

АКАДЕМИЯ НАУК
СССР

НА РУБЕЖЕ

XIX

И

XX

ВЕКОВ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

НА РУБЕЖЕ XIX и XX веков

Из истории
международных связей
русской литературы

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

Ответственный редактор
Ю. Д. ЛЕВИН



ЛЕНИНГРАД
«НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1991

Рецензенты:

А. А. Долинин, И. С. Ковалева

И $\frac{4603010000-542}{042(02)-91}$ 728-90 (1)

© Коллектив авторов, 1991

ISBN 5-02-027-987-0

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящий сборник является седьмым в неперIODической серии «Из истории международных связей русской литературы», выпускаемой со второй половины 1960-х гг. Сектором взаимосвязей русской и зарубежных литератур Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР. Инициатором серии был основатель сектора и его руководитель на протяжении четверти века — академик Михаил Павлович Алексеев (1896—1981). Поставленная ученым цель сборников состояла в том, чтобы предпринять ряд частных исследований наиболее существенных вопросов литературных взаимосвязей, что позволило бы в итоге «составить полный и систематический свод данных о постепенном распространении в русской литературе XVIII—XIX вв. важнейших произведений западноевропейских писателей (. . .) чтобы можно было представить себе с наибольшей полнотой картину становившегося все более интенсивным взаимообмена между русской литературой и отдельными литературами Западной Европы за два последних века».¹

Соответствующие исследования велись в хронологической последовательности этапов развития отечественной литературы, и эта последовательность отражена в заглавиях выпущенных сборников серии: «Эпоха Просвещения» (1967), «От классицизма к романтизму» (1970), «Ранние романтические веяния» (1972), «Эпоха романтизма» (1975), «От романтизма к реализму» (1978), «Эпоха реализма» (1982).

Последующий период русской литературы, которому посвящен настоящий сборник, слишком сложен, чтобы его можно было обозначить названием каких-либо литературных направлений. Достаточно сказать, что в это время сосуществовали и боролись реализм и символизм, зарождались новые модернистские течения и т. д. Все это побудило составителей сборника озаглавить его хронологически.

Следует отметить, что период развития русской литературы, к которому относятся публикуемые статьи, значительно менее исследован, чем периоды, рассматривавшиеся в предшествующих сборниках. Что же касается международных связей русской литературы

¹ [Алексеев М. П.] Предисловие // От классицизма к романтизму: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1970. С. 3.

рубежа XIX и XX вв., то они до сих пор почти не изучались. Поэтому авторы статей в основном сосредоточили свое внимание на устранении «белых пятен» в истории отечественной литературы.

К числу таких «нетронутых» явлений в нашем литературоведении относилось восприятие русскими литераторами рассматриваемого периода философии и эстетики Фридриха Ницше, на котором в наших гуманитарных науках долгое время без должных оснований лежало клеймо идеолога национал-социализма. Открывающая эту тему статья Р. Ю. Данилевского посвящена начальному этапу восприятия Ницше и предполагает дальнейшие исследования поставленного вопроса. Одним из таких исследований является статья М. Ю. Кореневой, анализирующей ницшеанство одного из крупнейших деятелей русского декаданса Д. С. Мережковского, имя которого еще недавно находилось в нашем литературоведении под запретом. Начальный этап восприятия в России творчества и судьбы Оскара Уайльда, имевшего большое значение для русской литературы этого времени, исследует Т. В. Павлова. Статья В. Е. Багно в сущности шире своего заглавия: хотя переводы поэзии французских символистов, осуществленные Федором Сологубом, находятся в центре его исследования, значительное внимание здесь также уделено параллельным переводам других символистов — В. Я. Брюсова и И. Ф. Анненского. Русская судьба театра Эдмона Ростана в тот период, когда французский драматург вызывал в нашей стране наибольший интерес, раскрыта в статье П. Р. Заборова. Отзвуки многовековой легенды о Сафо в русской поэзии рубежа веков демонстрирует Е. В. Свиясов. Наконец, Ю. Д. Левин характеризует переводное творчество ученого-зоолога Н. А. Холодковского, который перенес традиции русского стихотворного перевода прошлого столетия в XX в.



Р. Ю. Данилевский

РУССКИЙ ОБРАЗ ФРИДРИХА НИЦШЕ

(Предыстория и начало формирования)

Судьба сочинений немецкого философа и поэта Фридриха Ницше (1844—1900) была и все еще остается темной и трудной. Вокруг его книг продолжают споры, и хотя существует огромная литература о Ницше,¹ существуют и самые различные, подчас взаимоисключающие мнения о нем.

Нашей целью не является выяснение спорных вопросов мировоззрения философа или анализ его литературного наследия (прозы и стихов) в целом. Невозможно в одной сравнительно небольшой статье проследить также и всю историю восприятия сочинений Ницше в России. Задача работы скромнее — определить особенности самого раннего знакомства русской общественности со взглядами мыслителя, которые оставили, как известно, отпечаток на всей духовной жизни Европы конца прошлого и первой половины нынешнего столетия. Причем по той же причине обширности и сложности темы мы не сможем решить здесь такие вопросы, как, например, восприятие Ницше молодым Максимом Горьким или отражение его идей в творчестве русских символистов. Наш интерес ограничивается в данном случае публицистикой 1890-х годов, с тем чтобы показать, что именно мог тогда извлечь из периодики русский читатель относительно Ницше. Как свидетельствует опыт,

¹ Из работ, появившихся только за последнее десятилетие, см.: Nietzsche und die deutsche Literatur / Hrsg. von B. Hillebrand. München, 1978. Bd 1, 2; Janz C. P. Nietzsche: Biographie. München; Wien, 1978—1980. Bd 1—3; Jaspers K. Nietzsche: Einführung in das Verständnis seines Philosophierens. 4. unveränd. Aufl. Berlin; New York, 1981; Pfotenhauer H. Die Kunst als Philosophie: Nietzsches ästhetische Theorie und literarische Produktion. Stuttgart, 1985; Nehamas A. Nietzsche: Life as Literature. Cambridge (Mass.); London, 1985; Schaefer A. Satyrspiel: Fr. Nietzsche vor der europäischen Tragödie. Berlin, 1986. См. также: Верцман И. Е. Ницше // История немецкой литературы: В 5 т. М., 1968. Т. 4. С. 333—354; Келдыш В. А. Русский реализм начала XX в. М., 1975. С. 41 и след.; Давыдов Ю. Н. Этика любви и метафизика своеволия: (Проблемы нравственной философии). М., 1982. С. 7 и след.; Аникст А. А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. М., 1983. С. 208—234; Леонтьева О. Т. Воспитание музыкой и концепция личности: (Из истории дискуссий 1970-х годов) // Современное западное искусство. XX век: Проблемы комплексного изучения. М., 1988. С. 72—73.

первое знакомство публики с зарубежным автором происходило в России XIX в. при посредничестве периодики; на страницах журналов формировались самые начальные черты образа поэта или прозаика, чье творчество находило затем почитателей (и гонителей) в различных кругах русского общества.

Кроме этого, в статье сделана попытка осветить одну особенность Ницше, которая отличала его от большинства деятелей зарубежной культуры, пользовавшихся в разное время вниманием русского читателя. Имеется в виду довольно устойчивый многолетний интерес философа к русским писателям — главным образом к Достоевскому и Толстому, но также и к Тургеневу, Пушкину, Гоголю. Едва ли это обстоятельство предопределило будущий успех Ницше у русской публики. Однако нельзя не принять эти факты во внимание, поскольку в основе обращения к иной национальной культуре всегда кроется потребность почерпнуть из нее нечто близкое, принципиально родственное, но недостающее своей культуре, плод «внутренних аналогий литературного и общественного процесса».² Связи Ницше с русской литературой, точнее с выраженной в ней этической проблематикой, могут служить, по крайней мере для историка русско-немецких культурных связей, объяснением того, почему сочинения немецкого философа так органично включились в русскую духовную жизнь, напитанную теми же идеями Толстого и Достоевского, которые и его занимали.

Органичное включение Ницше в круг проблем, волновавших русское общество на рубеже веков, совершенно не означало единодушного принятия всех положений его учения. Напротив, он стал предметом самой бурной полемики: в нем видели и «близкого брата» (Андрей Белый) и раздражающего модного философа, что «цинически заушает все принципы, на которых опирается установленный общественный порядок» (Ф. И. Булгаков).³ Причины столь разнородных отзывов лежали не только в различном отношении тех или иных литературно-общественных кругов к Ницше, но и в самом учении философа, полном противоречий и парадоксов.

«Заушая» всю прежнюю, христианскую мораль, понятия добра и зла, буржуазное государство и его установления, Ницше, особенно в последний период своей деятельности, в 80-е годы, пытался сконструировать новую систему нравственных ценностей, которая могла бы, по его мнению, способствовать полному расцвету индивида. Но эту свою новую нравственность он основывал на неравенстве «слабых» и «сильных», рабов и господ («слабые и неудавшиеся должны погибнуть»),⁴ на архаических кастовых «законах Ману». Гипотетический народ «одиноких», о котором грезил ницшевский

² См.: *Жирмунский В. М. Литературные течения как явление международное // Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. (Избранные труды). Л., 1979. С. 138.*

³ См.: соответственно: *Белый А. Луг зеленый: Книга статей. М., 1910. С. 87; Булгаков Ф. Из общественной и литературной хроники Запада // Вестник иностранной литературы. 1893. № 5. С. 208, 212.*

⁴ *Ницше Ф. Антихрист / Пер. Н. Н. Полилова. СПб., 1907. С. 5.*



Фридрих Ницше
Фотография в архиве П. И. Вейнберга
Пушкинский Дом

Заратустра,⁵ — это могло бы быть опять все то же несправедливое общество неравных, построенное на подавлении личности, т. е. на том же принципе, от которого глубоко страдал в вильгельмовской Германии сам Ницше.

Сказанное помогает понять, что наследие немецкого мыслителя давало достаточно поводов для возникновения легенд о нем, абсо-

⁵ См.: *Nietzsche Fr. Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen.* Leipzig, 1907. S. 114.

лютизировавших отдельные стороны его учения и даже определенный, произвольный набор положений и цитат. Так появилась легенда о Ницше как о безусловном идеологе германского империализма. Этот миф послужил материалом для нацистского культа Ницше, который значительно осложнил отношение к философу в антифашистском мире в 1930—1950-х годах. В этот период в сочинениях Ницше видели «один из идейных истоков фашистской идеологии».⁶

Между тем мы сталкиваемся здесь с явлением исторической aberrации, когда принятое на веру тенденциозное истолкование идей и даже намеренная фальсификация взглядов мыслителя мешают непредвзятому подходу к его наследию. Только со временем стало ясно, что «умонастроение представителей крайней реакции в Германии, особенно наиболее агрессивных кругов монополистической буржуазии, формировалось не только под влиянием таких видных философов, как Ницше, Шопенгауэр и Шпенглер, а в *гораздо большей степени* под влиянием книг таких авторов, как Трейчке или как создатель расовой теории француз Гобино и англичанин Хьюстон Стюарт Чемберлен».⁷

Немецкие писатели-гуманисты первой половины XX в., спасая от фашизма культуру своей страны, стремились защитить и наследие Ницше. Больше всего для реабилитации философа сделали, вероятно, Альберт Швейцер — своей книгой «Культура и этика» (1-е изд. 1923) и Стефан Цвейг — вдохновенным очерком о Ницше 1925 г., вошедшим затем в его книгу «Созидатели мира», а также Генрих Манн — изданием в конце 30-х годов американского и французского сборников афоризмов Ницше со своим предисловием, Томас Манн — в особенности статьей 1947 г. «Философия Ницше в свете нашего опыта», Готфрид Бенн — речью 1950 г. «Ницше за 50 лет». Каждая из этих оценок несла в себе свой опыт восприятия Ницше, просеивания его точек зрения, следы юношеских впечатлений. Но главное, в чем сходились мнения людей, прошедших в молодости через увлечение творчеством Ницше, это, как выразился Т. Манн, убежденность, что Ницше «как мастер языка, мыслитель, психолог изменил всю атмосферу своей эпохи» и «подобно чувствительному датчику и счетному прибору, предугадал своей философией „власти“ подымающийся империализм, а на фашистскую эпоху Запада, в которой мы живем и, несмотря на военную победу над фашизмом, будем жить еще долго, указал, как трепещущая стрелка».⁸

В процессе «денацификации» ницшевского наследия все настойчивее становились поиски элементов гуманизма в его учении. Подчеркивался вклад философа в культуру нашего столетия, критическое отношение его к германскому великодержавному шовинизму, его

⁶ Вайнштейн И. Философия Ницше и фашизм // Под знаменем марксизма. 1935. № 6. С. 80. См. также: Бернардинер Б. М. Философия Ницше и фашизм. М.; Л., 1934; Mehring F., Lukács G. Friedrich Nietzsche. Berlin, 1957.

⁷ Мельников Д., Черная Л. Преступник номер 1: Нацистский режим и его фюрер. М., 1983. С. 79 (курсив мой. — Р. Д.).

⁸ Mann Th. Gesammelte Werke. Berlin, 1955. Bd 10. S. 639, 663.

предчувствие революций и возможности диктатуры «лукавого чудовища», порожденного отбросами общества.⁹ Составитель обзора современной ницшеаны, как нам кажется, верно полагает, что «учение Ницше (. . .) всегда рассматривалось как сейсмограф духовного климата Европы».¹⁰ Убедительным признаком научного пересмотра ницшевского наследия стало международное издание полного собрания его сочинений в 33-х томах, предпринятое с помощью ГДР итальянскими исследователями Дж. Колли и М. Монтинари. Быстро растет западноевропейская и американская литература о Ницше; возобновилось, хотя и в эпизодическом пока виде, изучение его философии у нас.¹¹ Зарубежные авторы начинают интересоваться таким неизученным вопросом, как история отношения к Ницше в России.¹²

Однако нам представляется, что и марксистская, и немарксистская критика Ницше, апологетическая литература о нем, как и всякие попытки объективно взвешивать все «за» и «против» его философии недостаточно учитывали и учитывают одну совершенно, впрочем, очевидную для любого внимательного читателя сторону ницшевского творчества, а именно его литературную, художественную незаурядность. Автор обзора ницшеаны отмечает вывод современных исследователей о «глубоком проникновении» традиций Ницше «во всю художественную культуру и сам строй художественного мышления германоязычной литературы».¹³ Между тем в том же обзоре при определении причин воздействия философии Ницше этот вывод недостаточно принимается во внимание.¹⁴ Не он ли — один из путей объяснения столь широкого и неослабевающего интереса к Ницше, помогающий уяснить суть влияния ницшевских мыслей на людей всевозможных политических взглядов и разного мировоззрения?

Другая причина интереса к ницшевской философии состоит, по нашему мнению, в том, что декларативный «иммориализм» Ницше служит выражением самой строгой, даже жесткой нравственности. В этом качестве страстного моралиста Ницше выступает продолжателем старой традиции немецкой культуры, ее философов и писателей — Лютера, Лессинга, Канта, Геге, Шиллера, Шопенгауэра.

⁹ См.: *Nietzsche Fr.* Also sprach Zarathustra. S. 296.

¹⁰ Андреева И. С. Современные зарубежные исследования философии Ницше: Научно-аналитический обзор. М., 1984. С. 13.

