Брюсова .....	90
<b>Страшкова О.К.</b> (Ставрополь)	«Дух музыки» в художественной рецеп- ции В.Брюсова и драматургов- модернистов .....	105
<b>Сапаров К.С.</b> (Ереван)	В.Я.Брюсов: у истоков русского поэтического авангарда .....	121
<b>Каманина Е.В.</b> (Москва)	Проблема лирической поэмы у В.Брюсова	157
<b>Саакян А.Г.</b> (Ереван)	Тема скитания в романах «Огненный ангел» В.Брюсова и «Жизнь Арсеньева» И.Бунина .....	164
<b>Карапетян К.М.</b> (Ереван)	Брюсов – театральный рецензент .....	171
<b>Сарафян Д.Р.</b> (Ереван)	Проблема творческой личности в малой прозе В.Я.Брюсова и В.В.Набокова .....	196

<b>Покачалов М.В.</b> (Москва)	Эллинистические мотивы в цикле стихотворений В.Я.Брюсова «В Армении» ..... 212
<b>Прошина Н.В.</b> (Москва)	Автобиографический миф Валерия Брюсова ..... 222

## II. В.Я.БРЮСОВ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

<b>Папаян Р.А.</b> (Ереван)	Стиховые и образно-стилевые метаморфозы в брюсовских переводах из армянской поэзии ..... 234
<b>Джанполадян М.Г.</b> (Ереван)	Эпос «Давид Сасунский» на страницах «Поэзии Армении» ..... 253
<b>Сейранян Н.П.</b> (Ереван)	Концепция армянского мира в творчестве В.Брюсова ..... 266
<b>Хачатрян Н.М.</b> (Ереван)	Брюсов о французской поэзии XVIII века 280
<b>Карабегова Е.В.</b> (Ереван)	Пьеса В.Я.Брюсова «Путник» в контексте западноевропейской одноактной драматургии ..... 288
<b>Нуралова С.Э., Беджанян К.Г.</b> (Ереван)	Брюсов – переводчик английской поэзии 296
<b>Приходько И.С.</b> (Москва)	Валерий Брюсов – переводчик Эдгара По: «Эльдорадо» ..... 307
<b>Колчева Т.В.</b> (Тула)	Миры Эдгара По в художественном восприятии Валерия Брюсова («A Valentine») ..... 327
<b>Григорян А.Г.</b> (Ереван)	Переводы Брюсова из немецкой романтической поэзии XIX века ..... 335
<b>Чулян А.Г.</b> (Ереван)	Рецепция Испании в творчестве В.Брюсова и К.Бальмонта ..... 345
<b>Аветян А.С.</b> (Ереван)	Поэтика В.Брюсова и ранняя лирика М.Цветаевой ..... 357
<b>Аванесова А.В.</b> (Ереван)	Специфика видения В.Я.Брюсовым общности культур ..... 369

<b>Степанян Н.С.</b> (Ереван)	Стихотворения В.Я.Брюсова из сборника «Все напевы» в переводе Ваана Терьяна	378
<b>Петросян М.В.</b> (Ереван)	Поэзия В.Брюсова в переводах С.Таронци .....	398

### III. СООБЩЕНИЯ

<b>Полонский В.В.</b> (Москва)	О брюсовских реминисценциях в поэзии М.Волошина .....	414
<b>Молодяков В.Э.</b> (Токио)	Издание произведений Валерия Брюсо- ва: близкие задачи и далекие перспективы .....	423
<b>Холиков А.А.</b> (Москва)	Д.С.Мережковский и В.Я.Брюсов в спорах о Л.Н.Толстом .....	429
<b>Жукова Е.П.</b> (Москва)	Брюсов и Гердер .....	436
<b>Кузнецова Е.В.</b> (Москва)	Образы славянской мифологии в поэзии В.Я.Брюсова .....	445
<b>Иванов А.И.</b> (Тамбов)	Русский офицер глазами Брюсова – военного корреспондента .....	451

### IV. ПУБЛИКАЦИИ

<b>Брюсов и Бальмонт в воспоминаниях современницы</b> <i>Вступительная статья, комментарий и примечания</i> <i>Н.А.Богомолова (Москва).....</i>	458
<b>Статья В.Я.Брюсова во французском журнале «Набат»</b> <i>Вступительная заметка и примечания И.А.Атаджанян (Ереван)....</i>	483
<b>В.Брюсов и Н.Крашенинников: неопубликованные рецензии и письма</b> <i>Вступительная статья Э.С.Даниелян (Ереван).....</i>	495
<b>Брюсов о школьном преподавании литературы</b> <i>Вступительная заметка и примечания Л.А.Сугай (Москва).....</i>	505
<b>Незавершенный рассказ Брюсова «Пассаж»</b> <i>Вступительная заметка С.С.Давтян (Ереван).....</i>	513
<b>Материалы к проекту «Академии поэзии» В.Брюсова в Наркомпросе</b> <i>Вступительная заметка Е.Глухой (Москва).....</i>	526

Компьютерная верстка – компьютерный центр ЕГЛУ им. В.Я.Брюсова  
(руководитель – доцент В.В.Вардanian)

Операторы: Н.М.Элчакян  
С.В.Аракелян

Подписано к печати: 27.06.07  
Сдано в печать: 30.08.07

Тираж

---

Издательство “Лингва”  
Ереванский государственный лингвистический университет им. В.Я.Брюсова  
Адрес: Ереван, Туманяна 42  
Тел: 53-15-65  
Web: <http://www.brusov.am>  
E-mail: [ysl@brusov.am](mailto:yслу@brusov.am)