¹¹ См. авторефераты кандидатских диссертаций: *Силуянова И. В.* Нигилизм в современной немецкой буржуазной философии: (Ф. Ницше и М. Хайдеггер). М., 1979; *Лаврова А. А.* Критический анализ гносеологических взглядов Ф. Ницше. М., 1985. См. также: *Szilárd M.* Nietzsche in Rußland // *Deutsche Studien: Vierteljahreshefte.* Hamburg, 1974. H. 46. S. 159—163. *Clowes E. W.* The Revolution of Moral Consciousness; Nietzsche in Russian Literature, 1890—1914. Northern Illinois Univ. Press, 1988.

¹² См.: Nietzsche in Russia / Ed. by B. G. Rosenthal. Princeton Univ. Press, 1986.

¹³ Андреева И. С. Современные зарубежные исследования. . . С. 8.

¹⁴ Ср.: Там же. С. 19.

Этика как учение, обращенное ко всему обществу и непосредственно к каждому человеку в отдельности, не может не задевать духовную жизнь в такие кризисные эпохи, каким было для Германии и всего мира время до и после обеих мировых войн и каким является вторая половина XX в. с ее неустойчивым равновесием между войной и миром, жизнью и гибелью человеческого общества.

Отвергая мораль как сумму якобы навязанных обществу постулатов (например, в «Утренней заре» — «Morgenröte», 1880), Ницше весьма внимателен к личной нравственности: «Помогай себе сам: тогда поможет тебе и каждый. Принцип любви к ближнему». ¹⁵ В «Сумерках идолов» («Götzen-Dämmerung», 1888) ставятся такие «вопросы совести»: «Настоящий ли ты? или только актер? (...) В конце концов ты, может быть, просто поддельный актер (...). Из тех ли ты, кто смотрит как зритель? или кто участвует? — или кто не обращает внимания, идет стороной?» ¹⁶ Нравственная психология приобретает здесь уже социальный оттенок. Вообще вопросы — это, возможно, та сторона сочинений Ницше, которая наиболее стимулирует мысль читателя. Подчас они выстраиваются цепью аллитераций: «Warum? Wofür? Wodurch? Wohin? Wo? Wie?» («Почему? Зачем? Благодаря чему? Куда? Где? Как?»). ¹⁷ Все они обращены прямо к личности, так же как и пресловутое отрицание абсолютной ценности добра и зла, познать которые надлежит каждому самостоятельно. В этом последнем утверждении есть, разумеется, полемический переклест и лазейка, ведущая к довольно зловещим умозаключениям, но есть в нем и ощущение диалектической изменчивости мира и человека: «Итак, высшее зло совпадает с высшим добром: а оно, добро, есть начало творческое». ¹⁸

Особенностью индивидуалистического мировоззрения Ницше было то, что, говоря о личности, философ имел в виду неких избранных, по определению Плеханова, «духовных аристократов мелкобуржуазного общества». ¹⁹ Но истинность противостояния индивида буржуазно-мещанской «толпе», государству, церковной организации ощущалась любимыми читателями из тех «всех или никого», к которым обращался ницшевский Заратустра. ²⁰ Отвергая сострадание и добро как бы вообще, но на самом деле в их христианском, евангельском понимании (иное понимание ни автором, ни его почитателями, по-видимому, не подразумевалось), Ницше делал это, по крайней мере сначала, ради свободы любой личности. «Индивиду, коль скоро он желает себе счастья, не следует давать предпи-

¹⁵ Ницше Ф. Сумерки идолов, или Как философствуют молотом / Пер. с нем. Н. Полилова. СПб., 1907. С. 6.

¹⁶ Там же. С. 11, 12.

¹⁷ Nietzsche Fr. Also sprach Zarathustra. S. 159.

¹⁸ Ibid. S. 169.

¹⁹ Плеханов Г. В. Избранные философские произведения. М., 1958. Т. 5. С. 481.

²⁰ «Он (Ницше. — Р. Д.) пытался построить систему моральных ценностей, обращенную к активности индивида, противостоящего нормативной морали» (Андреева И. С. Современные зарубежные исследования... С. 62).

сания насчет пути к счастью, — писал он в „Утренней заре”, — ибо личное счастье проистекает из собственных у каждого, неведомых законов, предписания же извне могут только помешать, остановить его».²¹ Такая внутренняя свобода не исключает, по Ницше, практического альтруизма (кстати, в высшей степени присущего самому философу),²² но не лицемерного и предписанного правилами, а естественно вытекающего из потребности личности. «Тот же, кто (<...>) как врач желает в *каком-либо смысле* служить человечеству, отнесется к этому ощущению (состраданию. — Р. Д.) с большой осторожностью — оно будет сковывать его во всякое решающее мгновение и затруднит его знание и его милосердную (hülffreich) руку».²³

В ницшевской мысли особенно 1870-х и начала 1880-х годов наблюдается явление, сходное с тем, какое обратило на себя внимание Ф. Энгельса еще в год рождения Ницше. Энгельс писал К. Марксу в ноябре 1844 г. из Парижа: «Ты, вероятно, уже слышал о книге Штирнера „Единственный и его собственность“, а может быть, даже она у тебя есть. (<...>) Этот эгоизм доведен до такой крайности, до того нелеп и в то же время столь осознан, что в своей односторонности он не может удержаться ни одного мгновения и должен тотчас же превратиться в коммунизм. Во-первых, нет ничего легче, как доказать Ш(тирнеру), что его эгоистические люди просто из эгоистических побуждений неизбежно должны стать коммунистами. (<...>) Во-вторых, нужно ему сказать, что человеческое сердце прежде всего, непосредственно является именно в силу своего эгоизма, бескорыстным и способным на жертвы и что он, таким образом, возвращается к тому, на что нападает».²⁴

Макс Штирнер, предшественник Ницше в философии индивидуализма, разумеется, не стал коммунистом, так же как Ницше не мог бы сделаться демократом и последовательным гуманистом. Однако замечание молодого Энгельса по поводу сходящихся крайностей человеческой этики помогает понять точку зрения Ницше. Эгоизм, даже индивидуализм, если понимать под этим протест против лицемерной филистерской морали, покушающейся на неповторимость личности, может при определенных условиях перерасти в самотверженность и классовый протест. Как показал Плеханов, рецензируя в 1908 г. книгу Иванова-Разумника о русском индивидуализме и мещанстве, это происходило на практике у части русских революционеров в эпоху перехода от народничества к марксизму.²⁵ У Ницше был иной путь, но протест его, повторяем, был понятен и для

²¹ Nietzsche's Werke. 1. Abteilung. Leipzig, 1899. Bd 4. S. 102.

²² Об удовольствии приносить другим радость см. фрагмент 422 «Утренней зари» (Ibid. S. 287).

²³ Ibid. S. 139.

²⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 27. С. 11.

²⁵ Речь шла о кн.: *Иванов-Разумник. История русской общественной мысли: Индивидуализм и мещанство в русской литературе и жизни XIX в.* СПб., 1907. Т. 1, 2 (см.: *Плеханов Г. В. Избранные философские произведения.* Т. 5. С. 606—607).

тех, кто не разделял индивидуалистических принципов его философии.

Мы упоминали уже о сильном влиянии Ницше на читателей конца века. По воспоминаниям писателя Г. Кароссы, ко времени смерти философа немецкая молодежь смотрела на него как на «полубога», страницы «Заратустры» заучивались наизусть.²⁶ Обаяние ницшевского слога не избежали даже такие литераторы, которые находились затем в недвусмысленной оппозиции к его философии (Г. Гауптман, Рикарда Хух, Г. Зудерман, И. Р. Бехер). Увлечение образами Ницше оставило след в немецкой музыке: Г. Малер, например, первоначально назвал свою 3-ю симфонию «Веселая наука» (по заглавию сочинения Ницше), а Р. Штраус написал музыкальную поэму «Так говорил Заратустра». Разумеется, Ницше встретил и критическое отношение к себе, безоговорочное — в официозной печати, колеблющееся от отрицания до полусогласия — в литературных кругах реалистов (Г. Келлер, Т. Фонтане) и натуралистов (Ю. Харт, А. Хольц, И. Шлаф и др.).²⁷ Воспоминание об отношении к Ницше молодого поколения мыслящей немецкой интеллигенции рубежа веков оставил А. Швейцер: «У Ницше, как и у Канта — хотя на другом фоне — вновь ярко вспыхнул свет истины, утверждающей, что этика, по своему внутреннему существу, есть самосовершенствование. Поэтому Ницше и принадлежит достойное место в ряду моралистов человечества. Его никогда не забудут те, кто испытал всю силу воздействия его идей, когда его страстные творения, как весенний ветер, налетели с высоких гор в долины философии уходящего XIX века, ибо они останутся всегда благодарны этому мыслителю, проповедовавшему истину и веру в личность».²⁸

Немецкие модернисты восприняли Ницше прежде всего как поэта, философствующего и протестующего. Изданная посмертно автобиографическая книга Ницше «Ессе homo» (1908) подсказала распространившуюся затем аналогию между Ницше и шекспировским Гамлетом.²⁹ Но еще в 90-х годах Г. фон Гофмансталь наметил линию литературной преемственности, ведущую от Гамлета и «героев Тургенева» через сочинения А.-Ф. Амьеля и Ж.-Э. Ренана к Ницше («каждый из них умирает и в следующем рождается вновь»).³⁰ Ницше воспринимался молодым австрийским поэтом как подобие «лишнего человека» русской литературы³¹ и даже как немецкий вариант «подпольного человека» Достоевского.

²⁶ См.: Nietzsche und die deutsche Literatur. Bd 1. S. 311—312.

²⁷ Свидетельства см.: Ibid. S. 53, 56, 103, 119, 170—171, 300.

²⁸ Швейцер А. Культура и этика / Пер. с нем. Н. А. Захарченко и Г. В. Колшанского; Общая ред. и предисл. В. А. Карпушина. М., 1973. С. 247.

²⁹ Эту параллель развил позже Т. Манн (см.: Mann Th. Gesammelte Werke. Bd. 10. S. 636—637).

³⁰ Дневниковая запись 1893 г. (Nietzsche und die deutsche Literatur. Bd 1. S. 90).

³¹ Эта аналогия сохранилась в лекциях М. Хайдеггера о Ницше (см.: Heidegger M. Nietzsche. Pfullingen, 1961. Bd 1. S. 32).

Впечатления, произведенные книгами Ницше, переплетались у немецких читателей описываемого времени с впечатлениями, полученными ими от знакомства с русской литературой. Альфред Дёблин рассказывает в мемуарах «Дорогами судьбы» (1949) о том глубоком потрясении, которое вызвали Ницше и Достоевский у него, студента-медика начала века. Казалось, рамки литературы сломаны; ставились философско-социальные проблемы, которые обходило буржуазное общество, — о боге, о смысле бытия, о личности. Юноше показалось, что ударила молния, «и эта молния была Достоевский и разговоры Раскольников и братьев Карамазовых и еще „Происхождение морали“ (т. е. «Zur Genealogie der Moral», 1887. — Р. Д.) — гром, целая гроза, молния за молнией, так что начинаешь со страхом тосковать о прежней голубизне небес».³²

Сопоставление Ницше с Достоевским приходило, вероятно, в голову многим их читателям, тем более что сам Ницше давал к этому повод, не раз упоминая имя русского писателя (в «Происхождении морали», «Сумерках идолов», фрагментах записных книжек, включенных в посмертное издание «Воля к власти»,³³ в переписке с Г. Брандесом). Одиночество и духовное хождение по мукам казалось Ст. Цвейгу одинаковым у Достоевского и Ницше.³⁴ Рядом, как «больных гениев», поставил их Т. Манн, сравнив с Ницше также и Толстого-проповедника.³⁵ Эта применяемая к Ницше «русская» мера объясняется тем, что путь немецкого ницшеанства пересекся перед первой мировой войной и даже раньше, на рубеже веков, с довольно сильным влиянием в Германии русской литературы и философии. Интерес к Достоевскому³⁶ и Толстому побудил читателей обратиться к впечатляющим интерпретациям их творчества у Д. С. Мережковского. Издаются в немецких переводах работы его о Толстом и Достоевском.³⁷ Русскими писателями увлекаются те же, кого волнует Ницше, — например, экспрессионисты из журнала «Die Aktion». В этом издании публикуется работа Вл. Соловьева о понятии сверхчеловека.³⁸ Эта весьма критическая интерпретация ницшевской идеи тем не менее привлекает внимание. По наблюдениям исследователя эпохи, в немецком ницшеанстве

³² Nietzsche und die deutsche Literatur. Bd 1. S. 298.

³³ Книга «Wille zur Macht», изданная в двух выпусках сестрой Ницше в 1901 и 1906 гг., считается произвольно составленной и не отвечающей авторскому замыслу (см.: *Schlechta K.* Der Fall Nietzsche. München, 1958).

³⁴ См.: *Zweig St.* Baumeister der Welt. Frankfurt a. M., 1951. S. 312 f.

³⁵ См.: *Mann Th.* Gesammelte Werke. Bd 10. S. 639, 645.

³⁶ Подход к творчеству Ф. М. Достоевского с позиций ницшеанства см. в кн.: *Berg L.* Der Übermensch in der modernen Literatur: Ein Kapitel zur Geistesgeschichte des 19. Jhs. Paris etc., 1897.

³⁷ *Mereschkowski Dm.* Tolstoi und Dostojewski als Menschen und Künstler. Leipzig, 1903.

³⁸ *Solowjow Wl.* Der Übermensch Fr. Nietzsches // Die Aktion. 1915. Bd 5. Sp. 549—551.

вообще имели вес зарубежные суждения о Ницше.³⁹ Принималось во внимание мнение Г. Брандеса,⁴⁰ Б. Шоу, итальянских футуристов; как видим, немецкие читатели могли познакомиться и с суждениями русских авторов.

Естественным был отклик самого Ницше на все возрастающую известность русской литературы в мире в 70—80-е годы прошлого века. В его личной библиотеке сохранились такие книги русских авторов, как первый том повестей Н. В. Гоголя в переводе Г. Боде с французского перевода Л. Виардо, содержащий «Тараса Бульбу», лермонтовский «Герой нашего времени» в переводе В. Ланге и стихи поэта, переложенные Т. Опитцем и изданные в одном томе с поэмами Пушкина, двухтомник в одном переплете поэзии Пушкина в переводе Р. Липперта, переведенная А. Зойбертом поэма «Кавказский пленник» и др.⁴¹ Кроме того, Ницше несомненно читал «Хозяйку», «Записки из Мертвого дома», «Записки из подполья», «Преступление и наказание», «Бесов» Достоевского,⁴² почти наверное был знаком с романами Тургенева «Отцы и дети» и «Новь», с трактатом Л. Толстого «В чем моя вера?». Философ весьма интересовался А. Герценом.

В публицистике Герцена и Ницше объективно имелись точки возможного соприкосновения их мнений: это — вопросы о мещанстве как силе, грозящей подчинить европейскую цивилизацию своим низменным целям, и о нигилизме, в котором Герцен старался разобраться во время споров в русском обществе вокруг «Отцов и детей», а Ницше сделал это понятие одним из основных в своем позднем творчестве. Между обоими авторами существовало, кроме того, живое связующее звено — Мальвида фон Мейзенбург, друг семьи Герцена и воспитательница его детей, с которой Ницше познакомился в кругу поклонников Вагнера в начале 70-х годов. И хотя сам глава семьи уже умер, Мальвида смогла увлечь немецкого философа его сочинениями и личностью. Она стала добрым другом Ницше и близко познакомила его с детьми русского писателя и революционера.

³⁹ См.: *Martens G. Nietzsches Wirkung im Expressionismus // Nietzsche und die deutsche Literatur. Bd 2. S. 35—82.*

⁴⁰ Георг Брандес многое сделал для популяризации в Германии как русских писателей, так и Ницше. Первой работой, где имелась ссылка на мнение Ницше о Достоевском, был очерк Брандеса «Достоевский». (1888, нем. пер. — 1889) (см.: *Gesemann W. Nietzsches Verhältnis zu Dostoevskij auf dem europäischen Hintergrund der 80-er Jahre // Die Welt der Slaven. 1961. H. 2. S. 129*). См. также: *Belentschikow V. Dostoevskij im Kreis um Pfempfert // Zeitschrift für Slawistik. 1987. Bd 32. H. 2. S. 251—267.*

⁴¹ *Gogol N. Russische Novellen / Nach L. Viardot übertr. von H. Bode. Leipzig, 1846; Lermontoff M. Ein Held unserer Zeit / Deutsch von W. Lange. Leipzig, o. J.; Puschkin A., Lermontow M. Dichtungen / Deutsch von Th. Opitz. Berlin, 1859; Puschkin A. Dichtungen / Aus dem Russischen übers. von R. Lippert. Leipzig, 1840. 2 Bde; Puschkin A. Der Gefangene im Kaukasus / Übertr. von A. Seubert. Leipzig, o. J.; Danilewski G. Eine Familienchronik // Übers. von Ph. Löbenstein. Leipzig, o. J.* (данные приводятся по описи библиотеки Ф. Ницше в Веймаре; благодарим за их сообщение д-ра К. Кратша и д-ра З. Зайделя).

⁴² См.: *Фридлиндер Г. М. Достоевский и Ницше // Фридлиндер Г. Достоевский и мировая литература. Л., 1985. С. 270.*

«Это такое милое и исключительное существо, — как уютно чувствовали мы себя у нее в Мюнхене!» — писал Ницше другу К. фон Герддорфу 2 августа 1872 г. и продолжал: «Кстати, настоятельно советую тебе прочесть „Из мемуаров русского“ Александра Герцена. Поучительно и ужасно в высшей степени!». ⁴³ Речь шла о «Былом и думах» в переводе М. Мейзенбуг. Позже, в 1877 г., она сообщала Ольге Моно-Герцен: «Завтра день смерти папá, уже семь лет прошло! Я так рада, что Ницше и Ре так чтут его. Все, что было при мне из его сочинений, я отдала им читать и рассказала им к тому же кое-что. Все это интересуется их чрезвычайно». ⁴⁴ В старости М. Мейзенбуг поделилась своими воспоминаниями с двадцатилетним Р. Ролландом, в восприятии которого дружба ее объединилась в единое созвездие: «И вот оживал передо мною Вагнер, или Ницше, или Герцен, или Маццини. Она знала всех их, великих, свободных, крылатых сынов века». ⁴⁵ В сознании современников складывался некий комплекс литературных и общественных имен и проблем, при этом национальные различия не играли существенной роли.

К этому общеевропейскому идейному комплексу безусловно относились в последней трети века Тургенев, Достоевский и Лев Толстой.

Имя Тургенева упоминается в ницшевском наследии лишь однажды — и не в тексте философа, а в письме к нему Ф. Овербека конца 70-х годов. «Сейчас мы читаем, — сообщал друг Ницше, — „Новь“ Тургенева, она помогает убедиться в полной бессмыслице радикальных политических намерений в современной России, очень богатая мыслями книга, которую попроси прочесть себе». ⁴⁶ Вероятнее всего, Ницше последовал этому совету, и, возможно, чтницей (у Ницше болели глаза) была все та же Мальвида. Знакомство Ницше с каким-то из нескольких переводов романа (появившихся в 1877 г.), а также с устными комментариями М. Мейзенбуг можно предположить по одному знаменательному месту из «Происхождения морали». В конце этой книги, в пассаже, посвященном «современной историографии», т. е. описаниям современной жизни (надо думать, что имеется в виду и литература), манера этих описаний квали-

⁴³ *Nietzsche Fr. Gesammelte Briefe* / Hrsg. von P. Gast und A. Seidl. Berlin, 1900—1905. Bd 1. S. 139. Такая же рекомендация — в письме к Э. Роде под этой же датой (*Ibid.* Bd 2. S. 345).

⁴⁴ *Briefe von und an M. von Meysenbug* / Hrsg. von B. Schleicher. Berlin, 1920. S. 117. Упомянут Пауль, или Поль Ре (Rée), базельский приятель Ницше, ученый-психолог, живший тогда вместе с ним и с А. Бреннером в Неаполе, на вилле, снятой для них М. Мейзенбуг.

⁴⁵ *Rolland R., Meysenbug M. von. Ein Briefwechsel, 1890—1891.* Stuttgart, 1932. S. 14. Если М. Мейзенбуг рассказывала прежде с таким же энтузиазмом и Фридриху Ницше о Герцене и о том, что знала от Герцена о русской литературной жизни (и что передала в своих известных «Воспоминаниях идеалистки» 1876 г.), то это было уже немало; Ницше читал воспоминания Мейзенбуг (см.: *Nietzsche Fr. Gesammelte Briefe*. Bd 1. S. 142).

⁴⁶ *Fr. Nietzsches Briefwechsel mit F. Overbeck.* Leipzig, 1916 (цит. по: *Dornacher K. Zur Rezeption und Funktion von Turgenyevs Roman «Neuland» in Deutschland (1877—1883) // Zeitschrift für Slavistik.* 1983. Bd 28. H. 1. S. 89).

фицируется как «в высшей степени аскетическая» и «в еще более высокой степени нигилистическая».⁴⁷ Помятуя, что немцы ценили Тургенева прежде всего за правдивость изображения русской жизни,⁴⁸ можно допустить, что среди «историографов» Ницше числил и Тургенева, принесшего на Запад слово «нигилизм» в новом, политическом значении.

Естественно возникает далее в той же книге зимний северный пейзаж: «Видишь перекад собой печальный, сухой, но решительный взгляд — глаза, которые глядят на мир, как глядит на мир одинокий полярный путешественник (может быть, чтобы не глядеть в себя? не глядеть назад?). Снега кругом, жизнь здесь замолкла; последние воробьи, которых слышно, зовутся „К чему?“, „Тщетно!“, „Надо!“ — ничто здесь больше не всходит и не растет, в лучшем случае — петербургская метаполитика и толстовское „сострадание“».⁴⁹ Этот подбор имен-восклицаний связан, возможно, не только с Толстым, но и с проблематикой тургеневской «Нови». Хотя в романе нет слова «надо» в смысле долженствования, однако само трагическое противопоставление разочарования в борьбе общественному долгу революционера очень похоже на то, что, кажется, хотел этими словами сказать Ницше о русском нигилизме. Напомним, что в заключительной сцене «Нови» в ответ на вопрос, кто послал ее, Машурина полусерьезно отвечает, что ею распоряжается «безымянный». Это «надо» записано Ницше по-русски латинским шрифтом с характерным для устного произношения изменением второго гласного («Nadal»). Слово было услышано Ницше от кого-то из знающих русский язык и скорее всего связывалось в его сознании с русским нравственным аскетизмом, нигилизмом, христианско-толстовским пониманием долга перед ближним. Возможно, русское освободительное движение Ницше и считал «метаполитикой», т. е. иной политикой, противостоящей политике официального Петербурга.

Современник «Земли и воли», процессов против народников и убийства Александра II, Ницше, по-видимому, интересовался этими русскими событиями. Во всяком случае Петербург и нигилизм были для него понятиями взаимосвязанными. В одном из ответных писем Г. Брандесу весной 1888 г. Ницше писал: «Мне жаль, что вам приходится проводить жизнь на вашем на этот раз особенно холодном и мрачном севере; не понимаю, как там сохраняют свою душу. Удивляюсь всякому, кто под серым небом не теряет веры в себя, не говоря уж о вере в „человечество“, в „брак“, в „собственность“, в „государство“... В Петербурге я был бы нигилистом; здесь (в Ницше. — *Р. Д.*) я верю, как верит растение в солнце».⁵⁰ Отношение Ницше к русскому нигилизму было неоднозначным. Не веря

⁴⁷ Nietzsche's Werke. Bd 7 (1902). S. 476.

⁴⁸ См.: Данилевский Р. Ю. Немецкий реализм 1850—1860-х годов и русская литература // Эпоха реализма: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1982. С. 175—179.

⁴⁹ Nietzsche's Werke. Bd 7. S. 476—477.

⁵⁰ Цит. по: Горнфельд А. Г. Ницше и Брандес // Горнфельд А. Г. На Западе: Литературные беседы. СПб., 1910. С. 61.

в его цели, он умел ценить его жажду действия. Для Ницше это была одна из форм русского «пессимизма», якобы отрицающего жизнь как таковую, и в то же время философ радовался тому урону, который наносили нигилисты-революционеры застою мысли. «Им кажется, — писал Ницше о философствующих филистерах в книге „По ту сторону добра и зла“ («Jenseits von Gut und Böse», 1885), — <...> что издали послышался какой-то нехороший, грозный шум, как будто где-то пробуют новое взрывчатое вещество, духовный динамит, может быть, новооткрытый русский нигилизм, пессимизм *bonae voluntatis*, который не только говорит „нет“, хочет „нет“, но и — страшно подумать! — совершает „нет“».⁵¹

Понятие нигилизма прошло, как известно, довольно долгую эволюцию. Зародившись в средневековой теологии, оно получило новую жизнь и новый смысл в эпоху романтизма, став обозначением отрицания отживающих духовных ценностей, почти синонимом ниспровержения основ общества. Сейчас с этим термином связываются два значения: во-первых, отрицание, отвержение общепринятого в философии, политике, праве без достаточных на то оснований (такой нигилизм оценивается обычно отрицательно) и, во-вторых, наименование — с разной оценивающей окраской — русского революционного движения, особенно на его народническом этапе и в его анархистских проявлениях. Второе значение безусловно утвердил за этим словом роман Тургенева «Отцы и дети».⁵²

Откуда взял Ницше этот термин — сказать затруднительно. Но он появился в его работах уже тогда, когда существовал тургеневский роман и шли споры вокруг него, выплеснувшиеся за пределы России. «Отцы и дети» были переведены на французский и немецкий языки — на которых читал Ницше — в первой половине 60-х годов. И уже в 1864 г., через год после появления французского перевода, Герцен в статье «Новая фаза в русской литературе», помещенной в бельгийской газете «La Cloche» и тогда же изданной отдельно, защищал русское революционное движение от обвинений в скептицизме, нигилизме, называя этот нигилизм «разлагающим началом, которое причиняло столько разрушений и вызывало столько надежд».⁵³ Там же был упомянут «трагический нигилизм» А. Шопенгауэра. Борьба Герцена против термина не спасла русских револю-

⁵¹ Nietzsche's Werke. Bd 7. S. 152.

⁵² Из большой литературы вопроса см.: *Алексеев М. П.* К истории слова «нигилизм» // Сборник статей в честь акад. А. И. Соболевского (Сборник ОРЯС АН СССР. Т. 101. № 3). Л., 1928. С. 413—417; *Козьмин Б. П.* 1) Два слова о слове «нигилизм» // Изв. АН СССР. Отд. лит. и языка. 1951. Т. 10, вып. 4. С. 378—385; 2) Еще о слове «нигилизм»: (По поводу статьи А. И. Батюто) // Там же. 1953. Т. 12, вып. 6. С. 526—528; *Батюто А. И.* К вопросу о происхождении слова «нигилизм» в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» // Там же. Т. 12, вып. 6. С. 521—525; *Новиков А. И.* Нигилизм и нигилисты. Л., 1972; *Кузнецов Ф.* Нигилисты?: Д. И. Писарев и журнал «Русское слово». М., 1983; *Groys B.* Tourguéniev et l'histoire du nihilisme européen // Cahier Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot, Maria Malibran. 1983 № 7 Tourguéniev et l'Europe: Actes du Congrès Centenaire 1883—1983 organisé par A. Zviguilsky. P. 65—71.

⁵³ *Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1959. Т. 18. С. 218.

ционеров от этого наименования, но могла дать Ницше (если ему стало известно мнение Герцена, что весьма вероятно) возможность увидеть в нигилизме дополнительный смысл рокового, всеразрушающего начала.

В 80-х годах, когда термин появился у Ницше,⁵⁴ о русском нигилизме говорил Л. Толстой: определением нигилизма в обоих смыслах слова — революционном и всеотрицающем открывался его трактат «В чем моя вера?» (1884, нем. пер. — 1885), который, по всей вероятности, был прочтен Ницше. В 1886 г. о нигилизме в связи с Толстым пишет М. де Вогюэ в своей широко читавшейся книге «Русский роман».

Собственно, нигилизм как отрицание кажущихся людям безусловными, но на самом деле сомнительных «благ» цивилизации появился у Ницше рано — еще в «Рождении трагедии из духа музыки» («Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik», 1870—1871). Готовя переиздание своего труда, Ницше написал об этом в «Опыте самокритики» — предисловии 1886 г. Под нигилизмом он понимал и общую тенденцию буржуазной культуры отрицать естественность и самую жизнь и обвинил в создании этой тенденции — не совсем обосновательно — христианское учение и — вовсе без оснований — революционное движение как таковое. Утрата прежних моральных ценностей выразилась для Ницше в формуле о смерти бога, мысли, составленной из осколков античного мифа о Дионисе (или Пане),⁵⁵ мотива Псалтири (псалом 13, стих 1: «Сказал безумец в сердце своем: нет Бога»), а также, возможно, из разговора тургеневского Базарова с Павлом Кирсановым и расуждений Раскольниково о том, что разрушающему старое и отрицающему отжившие истины «все дозволено» (коль скоро нет бога). «Всё тогда смелы были-с, „всё, дескать, позволено“, говорили-с, а теперь вот так испугались!» — напоминает Смердяков Ивану Карамазову в романе Достоевского.⁵⁶ «Ничто не истинно, все позволено», — записывает Ницше в записной книжке 1882—1886 гг.⁵⁷ Это одна из впечатляющих параллелей между Ницше и «Братьями Карамазовыми», хотя мы не знаем, читал ли философ этот роман.⁵⁸

⁵⁴ Как считает Б. Гройс, термин появился в записных книжках Ницше около 1880 г. (см.: *Groys B. Touguénié et l'histoire du nihilisme européen*. P. 69).

⁵⁵ См. также переосмысленную притчу о Диогене, ищущем с фонарем человека (у Ницше — бога), в «Веселой науке» («Die fröhliche Wissenschaft», 1882, Fragment 125).

⁵⁶ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 15. С. 61.

⁵⁷ *Nietzsche Fr. Umwertung aller Werte / Aus dem Nachlaß zusammengest. und hrsg. von Fr. Würzbach. Mit einem Nachwort von H. Friedrich.* 2. Aufl. München, 1977. S. 473. Та же тема — в 4-й части «Заратустры» (гл. «Тень»).

⁵⁸ Еще примечательная параллель — мысли Ивана Карамазова перед его рассказом о Великом инквизиторе о лицемерии лозунга любви к ближнему: «Именно ближних-то, по-моему, и невозможно любить, а разве лишь дальних» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 215). Ср. в гл. 4, фрагмент 162 книги «По ту сторону добра и зла» («Jenseits von Gut und Böse», 1885): «„Наш ближний — это не сосед, а сосед соседа“ — так думает каждый народ» (*Nietzsche's Werke*. Bd 7. S. 108).

Нигилизм, таким образом, существовал для Ницше на двух культурных уровнях — внутри самой буржуазной культуры как присущее ей издавна и все усиливающееся ее качество, ведущее к ее гибели, и как бы вне этой культуры, вообще вне старой цивилизации, нигилизм духовной элиты, осознавшей всю гнилость современного общества. Эти оттенки смысла сталкивались и смешивались между собой в сочинениях философа, и русский революционный «нигилизм» понимался то в зависимости от первого, то как воплощение второго значения ницшевского термина.

Нигилизм во втором смысле обладал, с точки зрения Ницше, не только разрушительной, но и созидательной силой, в нем философ находил элементы утверждения нового — «силу творить, хотеть»,⁵⁹ несмотря на то что не одобрял социальные катастрофы вроде Французской революции, всякого «великого восстания черни и рабов», которое он предугадал в обозримом будущем. Отношение Ницше к грядущему взрыву «нигилизма» было поэтому также двойственным: это было бы для него печальным и закономерным итогом истории общества и вместе с тем возможностью освобождения личности из этого общества, торжества индивидуализма, «высшего человека», «*homo natura*».⁶⁰

Созидательное значение нигилизма Ницше угадывал и у русских писателей. Считая пессимизм предтечей (*Vorgoŕm*) нигилизма, он писал о «пессимизме сочувствия» Толстого (и А. де Виньи), о «русском пессимизме» Толстого и Достоевского.⁶¹ Философа беспокоила социальная роль этого явления. Явный полемический тон сохранила запись 1887 г.: «Нигилизм стоит у дверей: ⁶² Откуда этот самый грозный гость? Исходный пункт: Это *ошибка* указывать на „социальные потребности“, или „физиологические отклонения“, или на коррупцию как на *причину* нигилизма. (. . .) Нужда, душевная, телесная, духовная нужда сама по себе совершенно неспособна вызвать нигилизм (т. е. радикальное отрицание ценности, смысла, желательности). Эти нужды всегда ведь могут получить различные объяснения. Но: *самым* определенным *объяснением*, христианско-моралистическим, вскрывается нигилизм».⁶³ И в это же время, в 1887 г., он делает другую запись: «Не сразу имеешь мужество признать то, что, собственно, знаешь. То, что я по сути дела до сих пор был нигилистом, в этом я признался себе лишь недавно: энергия, радикализм, с которыми я как нигилист шел вперед, заставляли меня обманываться в этом факте. Если стремишься к цели, то видишь, что невозможно принимать за символ веры „бесцельность самое по

⁵⁹ *Nietzsche Fr. Umwertung aller Werte*. S. 435 (запись 1887—1888 гг.).

⁶⁰ См.: *Ibid.* S. 508, 563, 565 (записи 1884 и последующих лет). О том же — «Заратустра», ч. 4, гл. «Разговор с королями».

⁶¹ См.: *Ibid.* S. 464, 466, 467 (записи 1883—1888 гг.).

⁶² В полемическом трактате «Царство божие внутри нас» (1893) Л. Толстой как бы возражал Ницше: «... царство божие близко, при дверях» (*Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.* М., 1957. Т. 28. С. 303). У обоих авторов это — евангельская метафора (напр., *Матф.*, гл. 24, ст. 33).

⁶³ *Nietzsche Fr. Umwertung aller Werte*. S. 469.

себе“». ⁶⁴ За несколько лет до того в «Веселой науке» («Die fröhliche Wissenschaft», 1881—1882) Ницше упомянул о «нигилизме на петербургский лад», который означал для него «веру в неверие вплоть до готовности принять мученичество за это» и «потребность в вере, опоре, станом хребте, поддержке. . .». ⁶⁵ Это было написано через несколько месяцев после казни народовольцами Александра II и написано, при всей неприязни к общественным действиям нигилистов и при всем непонимании их идеологии, с уважением к их самопожертвованию. Да и нигилизм как странная «вера в неверие» и апология «бесцельности», порожденная якобы христианской моралью, не являлся, как видим, окончательным суждением Ницше. Не под влиянием ли событий в России приходилось философу возвращаться к этой теме?

Разумеется, Ницше понимал Достоевского или Толстого не так, как понимали их русские читатели, тем более не думал о русских классиках так, как думаем мы сегодня. Его информированность оставалась ограниченной и точка зрения — слишком предвзятой. Уповав только на личность, видя мир исключительно лишь сквозь проблемы индивида, Ницше ценил и у русских авторов прежде всего убедительность психологизма. В особенности интересовала его психология «сильной» личности. Такие личности нашел он у Достоевского, единственного психолога, как писал он в «Сумерках идолов», у которого он, Ницше, мог чему-то научиться. ⁶⁶ «Этот глубокий человек, — говорится там же, — который был десять раз вправе презирать поверхностных немцев, нашел сибирских каторжников, в среде которых он долго жил, всё тяжких преступников, для которых уже не было возврата в общество, совершенно иными, чем сам ожидал, — как бы выточенными из самого лучшего, самого твердого и драгоценнейшего дерева, какое только растет на русской земле». ⁶⁷

Известная притча о «бледном преступнике» в первой части «Заратустры» (гл. 6), не связанная, правда, непосредственно с чтением «Преступления и наказания» (такое чтение предполагали Т. Манн и другие), ⁶⁸ показывает ницшевскую интерпретацию мнимой сильной личности, которая пожелала владеть «счастьем ножа», однако не выдержала этой «миссии». Очень вероятно, что Ницше судил о Расколь-

⁶⁴ Ibid. S. 468.

⁶⁵ Nietzsche's Werke. Bd 5. S. 285. Указывая на эти строки, Б. Гройс, как нам кажется, слишком буквально понял слово «неверие» (Unglauben) как «атензм» (см.: Groy's B. Tourguéniev et l'histoire du nihilisme européen. P. 69); у Ницше — это скорее «безверие», отсутствие всякой веры во что-либо (что и идентично нигилизму в его понимании). Кроме приведенной выше литературы о взглядах Ницше, см.: Сидлунова И. В. Философия нигилизма Фр. Ницше // Из истории западноевропейской культуры. М., 1979. С. 111—121. См. также: Fuchs J. Die Herausforderung des Nihilismus: Philosophische Analysen zu F. M. Dostojewskij's Werk «Die Dämonen». München, 1987.

⁶⁶ См.: Ницше Ф. Сумерки идолов. . . С. 126.

⁶⁷ Там же. С. 127.

⁶⁸ Опровержение принятого мнения, что Ницше изобразил здесь Раскольникова, см.: Фридлендер Г. Достоевский и мировая литература. С. 268—269.

никове так же, как он судил о персонажах «Бесов», переиначивая на свой лад то, что осуждал Достоевский.

Не однажды упоминая Достоевского как свое «величайшее утешение», читая «Униженных и оскорбленных» со слезами на глазах,⁶⁹ Ницше чувствовал и свое расхождение с ним. В ответ на мнение Г. Брандеса, что в характере Достоевского — человека и писателя христианство якобы сочетается с садизмом, он писал: «Вашим словам о Достоевском я доверяю безусловно; я ценю его, с другой стороны, как драгоценнейший психологический материал, какой я знаю; я удивительным образом благодарен ему, как ни претит он моим самым глубоким инстинктам».⁷⁰

Несомненно, «страдающие гуманисты» романов Достоевского созданы по иным эстетическим принципам, чем ницшевский Заратустра. Ницше объединяло с Достоевским другое — ощущение трагичности миропорядка и ломки его, «переоценки всех ценностей». И эта общность требует нашего внимания.⁷¹ Кроме того, Ницше способствовал популяризации Достоевского на Западе.⁷² Для нас же существенно, что в восприятии Фридрихом Ницше творчества Достоевского имелся тот же оттенок, что и в отношении философа к нигилизму: для Ницше было безразлично, что речь идет о *русском* явлении.

Ницше писал М. Мейзенбуг в мае 1888 г.: «... в сегодняшней Европе я чувствую себя близким только духовным *французам* и *русским*, а вовсе не моим образованным соотечественникам, которые смотрят на все вещи, исходя из принципа „Германия, Германия, Германия превыше всего“».⁷³ По старой традиции он видит в России пример единого и сильного государства, какого нет среди западноевропейского «мелковладельчества».⁷⁴ Но дело не только в этом. Русские вообще якобы иначе относятся к жизни и смерти, принимая их с «мужественным фатализмом» («К происхождению морали»).⁷⁵ «Маленькие люди» России, крестьяне — это те, к которым стоит присмотреться, прежде чем решать, относиться ли к ним с пренебрежением: «В практической жизни, в терпении, добродушии и взаимовыручке маленькие люди превосходят их (философов-моралистов. — Р. Д.): вот как судят, например, Достоевский или Толстой

⁶⁹ См. письмо к Г. Брандесу от 20 октября 1888 г. (*Nietzsche Fr. Gesammelte Briefe. Bd 3, 1. Hälfte. S. 318—319*). См. также письма Ницше к другим лицам: к Ф. Овербеку от 15 мая 1887 г. о «Преступлении и наказании», И. Тэну от 4 июля 1887 г. о П. Бурже, французском последователе Достоевского, а также — записные книжки философа за март—июнь 1888 г. (соответственно: *Gesemann W. Nietzsches Verhältnis zu Dostoevskij... S. 136; Nietzsche Fr. Gesammelte Briefe. Bd 3, 1. Hälfte. S. 200; Nietzsche Fr. Umwertung aller Werte. S. 772*).

⁷⁰ Из письма от 20 ноября 1888 г. (*Nietzsche Fr. Gesammelte Briefe. Bd 3, 1. Hälfte. S. 322*. Перевод с исправлениями по кн.: *Горнфельд А. Г. На Западе. С. 75*).

⁷¹ См.: *Верцман И.* Ницше и его наследники // Вопросы литературы. 1962. № 7. С. 70; *Фрилендер Г.* Достоевский и мировая литература. С. 288.

⁷² См.: *Gesemann W. Nietzsches Verhältnis zu Dostoevskij... S. 154*.

⁷³ *Nietzsches Briefe / Ausgew. und eingel. von R. Oehler. Leipzig, 1922. S. 311* (см.: *Gesemann W. Nietzsches Verhältnis zu Dostoevskij... S. 134*).

⁷⁴ См.: *Нитче Ф.* Сумерки идолов. С. 117.

⁷⁵ См.: *Nietzsche's Werke. Bd 7. S. 378*.

о своих мужиках (Muschiks): они рассудительнее в практическом деле, они обладают большим присутствием духа, для того чтобы справиться с неизбежностью. . .»⁷⁶ Мы не точно знаем, какие произведения Л. Толстого прочел Ницше, но несомненно не только трактат «В чем моя вера?».⁷⁷ В произведениях Толстого 50—60-х годов, таких как «Три смерти», «Казачи», «Поликушка», не говоря уже о «Войне и мире», проблема русского народного характера ставилась слишком впечатляюще, чтобы Ницше мог ее не заметить. Ко второй половине 80-х годов, когда делались записи, эти произведения были известны в Германии в составе двух переводных собраний сочинений писателя (1880 и 1887 гг.), сборника повестей 1887 г., отдельных изданий.

Литературные впечатления соединялись с музыкальными. Ницше слышал исполнение какой-то русской музыки, — скорее всего, романсов. «Русская музыка, — записывает он для себя, — с трогательным простодушием обнажает душу мужика, простонародья. Ничто не говорит сердцу больше, чем ее светлые (heiter) напевы, — которые беспредельно печальны. Я поменял бы счастье всего Запада на русскую манеру печалиться. — Но как получается, что правящие касты России не представлены в ее музыке? Достаточно ли ответить: „У злых людей нет песен?“».⁷⁸ Как след этих размышлений появилась в «Сумерках идолов» та же немецкая пословица: «„У злых людей нет песен“». Отчего же у русских есть песни?».⁷⁹ Как можно убедиться, Ницше все же имел, пусть очень смутное, представление о расхождении русской музыкальной культуры, о народном элементе в ней.

Русскую поэзию Ницше знал по переводам из Пушкина и Лермонтова. Автор «Демона» и «Героя нашего времени», который казался русской критике рубежа веков вполне сопоставимым с Ницше,⁸⁰ кажется, не привлек его внимания. Пушкину «повезло» больше. Как известно, в юности Ницше написал романс на пушкинский текст — «Заключение» в переложении Ф. Боденштедта. Предполагают, что внимание композитора-любителя на это стихотворение обратил кто-то из его русских со товарищей по Боннскому университету.⁸¹ Во всяком случае, вполне романтическая, эмоционально

⁷⁶ Nietzsche Fr. Umwertung aller Werte. S. 418—419 (см.: Gesemann W. Nietzsches Verhältnis zu Dostoevskij. . . S. 154).

⁷⁷ См.: Keßler P. Tolstoi-Studien des späten Nietzsche // Zeitschrift für Slavistik. 1978. Bd 23. H. 1. S. 17—26.

⁷⁸ Nietzsche Fr. Umwertung aller Werte. S. 545.

⁷⁹ Ниче Ф. Сумерки идолов. . . С. 9. Эта пословица применялась немцами и к песням других народов, — например, к литовским дайнам (см.: Данилевский Р. Ю. Об источнике стихотворения Жуковского «Кольцо души-девицы» // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 329).

⁸⁰ См., например: Налимов А. Лермонтов и Ницше (1841—1901) // Литературное обозрение. 1902. № 1. С. 43—45. Аналогия между Лермонтовым и Ницше возникла, по-видимому, легко, как это видно из истории восприятия русского поэта в Дании (см.: Шарыкин Д. М. Русская литература в скандинавских странах. Л., 1975. С. 53).

⁸¹ См.: Браудо Е. Романс Ницше на слова Пушкина // Орфей: Книги о музыке. Пб., 1922. Кн. 1. С. 108. Заметка предваряет 4 нумерованные страницы нот (пере-

напряженная ситуация пушкинского стихотворения и благозвучный перевод вызвали к жизни не очень сложную, но напевную, на наш взгляд, мелодию, в которой чувствуется влияние траурных маршей и минорных аккордов Бетховена и Вагнера.

Другое, опосредствованное прикосновение Ницше к творчеству Пушкина, вернее — к одному из пушкинских сюжетов, может быть отмечено в истории увлечения философа оперой Ж. Бизе «Кармен». Не только музыка, но и положенная в основу сюжета оперы новелла П. Мериме очень занимали Ницше. К сентябрю 1888 г. он, по собственному признанию, слышал оперу двадцать раз. По-своему понимая коллизии новеллы и оперы как взаимную «смертельную ненависть полов», Ницше все же уловил заложенную в истории цыганки пушкинскую мысль о естественном трагизме любви как «рока, фатальности, циничной, невинной, жестокой — и именно в этом *Природа!*»⁸² Пушкин в свое время разрушил своими «Цыганами» иллюзию идиллического, «невинного» существования человека на лоне природы, Ницше продолжил его тему «страстей роковых», стремясь окончательно вернуть им их естественную, а значит, по его концепции, «невинную» законность. Новеллу Мериме можно здесь рассматривать, вместе с оперой, как передаточное звено между Пушкиным и Ницше, поскольку тип героини и характер кульминационного эпизода в общем сохранились.

К области предположений относится еще одна творческая связь Ницше с русской классикой. Это — возможная параллель между хорошо известным в антиницшеанской критике пресловутым эпизодом из главы «О старых и молодых женщинах» первой части книги «Так говорил Заратустра» и повестью И. С. Тургенева «Первая любовь».

Герой ницшевской книги, верный своему принципу разрушать привычную и утверждать новую, истинную, с его точки зрения, нравственность, рассуждает о вечной вражде мужчины и женщины и о том, что женской добродетелью должно быть послушание. Встре-

печатка из журн. «Morgen» (1907. N 28—29): *Beschwörung* (Alexander Puschkin). Für eine Singstimme mit Pianobegleitung komponiert von Fr. Nietzsche (Bonn, 1864).

⁸² Nietzsche's Werke. Bd 8. S. 7, 9—10. Вскоре Ницше охладел к музыке Бизе (см.: *Nietzsche Fr. Gesammelte Briefe*. Bd 1. S. 407). По поводу связей сюжета новеллы Мериме, а значит, отчасти и либретто оперы Бизе с Пушкиным см. замечание М. П. Алексеева: «Существует мнение, высказанное еще Г. Брандесом (в книге очерков «Люди и произведения» 1894 г. — *Р. Д.*), а недавно подтвержденное и французским биографом Мериме (П. Трагаром — в его книге о писателе 1928 г. — *Р. Д.*), что одна из популярнейших повестей Мериме „Кармен“ написана под заметным влиянием пушкинской поэмы „Цыганы“; действительно и образы Карменситы и Земфиры, и простая, но захватывающая сюжетная линия обоих произведений — о торжествующей и разрушительной стихии ничего не щадящей страсти — открывают нам слишком много едва ли случайных совпадений» (*Алексеев М. П. Пушкин на Западе // Алексеев М. П. Пушкин и мировая литература*. Л., 1987. С. 304). Существовало и несколько иное мнение, но связь между «Кармен» и «Цыганами» не отрицалась («...сходство замечается именно по линии сюжета, в то время как трактовка образов и смысл обоих произведений резко различны». — *Шрейдер Н. С. Новеллы Мериме: Новеллы с экзотической тематикой* (глава из диссертации) // Учен. зап. Первого ленингр. пед. ин-та иностранных языков. Л., 1940. Т. 1. С. 272).

ченная Заратустрой старуха, услышав такие его речи, дарит ему «маленькую истину»: «Ты идешь к женщинам? Не забудь плетть!». ⁸³ Слишком плоско было бы ограничиться обвинением автора и его героя в женоненавистничестве и своего рода «домостроевщине». Напомним, что перед нами ницшевский естественный человек, полемически противопоставленный идеалу Руссо и христианской любви к ближнему. Разумеется, воюя с обывательской моралью, Ницше невольно, по-видимому, выражал тайное тайных этой же морали, свойственное ей чувство превосходства мужчины над женщиной. Но и здесь его нельзя назвать последовательным, так как в возникшей ранее «Заратустры», в 1876—1877 гг., и переизданной позже (1-е изд. 1878, 2-е изд. 1886) книге афоризмов «Человеческое, слишком человеческое» («Menschliches, Allzumenschliches») седьмая часть «Женщина и дитя» открывалась, например, следующим изречением: «Совершенная женщина есть более высокий тип человека, нежели совершенный мужчина: и несколько более редкий». Тут же, правда, Ницше подчеркивает биологическую основу своего вывода: «Естественная история животных является средством придать этой фразе достоверность». ⁸⁴ Отвлекаясь от полемических задач, которые, впрочем, необходимо всегда иметь в виду анализируя наследие Ницше, а также от несомненного стремления философа эпатировать благонамеренную публику, можно утверждать, что Ницше пытался коснуться очень глубоких корней человеческой психологии.

Людей конца XX в. заинтересует, вероятно, такое суждение все того же Заратустры: «По отношению к самому себе человек есть наихудшее животное. . .». ⁸⁵ Достоверность этой фразы подтверждается не естественной, а общественной историей.

Напомним, что похожее недоумение было вызвано в читателях начала 1860-х годов тургеневской «Первой любовью». Героя, отца, сочли безнравственным эгоистом, героиню — не менее безнравственной кокеткой, и даже мастерство Тургенева не убедило большинство критиков (включая Луи Виардо) в том, что перед ними не нравоучительная повесть, а незаурядный художественный анализ человеческих характеров и отношений. ⁸⁶ За двадцать с лишним лет до создания первой части «Заратустры» Тургенев взгляделся в ту же странную тему: «Зинаида выпрямилась и протянула руку. . . Вдруг в глазах моих совершилось невероятное дело: отец внезапно поднял хлыст, которым сбивал пыль с полы своего сюртука, — и послышался резкий удар по этой обнаженной до локтя руке. Я едва удержался, чтобы не вскрикнуть, а Зинаида вздрогнула, молча посмотрела на моего отца и, медленно поднеся свою руку к губам, поцеловала заалевшийся на ней рубец. Отец швырнул в сторону хлыст и, торопиво взбежав на ступеньки крылечка, ворвался в дом. . . Зинаида

⁸³ *Nietzsche Fr.* Also sprach Zarathustra. S. 98.

⁸⁴ *Nietzsche's Werke.* Bd 2 (1899). S. 301.

⁸⁵ *Nietzsche Fr.* Also sprach Zarathustra. S. 318.

⁸⁶ См.: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. 2-е изд. М., 1981. Т. 6. С. 485—489, примеч.

обернулась — и, протянув руки, закинув голову, тоже отошла от окна».⁸⁷ Можно было бы обвинить Тургенева в безнравственности, даже садизме⁸⁸ или принять этот эпизод за литературную иллюстрацию мысли Ницше, каким-то образом опередившую саму мысль, — если бы писатель ограничился вопросом неравенства в любви или преподнес случай с хлыстом в качестве некоего нравственного правила, к чему весьма близок всегда поучающий Ницше. Между тем в какой-то мере объяснение эпизода находится тут же в тексте тургеневской повести: «Вот это любовь, — говорил я себе снова, сидя ночью перед своим письменным столом, на котором уже начали появляться тетради и книги, — это страсть!. . Как, кажется, не возмутиться, как снести удар от какой бы то ни было!. . от самой милой руки! А, видно, можно, если любишь. . .»⁸⁹ Тургенев, как известно, настаивал на достоверности своего произведения.⁹⁰ Этим подчеркивалась реальная возможность самых необыкновенных проявлений человеческой психики и силы страстей. Эту принципиальную сложность душевной жизни человека, ее неисчерпаемость и непредсказуемость, Тургенев выразил в «Фаусте», в фантастических повестях, во многих стихотворениях в прозе.

Возможно, Ницше и не позаимствовал непосредственно у русского писателя приведенный выше мотив. Но, будучи современником и читателем Тургенева, пройдя (как и Тургенев) школу трагического скептицизма Шопенгауэра, он воспринял круг идей и тем, стилистику эпохи, т. е. условия для возникновения типологических сходжений. Как бы то ни было, мотив подвергся у Ницше такому же пересмыслению, как и характеры преступников из «Записок из Мертвого дома» или персонажей «Бесов»: ему был нужен «психологический материал»,⁹¹ который подходил бы для его концепции человеческих взаимоотношений. Как и для Тургенева, для Ницше человек сложен, неизведан, однако в отличие от русского писателя автор «Заратустры» претендовал на конечное знание источника всей психики человека. Это — некое и биологическое и духовное чувство жизни, жизнеутверждения, радость жизни, принимающая в то же время и трагизм жизни как должное.

Этот «сжатый символ учения» Ницше, как выразился ранний русский исследователь его философии,⁹² был выражен в стихотворении, вложенном автором в уста Заратустры и воспроизводящем полночный бой часов:

Eins!
Oh Mensch! Gib acht!

⁸⁷ Там же. С. 360.

⁸⁸ Подобное произошло с тургеневским психологизмом у такого подражателя Тургенева, как Л. Захер-Мазох.

⁸⁹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. Т. 6. С. 361.

⁹⁰ Например, в письме к Е. Е. Ламберт от 16—18 февраля (29 февраля—2 марта) 1861 г. (Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. М., 1987. Т. 4. С. 296).

⁹¹ См.: Фридлендер Г. Достоевский и мировая литература. С. 278.

⁹² См.: Бобринцев-Пушкин А. М. Поэт мысли // Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки. 1901. № 7. С. 53.

Zwei!
 Was spricht die tiefe Mitternacht?
 Drei!
 «Ich schlief, ich schlief, —
 Vier!
 Aus tiefem Traum bin ich erwacht:
 Fünf!
 Die Welt ist tief,
 Sechs!
 Und tiefer als der Tag gedacht.
 Sieben!
 Tief ist ihr Weh, —
 Acht!
 Lust — tiefer noch als Herzeleid:
 Neun!
 Wer spricht: Vergeh!
 Zehn!
 Doch alle Lust will Ewigkeit, —
 Elf!
 — will tiefe, tiefe Ewigkeit!»
 Zwölf!⁹³

Философское отношение к вечности, якобы решающей для личности все проблемы, даже проблему жизнеутверждения, было знакомо и Тургеневу (если вспомнить, например, его стихотворения в прозе «Разговор» или «Природа», созданные в 1878—1879 гг., чуть раньше «Заратустры»). Но в нечуждой русской литературе теме «равнодушной природы» сохраняется, на наш взгляд, более явственный гуманистический и общественный элемент, снимающий в значительной степени тот философский пессимизм, который был унаследован Ницше от Шопенгауэра и переосмысленного буддизма.

Заканчивая здесь сопоставление Тургенева и Ницше, сошлемся на символику горных пейзажей, возникающих в разных местах книги о Заратустре и обычно показывающих восхождение героя, подъем его над «нечистым» миром людей к холодным и безлюдным вершинам, где ожидают его орел и змея, лев и голуби, а также познание «вечного возврата» всего сущего и равенства всего самому себе (Alles-sich-ewig-gleich).⁹⁴ Похожей темой начинается и стихотворение в прозе Тургенева «У-а. . . у-а!» (1882). Пейзаж — почти ницшевский: «Камни — одни камни кругом, — резким холодом дышит на меня близкий, но уже невидимый снег, — со всех сторон черными клубами надвигаются ночные тени. — Я остановился наконец. — Какая страшная тишина! — Это царство Смерти». . . и т. д.⁹⁵ Но кар-

⁹³ *Nietzsche Fr.* Also sprach Zarathustra. S. 332—333. *Перевод:* Один! | О человек! Внемли! | Два! | Что говорит глубокая полночь? | Три! | «Я спала, я спала, — | Четыре! | От глубокого сна пробудилась я: | Пять! | Мир глубок, | Шесть! | И глубже еще, чем думал день. | Семь! | Глубока скорбь его, — | Восемь! | А радость — та еще глубже скорби сердечной: | Девять! | Кто-то велит: Прейди! | Десять! | Но всякая радость желает вечности, — | Одиннадцать! | — желает глубокой, глубокой вечности!» | Двенадцать!

⁹⁴ *Ibid.* S. 469. Ницше приходит к мысли о неподвижности бытия или, в лучшем случае, его монотонном круговращении, перечеркивающим надежды философа на «сверхчеловека».

⁹⁵ *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. Т. 10. 1982. С. 188. В стихотворении присутствует байронический мотив (Манфред); Байрон — один из кумиров

тина заканчивается не мечтой Заратустры об обновлении человечества, а криком обыкновенного младенца в хижине пастуха.

«В отношении познания истин, — утверждал Ницше в «Человеческом, слишком человеческом», — художник обладает *более слабой нравственностью*, чем мыслитель; он не хочет поступиться никакими из блестящих, проникновенных откровений о жизни и сопротивляется здоровым, примитивным методам и результатам. На первый взгляд он ратует за возвышение достоинства и значения человека; на самом же деле ему не хочется отказываться от наиболее впечатляющих предпосылок своего искусства, т. е. фантастического, мистического, неясного, необыкновенного, склонности к символическому, превознесения личности, веры в способность гения к некоему чуду...»⁹⁶ Наверное, Тургенев согласился бы со многим в этом суждении, кроме резкого противопоставления искусства человечности.

Ницше знал некоторые сочинения Н. В. Гоголя, переведенного к середине 80-х годов на основные европейские языки.⁹⁷ Дважды философ назвал его имя в списке поэтов, в которых видел страдальцев из-за их собственной неординарности и доказательство трагичности существования всякого великого художника и «высшего человека». Это — Байрон, Мюссе, По, Леопарди, Клейст, Гоголь.⁹⁸ В их душах Ницше подозревал «тайный надлом», побуждавший поэтов «своими произведениями зачастую мстить за внутреннее осквернение», за пребывание «вблизи болота».⁹⁹ Отметим здесь зерно легенды о Гоголе — патологическом гении, параллельно зародившейся и в России.¹⁰⁰

Помимо печатных источников Ницше несомненно располагал и устной информацией о русской литературной жизни и культуре Рос-

Ницше. В то же время настроение мрачной безысходности, встречающееся в «Стихотворениях в прозе» и в более ранних произведениях Тургенева («Призраки», «Довольно»), исследователи не без основания связывают не только с жизненными впечатлениями писателя, но и с влиянием философии А. Шопенгауэра. Этот принципиальный пессимист готовил почву для появления случаев типологического сходства у Тургенева и Ницше. Из последней литературы о Тургеневе и Шопенгауэре см.: *McLaughlin S. Schopenhauer in Rußland: Zur literarischen Rezeption bei Turgenew*. Wiesbaden, 1984; *Thiergen P. Probleme der russischen Schopenhauer-Rezeption* // *Göttingische gelehrte Anzeigen*. Jg. 238. 1986. Н. 3—4. S. 240—266; *Аллен Л. Тургенев и Шопенгауэр: К постановке вопроса* // *Slavica*. 1986. Т. 23. С. 61—70; *Кульюс С., Гофайзен М. Русское шопенгауэрианство. Первая волна: (Пути к символизму)* // *Радуга* (Таллинн). 1986. № 6. С. 54—58; *Головкин В. М.* 1) Об одной философской полемике в «Стихотворениях в прозе» // *И. С. Тургенев в современном мире*. М., 1987. С. 284—294; 2) О некоторых источниках текста стихотворения в прозе И. С. Тургенева «Путь к любви» // *Тез. докл. на Межвуз. науч. конф., посвящ. 170-летию со дня рожд. И. С. Тургенева (27—29 сентября)*. Орел, 1988. С. 29—31.

⁹⁶ Nietzsche's Werke. Bd 2. S. 146.

⁹⁷ Первые французские и немецкие переводы повестей Гоголя появились в 1840-х годах, например, немецкий перевод «Мертвых душ» — в Лейпциге, в 1846 г. (переводчик Ф. Лебенштейн).

⁹⁸ Nietzsche's Werke. Bd 7. S. 256; Bd 8. S. 203—204.

⁹⁹ Ibid. Bd 8. S. 204.

¹⁰⁰ См.: *Шестов Л.* Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше: (Философия и проповедь). СПб., 1900. С. 104—105.

сии. Пытался даже записывать русские пословицы: вполне подходила к его концепции русского мужика записанная им якобы народная мудрость «Für schwache Herzen gibt es kein Unglück» (что-то вроде «Слабые сердца горя не знают»)¹⁰¹ Правда, русская аналогия ее нам неизвестна. Из близких к Ницше людей, так или иначе соприкасавшихся с русской культурой, назовем прежде всего женщин — упоминавшуюся уже Мальвиду Мейзенбург и обеих дочерей Герцена — Ольгу (1850—1953) и Наталию (1844—1936), а также, в последние годы жизни философа, — Луизу Густавовну (Лу) Андреас-Саломе (1861—1937), едва не ставшую его женой и оставившую свое имя в истории русско-немецких литературных отношений последующего времени.¹⁰² К кругу знакомых Ницше по встречам вагнерианцев в Байрейте принадлежала Мария Федоровна Муханова (1822 или 1823—1874), известная пианистка середины века.¹⁰³ Брандес рекомендовал Ницше в письмах посылать свои издания в Петербург княгине Анне Дмитриевне Тенишевой и литератору Урусову, князю Леониду Дмитриевичу Урусову, знакомцу Тургенева и Л. Толстого.¹⁰⁴ Этих людей интересовали споры вокруг музыки Вагнера. Следует назвать еще самого Георга Брандеса, естествоиспытателя Александра Александровича Герцена (1839—1906), сына писателя,¹⁰⁵ неизвестного нам по имени русского студента, с которым молодой Ницше общался в Бонне. Не исключено, что мы знаем не все о его русских знакомствах в Базельском университете, где он преподавал в 1869—1879 гг., в Ницце, в курортных городках Швейцарии и Италии.

* * *

«Читатели есть у меня повсюду — в Вене, в Санкт-Петербурге, в Копенгагене и Стокгольме, в Париже, в Нью-Йорке, нет их только в плоской стране Европы — Германии», — писал Ницше в своем последнем законченном сочинении «Ницше против Вагнера. Документация психолога» («Nietzsche contra Wagner: Aktenstücke eines Psychologen», 1888, опублик. 1895).¹⁰⁶ К этому времени у него имелись сведения, что его читают или по крайней мере проявляют к нему интерес в русской столице. Брандес рассказывал ему в письмах, что в дополнение к немногим первым читателям во Франции и Швейцарии, о которых Ницше знал (Я. Буркхардт,

¹⁰¹ См.: *Nietzsche Fr. Umwertung aller Werte*. S. 642. Не переименована ли здесь половица «Горя бояться — счастья не видать?»

¹⁰² См.: *Азадовский К. М.* Р. М. Рильке и Л. Н. Толстой // *Русская литература*. 1969. № 1. С. 130—131. См. также: *Andreas-Salomé L. Lebensüberblick*. Frankfurt a. M., 1968.

¹⁰³ Упоминается: *Nietzsche Fr. Gesammelte Briefe*. Bd 1. S. 123, 129.

¹⁰⁴ Упоминаются: *Ibid.* Bd 3, 1. Hälfte. S. 315 f. Брандес и Ницше могли не знать, что Л. Д. Урусов умер в 1885 г.

¹⁰⁵ У Ницше сохранилась его книга: *Herzen A. Le Cerveau et l'activité cérébrale au point de vue psycho-physiologique*. Paris, 1887.

¹⁰⁶ *Nietzsche's Werke*. Bd 8. S. 183 (в оригинале игра слов: Flachland — равнина, Deutschland — Германия).

Р. Вагнер, Г. Келлер, И. Тэн), поклонники его идей появились в Копенгагене, благодаря публичным лекциям самого автора писем, и могут также появиться в России.¹⁰⁷ Датский критик сообщил, что в своей новой книге «Впечатления о России» (1888) он попробовал сравнить Ницше и Достоевского¹⁰⁸ и что в ближайшую зиму, 1888—1889 г., он собирается в Россию с циклом лекций. В ответе Ницше эта тема была с готовностью подхвачена: «Что именно „в России можно воскреснуть“, верю вам вполне, русская книга, особенно Достоевский (во французском переводе, во имя неба, не по-немецки!), принадлежит к моим величайшим утешениям».¹⁰⁹ Через месяц Брандес написал, однако, что книги его в России запрещены и неизвестно, удастся ли получить разрешение на чтение публичных лекций после покушения 17 октября 1888 г. на станции Борки на Александра III. Лекции действительно не состоялись, но их материалы вошли в серию работ Брандеса «Литературные характеристики», были переведены и напечатаны в России; в их составе появился и очерк-лекция о Ницше 1889 г.¹¹⁰

И все же в год переписки Ницше с Г. Брандесом, собственно, в последний год перед духовной гибелью философа (он сошел с ума в январе 1889 г.), говорить о его русских читателях как об общественной категории было несколько рано. Читатели появились через год-два, около 1890—1891 гг., и в других европейских странах, хотя известия о Ницше проникали и прежде, например, во французскую печать.¹¹¹

Отношение к Ницше пережило в России, как считается, несколько этапов, или «воли».¹¹² Начало восприятия пришлось на 1890-е годы, когда немецкого философа не столько широко читали, сколько говорили о нем в печати. Возражали ему и его пропагандировали, как правило, одни и те же авторы. Окончанием стадии первого знакомства можно, очевидно, считать появление обобщающих монографий о Ницше (переводных) А. Рия и А. Лихтенберже и

¹⁰⁷ Переписка Ницше и Брандеса длилась с ноября 1887 по ноябрь 1888 г. (см.: *Uecker H.* Ein guter dänischer Europäer: G. Brandes und Fr. Nietzsche // *Arcadia*. 1982. Bd 17. N. 3. S. 245—257).

¹⁰⁸ Об этой книге см.: *Шарышкин Д. М.* Русская литература в скандинавских странах. С. 51 и след.

¹⁰⁹ *Nietzsche Fr.* Gesammelte Briefe. Bd 3. 1. Hälfte. S. 318—319. Перевод по кн.: *Горький А. Г.* На Западе. С. 75 (письмо из Турина, от 20 октября 1888 г.).

¹¹⁰ См.: *Брандес Г.* Собр. соч. 2-е изд., испр. и доп. СПб., 1909. Т. 14. С. 303—385. (Пер. с датск. М. В. Лучицкой).

¹¹¹ Первые французские статьи о Ницше появились в 1888 г., первым влиятельным его пропагандистом стал И. Тэн (см.: *Bianquis G.* Nietzsche en France: L'Influence de Nietzsche sur la pensée française. Paris, 1929). Ср. также: *Thatcher D. S.* Nietzsche in England: The Growth of a Reputation, 1890—1914. Toronto, 1970; *Stefani M. A.* Nietzsche en Italia: Rassegna bibliographia, 1893—1970. Roma, 1975.

¹¹² См.: *Келдыш В. А.* Русский реализм начала XX в. М., 1975. С. 41 и след.; *Злобин В. А.* Миф или реальность?: (К вопросу о «ницшеанстве» М. Горького) // М. Горький и современная советская литература: Межвуз. сборник. Горький, 1983. С. 78; *Rosenthal B. G.* Introduction // Nietzsche in Russia. P. 3—48. См. также: *Lane A. M.* Nietzsche Comes to Russia: Popularisation and Protest in the 1890-s // *Ibid.* P. 51—68.

собраний сочинений философа на русском языке.¹¹³ Сжатая и довольно отчетливая оценка Ницше была дана З. А. Венгеровой в «Энциклопедическом словаре» Брокгауза и Ефрона: «Не будучи теоретиком в философии, а, скорее, сильным художником мысли, Ницше создал мирозерцание, соответствующее некоторым сторонам современного общества: в его учении получили яркое выражение индивидуализм, эстетизм, жажда личной свободы».¹¹⁴ Эта характеристика показывала возможность сформулировать определенное устойчивое мнение о Ницше, хотя разногласий по поводу его идей было в обществе немало.

Первый русский разбор ницшевской философии сделал В. П. Преображенский в московском журнале «Вопросы философии и психологии» и как бы сразу включился в полемику *in medias res*. Следовательно, разговор о Ницше уже шел вне печати. Редакционное примечание представляло читателям «возмутительную по своим нравственным выводам доктрину» Ф. Ницше, «несчастного гордеца» и «злополучного безбожника». В самой же статье говорилось о значительности явления, обоснованности ницшевской критики общества, литературном таланте и «живой подвижности» мысли Ницше — «художника-мыслителя». Уже в этой статье появилась характерная для русского ницшеанства внимательность к учению философа об активной личности («Только своей *волей* влагает человек смысл в свою жизнь...»)¹¹⁵ На статью Преображенского отозвался Л. М. Лопатин в том же издании. На первый взгляд, он похвалил статью и ее тему, но в сущности он попытался ослабить впечатление от критического пафоса ницшевских сочинений («какая-то субъективная лирика мысли»). Точка зрения Лопатина оказалась двойственной: «Нам все представляется, что каким бы мир ни был, (...) законы правды и добра (...) навсегда останутся при нас как наша вечная, неотъемлемая собственность. Такие писатели, как Ницше, разрушают эту иллюзию, — этим они несомненно содействуют жизненной и твердой постановке основных проблем философии».¹¹⁶ Еще одна статья, помещенная там же, — «Нравственные идеалы нашего времени. Фридрих Ницше и Лев Толстой» Н. Я. Грота, несмотря на ее ученый слог и видимость позитивистской

¹¹³ *Риль А.* Фридрих Ницше как художник и мыслитель / Пер. с нем. З. Венгеровой. СПб., 1898 (2-е изд. — 1901; другое изд. — Одесса, 1898); *Лихтенберже А.* Философия Ницше. СПб., 1901. Переводы произведений стали появляться с 1894 г. («Так говорил Заратустра» в пер. Ю. Антоновского, приложение к «Новому журналу иностранной литературы», 1898), собрания сочинений — с 1900 г. (под ред. А. Введенского. М., 1900. Т. 1—8; 2-е изд. 1902—1903. Т. 1—9; в 1909 г. «Московским книгоиздательством» начато Полное собрание сочинений Ницше под ред. Ф. Зелинского, С. Франка, Г. Рачинского и Я. Бермана).

¹¹⁴ Энциклопедический словарь / Брокгауз и Ефрон. 1897. Т. 21. С. 206.

¹¹⁵ *Преображенский В. П.* Фридрих Ницше: Критика морали альтруизма // Вопросы философии и психологии / Под ред. проф. Н. Я. Грота. 1892. Кн. 15. С. 115—119, 148. В статье есть сравнение с Герценом («Ницше был таким же самосжигателем» — с. 119). Демонстративно резкое примечание редактора имело, возможно, целью защиту от цензуры.

¹¹⁶ *Лопатин Л. М.* Большая искренность // Вопросы философии и психологии. 1893. Кн. 1(16). С. 110—111, 114.

объективности, также была направлена против Ницше и снисходительного к нему В. Преображенского. Для Н. Грота Ницше — «представитель западноевропейской изломанности», Толстой — «носитель идеалов восточноевропейской непосредственности». Гроту хотелось примирить ницшевское богоборчество и толстовское христианство в лоне единой философии.¹¹⁷

В спор вступил Н. К. Михайловский, наметив в своем большом очерке едва ли не все основные пункты, вокруг которых станет затем вести полемику русская критика Ницше.¹¹⁸

Михайловский поддержал и развил некоторые мысли В. Преображенского. Заметив уже в это время, что философию Ницше понимают «неправильно», как в России, так и на его родине, критик признал, что нападки на мыслителя тем не менее отчасти оправданы, даже такое «слишком категорическое» мнение, как то, что было высказано М. Нордау в его известной тогда книге «Вырождение».¹¹⁹ «В сочинениях его, — писал Михайловский о Ницше, — рядом со строго логическим и тонким анализом можно встретить странные, почти невероятные скачки мысли и даже просто очевидный вздор, точно так же как рядом с блестящими, художественными страницами — бессильное, пухлое многословие с неприятно вычурными оборотами речи».¹²⁰ Об афористическом стиле в книге «Человеческое, слишком человеческое» и более поздних сочинениях Ницше критик сказал как о сочетании «красоты жизненности» с произвольной разрозненностью отрывочных мыслей, создающих «беспорядочную литературную физиономию» их автора.¹²¹

В этом сложном портрете Ницше Михайловский выделяет черты, явно ему антипатичные; «ахиллесовой пятой всей философии» немецкого мыслителя он считает признание властолюбия и жестокости «коренными свойствами человеческой породы».¹²² В этой связи он много говорит о параллелях между Ницше и Достоевским, приписывая последнему, как это делалось тогда и позднее в русской и зарубежной печати, мнения его героев.¹²³ Последние сочинения Ницше, в особенности предисловия к прежним его работам, написанные в 1886—1887 гг., несут на себе, по Михайловскому, «явную печать если не совсем расстроенного, то во всяком случае беспокойного, смятенного духа».¹²⁴ Впрочем, в учении философа о «сверх-

¹¹⁷ См.: Там же. С. 129—154. Отд. изд.: М., 1893 (см. особенно с. 13, 25). В ницшевской критике Европы Н. Грот видел сходство с позицией Н. Я. Данилевского (Там же. С. 20).

¹¹⁸ См.: Михайловский Н. К. Литература и жизнь // Русское богатство. 1894. № 11, 2-я пагин. С. 111—128; № 12. С. 84—110.

¹¹⁹ См.: Там же. № 11. С. 112. Речь идет о кн.: Nordau M. Entartung. Paris, 1892—1893. 2 Bde.

¹²⁰ Михайловский Н. К. Литература и жизнь // Русское богатство. № 11. С. 112.

¹²¹ Там же. С. 114, 119.

¹²² Там же. С. 125—126.

¹²³ См.: Там же. С. 117, 125—128; № 12. С. 104.

¹²⁴ Там же. № 12. С. 89. Действительно, Ницше просил читателей обратить внимание именно на переиздания «Веселой науки» и «Утренней зари» (см.: Nietzsche Fr. Freundesbriefe. Leipzig, 1933. S. 81).

человеке», в «псевдодидактических» исторических экскурсах в области становления понятий добра и зла, морали господ и рабв и пресловутого «белокурого животного», в «оригинальных грубостях» о женщине и кнуте Михайловский видит не столько патологию, сколько своеобразное отражение «смятения» эпохи: «... ему выпала на долю (...) роль: быть философским выражением всего цивилизацией не пристроенного, оскорбленного, озлобленного, всех сирот и отбросов-чандала, хотя, конечно, не для всех сирот и отбросов обязательна та жажда власти, корою страдал сам Ницше. . .»¹²⁵

Михайловский разделял до некоторой степени нелюбовь Ницше к истории: того и другого не устраивали ее закономерности, казавшиеся им умозрительно выстроенным историческим детерминизмом. Все же, по мнению критика, Ницше кривил душой в отношении исторической правды. «Ницше знает, — писал Михайловский по поводу ретроспективного ницшевского мифа о якобы существовавшей когда-то расе господ, — что это были дикие звери с нашей теперешней точки зрения, но употребляет всевозможные средства для того, чтобы убедить нас, что мы, нынешние люди, стоим ниже этих зверей и сто́им дешевле их».¹²⁶

Заключая очерк, автор признался, что отнюдь не исчерпал злободневную тему: «Утешаюсь тем, что мне удалось, может быть, по крайней мере убедить читателя, что в Ницше не только есть, как и во всяком писателе, во всяком человеке, свет и тени, но что этот свет сияет ярче многих признанных светил, а эти тени чернее черного; что нельзя записывать Ницше ни в просто сумасшедшие, как это делает Нордау, ни в непогрешимые, как это делают пламенные ученики».¹²⁷

Самого же Михайловского привлекло в Ницше учение о безусловной ценности деятельного индивида. То, что философ имел в виду не всякого индивида, критик сознательно отбросил: это были для него «тени» на образе Ницше. («К народным массам Ницше относился с величайшим презрением (...), не всем все дозволено, а лишь очень и очень немногим избранным, лучшим, которым остальные должны слепо повиноваться»)¹²⁸ Важно было то, что в сочинениях Ницше «прежде всего бросается в глаза протест личности против условий, нарушающих ее достоинство и интересы, полноту и, так сказать, многогранность ее жизни. Этот-то общий принцип личности, как самоцели, не подлежащей низведению на сте-

¹²⁵ Михайловский Н. К. Литература и жизнь // Русское богатство. № 12. С. 105. Чандала — древние обитатели Индии, покоренные индоевропейскими племенами; у Ницше — переносное обозначение черни, толпы, низов общества.

¹²⁶ Там же. С. 102. «Чрезмерность истории», по Ницше и Михайловскому, мешает личности жить и действовать (см. там же. С. 91). См. также статью Ницше «О пользе и вреде истории для жизни» («Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben», 1873; Nietzsche's Werke. Bd 1. S. 277—384).

¹²⁷ Михайловский Н. К. Литература и жизнь // Русское богатство. 1894. № 12. С. 109.

¹²⁸ Там же. С. 101, 102.

пень средства для достижения каких бы то ни было других целей, и составляет корень той силы и того блеска, которые несомненно заключаются в писаниях Ницше...».¹²⁹ В этих строках слышны характерные для Михайловского агитационные ноты: ницшевский индивидуализм был понятен и близок одному из вождей и теоретиков русского народничества. Но идея Ницше принимает у Михайловского совершенно новый вид готовности к самопожертвованию: «...при сознании и чувстве правоты своего дела, не страшно и несчастье в обыкновенном смысле этого слова, не страшна даже гибель (<...>), трагический исход борьбы с роковыми силами не обязывает к мрачному взгляду на жизнь». «Венец человеческой жизни, — делает Михайловский собственный вывод из Ницше, — есть личное творчество, чем бы оно ни грозило в результате».¹³⁰ Разумеется, очерк был обращен против «экономического материализма», под которым имелся в виду марксизм, причем не делалось различий между Ф. Энгельсом и П. Струве.¹³¹ Но в очерке Н. Михайловского о Ницше было и революционно-демократическое переосмысление индивидуалистического протеста автора «Заратустры».

К этому же времени относится такой существенный эпизод в истории восприятия Ницше в России, как своего рода заочный спор между немецким философом и Л. Н. Толстым. Уже упоминалось, что Ницше не мог не обратить внимания на те сочинения русского писателя, где подверглась переоценке мораль христианства. Одновременно и параллельно Толстой и Ницше занялись вопросами происхождения нравственности, добра и зла, эгоизма и альтруизма, ролю религии в обществе. Сочинения Ницше 1885—1888 гг. «По ту сторону добра и зла», «К происхождению морали», «Сумерки идолов», но прежде всего «Антихристианин» («Antichrist», 1888), создавались не без полемического учета мнений Льва Толстого, высказанных, в частности, в трактате «В чем моя вера?», который с 1885 г., запрещенный в России, быстро получил известность среди западноевропейцев.¹³²

Возможно, Ницше думал о Толстом, когда в книге «По ту сторону добра и зла» пытался справиться со своей неприязнью к нормативной морали и согласовать протест против нравственных прописей с глубоко в нем, сыне пастора, укоренившейся мыслью о необходимости «религиозного инстинкта», воспитательной пользе Библии,

¹²⁹ Там же. № 11. С. 119.

¹³⁰ Там же. С. 121.

¹³¹ См. полемику Н. К. Михайловского с «Критическими заметками по вопросу об экономическом развитии России» П. Б. Струве (Русское богатство. 1894. № 10. 2-я пагин. С. 45). См. также книгу Г. В. Плеханова «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» (1895) и работы В. И. Ленина «Что такое „друзья народа“ и как они воюют против социал-демократов?» (1894), «Экономическое содержание народничества и критика его в книге г. Струве» (1894—1895).

¹³² В 1885 г. — два издания в Париже во французском переводе Л. Д. Урусова, немецкий перевод С. Бер и английский перевод, изданный вместе с переводами «Исповеди» и «Краткого изложения Евангелия». Первое русское издание — в Женеве ок. 1886, в России печатается с 1906 г. (см.: Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М., 1957. Т. 23. С. 550—554).

с уважением к крестьянству как единственному для него еще оставшемуся хранителю естественного человеческого «благородства» (в третьей и девятой главах книги).¹³³ Заметка в его записной книжке о «мужиках» Достоевского и Толстого соотносится, может быть, со следующими словами в восьмой главе этой книги: «Мыслитель, совесть которого занята будущностью Европы, во всех проектах, которые он делает для себя относительно этой будущности, примет во внимание как евреев, так и русских — наиболее определенные и самые реальные факторы в великой игре и борьбе сил».¹³⁴

Причины отказа Ницше от понятий добра и зла становятся яснее, если принять во внимание, что философ восстал против их навязывания, кантовского императива как «рода тирании», направленной против природы человека (например, в главе пятой «По ту сторону добра и зла»)¹³⁵ О том же писал он в книге о происхождении морали, обвиняя в этой тирании государство (отождествленное с обществом), которое и навязало личности якобы такие понятия, как «долг», «вина», «совесть». Освободиться от этих, по Ницше, искусственных изобретений сможет только некий свободный «человек будущего»; «антихристианин и антинигилист», «победивший бога и Ничто».¹³⁶ Борьба с обществом, которую ведут современные проповедники христианского аскетизма, утверждал Ницше в статье третьей книги «К происхождению морали» («Что означают аскетические идеалы?»), — это не тот путь, который приведет к победе. Здесь уже непосредственно назван Толстой с его беспомощным, как убежден Ницше, «состраданием».¹³⁷

Со своей стороны, Толстой в трактате «В чем моя вера?» уже ответил на эти упреки: «Я перешел от нигилизма к церкви только потому, что сознал невозможность жизни без веры, без знания того, что хорошо и дурно помимо моих животных инстинктов».¹³⁸ Возражением на ницшевское обвинение в пессимизме (о чем русский писатель тогда еще не мог знать) выглядит утверждение Толстого в этом трактате, что «гегельянство и его дети», а также пессимизм, материализм, спиритизм — все это порождения ложно истолкованного христианского учения, «признавшего, что жизнь здешняя есть жизнь падшая».¹³⁹ Собственно, к таким «детям» или «внукам» гегельянства, в понимании Толстого, можно было бы причислить и Ницше. С точки зрения автора трактата, пессимизмом веяло как раз от ницшевской критики христианства. Несомненно, перед нами две крайние позиции, сходящиеся, однако, в резком отрицании «христи-

¹³³ См.: Nietzsche's Werke. Bd 7. S. 77—78, 250.

¹³⁴ Ibid. S. 219—220. Отношение Ницше к евреям было двойственным: с одной стороны, в древности они были создателями христианства, «религии рабов», с другой — в новое время внесли вклад в европейскую культуру; но всякий антисемитизм был Ницше чужд.

¹³⁵ См.: Ibid. S. 115—116.

¹³⁶ Ibid. S. 347 f., 396.

¹³⁷ См.: Ibid. S. 476—477.

¹³⁸ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 23. С. 307.

¹³⁹ Там же. С. 378.

анской», лицемерной морали европейского общества конца XIX и начала XX в.

Наконец, в «Антихристианине», который был рожден едва ли не прямой потребностью полемики с Толстым,¹⁴⁰ Ницше выступил как довольно пронзительный и непримиримый оппонент русского мыслителя. Он разглядел бунтарский характер учения Толстого.¹⁴¹ «Этот святой анархист, — пишет Ницше о Христе в 27-й главе книги, — призывавший чернь, отверженных и „грешников“, чандалу иудейского народа восстать против господствующего порядка — языком, который, если можно верить евангелиям, и нынче привел бы в Сибирь, был политическим преступником. . .»¹⁴² «Христианское движение, — поясняет он далее, — как европейское движение есть прямо общее движение всякого рода отребья и отбросов (последние хотя с помощью христианства достигнуть власти)». Идеологи их, «больные умы» — Савонарола, Лютер, Руссо, Робеспьер, Сен-Симон, ведут человечество к «мировому пожару» революций.¹⁴³ Сюда Ницше мог бы добавить имена Достоевского и Толстого.

Ницше предложил свой проект спасения общества, путь, который отличался, по его замыслу, от всех демократических и революционных способов избавления от социальных болезней. Наступавшая в Европе новая мода на восточную философию и культуру подсказала ему крайне архаические (и этим для него приемлемые, поскольку идеал «белокурой бестии» находился в прошлом), кастовые принципы организации общества по образцу древнеперсидских так называемых «законов Ману» и староиндийских каст.¹⁴⁴ Весь этот набор реакционных идей Ницше, созревающих во второй половине 80-х годов, предлагается читателю как новое евангелие, призванное заменить заветы христианства, как Заратустра призван заменить Христа. Классовая буржуазная основа ницшевской идеологии (оказавшаяся в принципе приемлемой для того самого империализма, против которого ратовал Ницше) была, конечно, диаметрально противоположна крестьянской основе учения Толстого.¹⁴⁵

Но Толстой был внимателен к Ницше. «Недавно ставший столь известным несчастный Ницше, — писал он в статье «Религия и нравственность» (1893), — особенно драгоценен обличением этого противоречия (т. е. противоречия между провозглашаемой и практикуемой моралью. — Р. Д.). Он неопровержим, когда он говорит, что все правила нравственности, с точки зрения существующей нехристианской философии, суть только ложь и лицемерие и что человеку гораздо выгоднее, и приятнее, и разумнее составить сообщество *Uebermensch*'ев

¹⁴⁰ См.: *Keßler P. Tolstoi-Studien des späten Nietzsche. S. 20 f.*

¹⁴¹ См.: *Ibid. S. 21.*

¹⁴² *Ницше Фр. Антихрист / Пер. Н. Н. Полилова. СПб., 1907. С. 58.* См. также: *Keßler P. Tolstoi-Studien des späten Nietzsche. S. 24.* Заметим, что декларации евангельского Христа не содержали прямого призыва к видоизменению строя; на них здесь накладывается проповедь Сен-Симона и Толстого.

¹⁴³ *Ницше Фр. Антихрист. С. 118—119, 129, 144—145.*

¹⁴⁴ Влияние древнеиндийской философии на Ницше отмечено Вяч. Ивановым в статье «Ницше и Дионис» (Весты. 1904. № 5. С. 21).

¹⁴⁵ См.: *Keßler P. Tolstoi-Studien des späten Nietzsche. S. 26.*

и быть одним из них, чем тою толпой, которая должна служить подмостками для этих Uebermenschen'ев.»¹⁴⁶ Опровергнуть Ницше может, по Толстому, только религия. Толстой понимал нравственную трагедию немецкого философа: «Будет ли он господином или рабом, человек нашего времени не может не испытывать постоянного мучительного противоречия сознания с действительностью и вытекающих из него страданий» («Царство божие внутри нас», 1890—1893). Но он не оправдывал его социальные проекты, сокрушаясь по поводу того, что «и странно и страшно сказать — образованные люди нашего времени, передовые люди своими утонченными рассуждениями в сущности влекут общество назад, к состоянию даже не языческому, а к состоянию первобытной дикости».¹⁴⁷

Толстой вернулся к Ницше в трактате «Что такое искусство?» (1897—1898), уловив в ницшевской философии, особенно в делении людей на «стадо» и «сверхчеловеков», взгляды «высших классов».¹⁴⁸ Теперь Толстой много резче бичует декадентство и «дикое восхваляемый эгоизм, доводящий, как у Ницше и его последователей, до мании величия».¹⁴⁹ Это — ответ на ницшевскую идею элитарного искусства, намеченную в «Деле Вагнера» («Der Fall Wagner», 1888) и оформившуюся в последнем памфлете «Ницше против Вагнера». Давний спор Ницше с Вагнером сам по себе Толстого не интересует. «Опираясь на Ницше и Вагнера, художники нового времени полагают, — пишет он, — что им не нужно быть понятными грубыми массами, им достаточно вызвать поэтические состояния наилучше воспитанных людей. . .».¹⁵⁰

Полемика Толстого и Ницше, естественно, привлекла внимание в России. Как для тех из писавших о ней, кто больше сочувствовал позиции Толстого (Н. Грот), так и для поклонников Ницше (Л. Шестов) оба мыслителя — протестанты, поставившие себе одинаковую задачу исправить человечество. «В лице Ницше, — отметил Н. Грот, — (. . .) мстит за себя человечеству попранная последним истина христианской любви и смирения».¹⁵¹ Почти о том же писал Л. Шестов: «. . . Нитше положил все силы своей души на то, чтобы найти веру. Если же он ее не нашел, то стало быть, условия таковы, что ему и найти ее нельзя было».¹⁵² Для Шестова правда и вера Толстого

¹⁴⁶ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 39. С. 20 (первая публикация статьи — в немецком переводе, 1894).

¹⁴⁷ Там же. Т. 28. С. 92, 107. Эти же упреки предъявил немецкому философу затем проф. В. Г. Шеглов в обзорной работе «Гр. Лев Николаевич Толстой и Фридрих Нитше. Очерк философско-нравственного их мировоззрения» (Ярославль, 1897). Однако и учение Толстого оказалось для автора «обманчивым миражом»; «каждый (. . .), сочувствуя обоим моралистам в их обличениях современного общества в разных недостатках, в то же время не может согласиться целиком с тем или другим философ-моралистом» (там же. С. 131, 242).

¹⁴⁸ Там же. Т. 30. С. 85.

¹⁴⁹ Там же. С. 415.

¹⁵⁰ Там же. С. 92.

¹⁵¹ Грот Н. Я. Нравственные идеалы нашего времени: Фридрих Ницше и Лев Толстой. 2-е изд. М., 1893. С. 21.

¹⁵² Шестов Л. Добро в учении гр. Толстого и Ф. Нитше. . . СПб., 1900. С. 116.

ложны, критика христианства у Ницше искреннее и, следовательно, его религиозность хотя и глубоко скрыта, но заслуживает больше уважения. Это важнее всего Шестову, который принимает Ницше без его элитарной идеи и без мифа о «сверхчеловеке». «Гр. Толстой находил под мужицкой одеждой и за работой в поле не только успокоение, но и отраду — хотя бы лишь и на время. У Ницше же под каждой строчкой его сочинений бьется измученная и истерзанная душа, которая знает, что нет и не может быть для нее милосердия на земле».¹⁵³ Не Толстой, а Ницше выражал для Л. Шестова суть современности: «... тот, кто вздумал бы опровергать Ницше, прежде всего должен был бы опровергнуть жизнь, из которой он почерпал свою философию».¹⁵⁴

Литературу о Ницше, появившуюся в России 90-х годов, с трудом можно разделить на работы, написанные безусловно в защиту взглядов немецкого философа, и на те, что их так же безоговорочно отвергали. Сравнительно простой была точка зрения Д. Н. Цертелева, который отрицательно отнесся и к Ницше и к его критику М. Нордау за их расхождение с христианской моралью. Большая статья этого автора в консервативном «Русском вестнике» тем не менее интересна, поскольку даже этот оппонент Ницше не избежал воздействия «Заратустры», признавшись: «Из книги Ницше выносишь чувство смутного неудовлетворения и невольной грусти; он является одним из самых типичных представителей того больного человечества, которое стоит на перепутье».¹⁵⁵

«Опасность Ницше заключается именно в чарующей, волшебной прелести его речи», — предупреждал немецкий автор Людвиг Штейн в переводе Н. А. Бердяева.¹⁵⁶ О «гипнотическом влиянии» самого Ницше как личности, а не его учения на читателей писал и А. Л. Погодин, признававший у Ницше талант лирика. При этом «как натура исключительно лирическая Ницше видел в своих учителях (А. Шопенгаузере и Р. Вагнере. — Р. Д.) только то, что хотел видеть; он создавал их идеализированные образы и влагал им в уста собственные свои мысли».¹⁵⁷ При всех своих дарованиях Ницше для А. Погодина всего лишь «продукт умственного брожения, он шел в толпе, но не вел ее».¹⁵⁸ Силу влияния Ницше на молодежь в особенности (с обзором отношения к философу в разных европейских странах) и вместе с тем вред «разрушительной теории крайнего индивидуализма» констатировал «Исторический вестник» в его некрологе.¹⁵⁹

¹⁵³ Там же. С. 160.

¹⁵⁴ Там же. С. 190.

¹⁵⁵ *Цертелев Д.* Критика вырождения и вырождение критики: Статья 1-я // *Русский вестник*. 1897. Т. 248. № 4. С. 98. (Весь очерк состоял из трех статей и был помещен в № 3, 4, 11, 12 этого года). Ср.: *Нордау М.* Фридрих Ницше // *Нордау М.* Вырождение: Психопатические явления в области современной литературы и искусства / Пер. с нем. под ред. и с предисл. Р. И. Сементковского. СПб., 1896. Стб. 420—472.

¹⁵⁶ *Штейн Л.* Фр. Ницше и его философия // *Мир божий*. 1898. № 9. С. 66.

¹⁵⁷ *Погодин А.* Философ-декадент // *Вестник иностранной литературы*. 1899. № 3. С. 11—12.

¹⁵⁸ Там же. С. 28.

¹⁵⁹ *Смерть Ницше* // *Исторический вестник*. 1900. № 9, отд. XVI. С. 1127—1130.

Такого же рода интерпретация взглядов Ницше, имевшая целью с большим или меньшим сочувствием «преодолеть» (если воспользоваться термином самого Ницше) их противоречия и неприемлемые стороны, была нередкой и на Западе. Об этом говорят упоминавшиеся уже книги А. Рилля и А. Лихтенберже, содержавшие множество сведений о популярной личности и способствовавшие росту этой популярности. Об этом говорила и любопытная книжка о Ницше и П. А. Кропоткине, изданная в Германии.¹⁶⁰ Разбираясь в расхождении взглядов немецкого «имморалиста» и знаменитого деятеля анархизма (на основании его книги «Анархистская мораль» 1891 г.), автор настаивал на том, что оба они ошибались, что следовало бы не отвергать добро и зло и не уповать на «сильную личность» и вообще надо заниматься не проблемами государства и равенства, а самовоспитанием. Еще Г. Брандес обратил внимание Ницше на П. Кропоткина как на мыслителя, некоторыми своими чертами родственного немецкому философу.¹⁶¹

Появляется первая переводная ницшеана, — например, сделанный Зинаидой Венгеровой перевод очерка Лу Андреас-Саломе.¹⁶² Переводится предисловие к «Заратустре», написанное Петером Гастом, другом и учеником Ницше.¹⁶³ Сделал этот перевод друг юности Максима Горького, один из первых русских знатоков Ницше, студент-химик Николай Захарович Васильев (1868—1901). Была переведена также статья сестры философа и его душеприказчицы Элизабет Фёрстер о создании этой книги.¹⁶⁴ Предисловие и статью Фёрстер поместил на своих страницах петербургский демократический журнал «Жизнь», много сделавший на рубеже веков для пропаганды сочинений как Ницше, так и Горького. Там же была опубликована большая апологетическая статья о Ницше критика Е. А. Соловьева (Андреевича),¹⁶⁵ за которой в журнале следовала «Песня о буреви́стнике». Критическое предисловие М. Неведомского к первому изданию книги А. Лихтенберже вызвало недовольство поклонников Ницше.¹⁶⁶

Впрочем, увлечение идеями и слогом немецкого философа сразу же приняло характер если не прямо избирательный, то во всяком случае отмеченный своеобразным «вычитыванием» в его сочинениях того, над чем работала в то время русская философская и общественная мысль. Один из первых публицистов модернизма Аким Вольтинский объяснял смысл учения Ницше не как бунт против христиан-

¹⁶⁰ *Laurentius Dr. Kropotkins Morallehre und deren Beziehungen zu Nietzsche*. 2. Aufl. Dresden; Leipzig, 1896.

¹⁶¹ В письме от 15 декабря 1887 г. (*Nietzsche Fr. Gesammelte Briefe*. Bd 3, 1. Hälfte. S. 278).

¹⁶² *Андреас-Саломэ Л.* Фридрих Ницше в своих произведениях // Северный вестник. 1896. № 5. С. 225—239.

¹⁶³ *Жизнь*. 1898. Т. 24, № 35. С. 237—252; № 36. С. 312—326.

¹⁶⁴ *Фёрстер-Ницше Е.* Как возник «Заратустра» // *Жизнь*. 1901. Т. 3. С. 85—96 (пер. М. Антоновской).

¹⁶⁵ *Андреевич.* Очерки текущей литературы: О Ницше // Там же. Т. 4. С. 286—321.

¹⁶⁶ См.: Там же. С. 286. О «развязном и вульгарном тоне» статьи М. Неведомского писал рецензент «Русской мысли» (1901. Кн. 6. С. 174—176).

ского бога, а, напротив, как приближение к божеству через отрешение индивида от собственной ограниченности. «Ницше ставит не только ряд этических вопросов, — писал он в «Северном вестнике», — но и вопрос религиозный, который всегда будет первенствовать над всеми прочими интересами человека как самое широкое обобщение его духовных потребностей и стремлений».¹⁶⁷ Критика не удовлетворяла лишь недостаточная, с его точки зрения, последовательность Ницше в религиозном вопросе, ибо божество не должно быть разрушительным, и гений не может сочетаться со «злодейством».¹⁶⁸

Эта же тенденция более или менее явственно сквозила и у других предшественников и зачинателей символизма как литературного направления. В своей известной философско-публицистической книге «При свете совести» Николай Минский солидаризировался (не называя имени философа) с ницшевским пафосом отрицания, разрушения прежних этических, религиозных и эстетических кумиров, с его понятием «больной совести», отражающей кажущиеся неразрешимыми нравственные противоречия современной жизни.¹⁶⁹ Этический нигилизм Ницше был в книге Н. Минского неразрывно слит с пессимистическим мировоззрением, напоминающим взгляды Шопенгауэра,¹⁷⁰ и в сущности служил только дополнением к мрачной картине мира, созданной автором книги вслед за этим учителем Ницше. Прочитанный Минским Ницше оставался еще прежде всего критиком современной морали, которую русский автор предлагал преобразовать на основе некой новой религии, названной им «мэонизмом» (по платоновскому понятию «мэон», означавшему нечто не существующее в реальной действительности). В этой религии значительная роль отводилась искусству («только одно искусство доставляет чистую радость и чистую скорбь бытия...»),¹⁷¹ что несколько напоминало взгляды раннего Ницше, хотя философ больше сосредоточивался, пожалуй, на музыке, чем на искусстве вообще. В «положительной» части своей книги Минский был настолько далек от Ницше, что рецензенты не обратили внимания на некоторую зависимость рассуждений автора от новейших немецких сочинений.¹⁷²

По-своему, но в том же духе интерпретировал Ницше молодой Д. С. Мережковский. В трилогии «Христос и Антихрист», над которой он начал работать в 90-х годах, в лирике если и нужны ему были Шопенгауэр и Ницше, то лишь как свидетели, подтверждающие

¹⁶⁷ *Волинский А.* Аполлон и Дионис // Северный вестник. 1896. № 11. С. 240 (1-я pag.).

¹⁶⁸ См.: Там же. С. 249—251.

¹⁶⁹ См.: *Минский Н. М.* При свете совести: Мысли и мечты о цели жизни. СПб., 1890.

¹⁷⁰ Об этом сочетании, характерном для русской мысли конца XIX в., см., в частности: *Кульбис С. К., Гофайзен М. А.* Идеи Шопенгауэра в русской литературе XIX в. // Литературный процесс и развитие культуры XVIII—XX вв.: Тез. науч. конф. Таллинн, 1985. С. 100—103.

¹⁷¹ *Минский Н. М.* При свете совести... С. 237.

¹⁷² См. рец.: Русское богатство. 1890. № 1. С. 121—133 (Л. Оболенский); Северный вестник. 1890. № 2. С. 101—106 (А. Волинский); Вестник Европы. 1890. Т. 2(142), кн. 3. С. 437—441 (Вл. Соловьев).

трагизм истории, постоянную борьбу в ней жизни со смертью, материализма — с идеальной Красотой, плоти с духом.¹⁷³ Победа же будет, по Мережковскому, за обновленным христианством, ибо «людям нужна вера, нужен экстаз, нужно священное безумие героев и мучеников» («О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», 1892).¹⁷⁴ В ницшевских терминах «дионисийства» русский мыслитель излагал собственную концепцию поисков бога. Позднее эта внутренняя отчужденность от Ницше перешла у Мережковского (в связи с его неприятием творчества Горького) в откровенно враждебное отношение к автору «Заратустры». В одной из своих самых спорных и блестящих статей-памфлетов «Грядущий Хам» (1906) Мережковский писал: «Сначала мы думали, что босяки-то уж по крайней мере самобытное явление. Но когда пригляделись и прислушались, то оказалось, что так же точно как русские марксисты повторяли немца Маркса, и русские босяки повторяли немца Ницше. Одну половину Ницше взяли босяки, другую наши декаденты-оргиасты. (. . .). Одною немца пополам разрезали, и хватило на два русских „новых слова“».¹⁷⁵

В принципе сходным было отношение к Ницше В. С. Соловьева. Русский философ сходился с немецким во мнении об упадке и близости конца европейской цивилизации. Но сам Ницше, иронически названный им «сверхфилологом», и являлся для Соловьева доказательством этого упадка, равно как и созданный Ницше пророк Заратустра («. . . вместо всех сил небесных, земных и преисподних перед этим именем трепещут и преклоняют колена только психопатические декаденты и декадентки Германии и России»).¹⁷⁶ Правомерность идеи «сверхчеловека» Соловьев соглашался допустить лишь при условии, что под ней станут подразумевать Христа или какое-то иное воплощение бога: «Сочиненный несчастным Ницше и им самим нравственно изbleванный сверхчеловек, при всей своей бессодержательности и искусственности, представляет, может быть, прообраз того, кто кроме блестящих слов явит и дела и знамения, хотя и ложные? (. . .) Поживем — увидим!»¹⁷⁷ В этих словах, как и в «Грядущем Хаме» Мережковского, отметим предостережение — оказавшееся небеспочвенным — против того, что идеями Ницше могут злоупотребить в будущей общественной жизни.

Подобное частичное приятие мыслей Ницше было характерно, по видимому, для русской идеалистической философии рубежа веков. Решительно «поправляя» Ницше Н. Ф. Федоров: «Великая

¹⁷³ «Дух безумно к небу рвется, | Плоть прикована к земле; | Как пчела — в сосуде бьется | Человек в глубокой мгле» (Мережковский Д. С. Полн. собр. соч. М., 1912. Т. 15. С. 66).

¹⁷⁴ Там же. С. 303.

¹⁷⁵ Там же. Т. 11. С. 32. См. также: Rosenthal G. B. Stages of Nietzscheanism: Merezkovsky's Intellectual Evolution // Nietzsche in Russia. P. 69—93. В настоящем сборнике см.: Коренева М. Ю. Д. С. Мережковский и немецкая культура. С. 44—76.

¹⁷⁶ Соловьев Вл. Словесность или Истина // Соловьев Вл. Три разговора. СПб., 1901. С. 236, 237—238.

¹⁷⁷ Там же. С. 239—240.

заслуга Ницше состоит в том, что он зовет к переходу за пределы добра и зла. Ошибка же его заключается в том, что вместо древа жизни он насаждал за этими пределами древо смерти». ¹⁷⁸ Сверхчеловек удовлетворил бы и Федорова, если понимать под этой идеальной конструкцией могущественного победителя «слепой, неразумной, смертоносной силы природы». ¹⁷⁹

Идея «сверхчеловека», переосмысленная как вседозволенность действий «сильной личности», руководимой собственными эгоистическими интересами, не могла не встретить сочувствия у русских писателей, рисовавших нового героя буржуазного общества как героя если не прямо положительного, то все же заслужившего оправдание в силу социальных обстоятельств. Своего рода модой на ницшеанского героя были продиктованы многие страницы русской беллетристики рубежа веков — от «Василия Теркина» П. Д. Боборыкина (1892) ¹⁸⁰ до небезызвестного романа М. П. Арцыбашева «Санин» (1907), написанного уже в другую эпоху спада революционных настроений. Иногда такой персонаж изображался с большей или меньшей степенью иронии, как героиня повести А. А. Вербицкой «Вавочка», желавшая «жить по-новому», чтобы целоваться, с кем ей заблагорассудится. ¹⁸¹ В «Дуэли» А. П. Чехова сарказм был много тоньше и трагичнее: один из героев повести, ученый зоолог фон Корен, страстно проповедовал естественный подбор в человеческом обществе, поскольку-де «слабые гнетут сильных». ¹⁸² Через двенадцать лет («Дуэль» написана в 1891 г.) в «Вишневом саде» писатель уже с откровенной иронией заставил провинциального помещика Симеонова-Пищика сослаться на авторитет Ницше, «громадного ума человека», который «говорит в своих сочинениях, будто фальшивые бумажки делать можно». ¹⁸³

Художественная литература констатировала то общественное явление, которое было затем отмечено Горьким в «Заметках о мещанстве» (1905): «Мещанство немедленно сделало из Ницше идола, заключив всю многообразную душу его в один жуткий крик: — „Спасайтесь, как сможете. Мир погибает, ибо идет демо-

¹⁷⁸ Федоров Н. Ф. Соч. (Философское наследие. Т. 85). М., 1982. С. 555.

¹⁷⁹ Там же. «Показательные представители „предсимволизма“ объединяются, в частности, обязательностью реакции на вопрос о сверхчеловеке и его роли (при неодинаковости ответов — от резко отрицательного у Федорова до положительных у Врубеля и Скрябина)» (Иванов Вяч. О взаимоотношении символизма, предсимволизма и постсимволизма в русской литературе и культуре конца XIX—начала XX века // Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII—XX вв. С. 10). См. также: Zakydalsky T. D. Fedorov's Critique of Nietzsche, the «Eternal Tragedian» // Nietzsche in Russia. P. 113—126; Mihajlov M. The Great Cataliser: Nietzsche and Russian Neo-Idealism // Ibid. P. 127—145.

¹⁸⁰ По поводу следующего романа П. Боборыкина «Перевал» Н. К. Михайловский писал в связи с Ницше: «... этот юркий беллетрист успел уже изобразить русского ницшеанца, правда, вкривь и вкось толкующего учение учителя; и, может быть, это не вполне изобретение г. Боборыкина, а есть в нем нечто и от подлинной жизни» (Михайловский Н. К. Литература и жизнь // Русское богатство. 1894. № 11. С. 111).

¹⁸¹ См.: Вербицкая А. А. Вавочка // Жизнь. 1898. Т. 23, № 31. С. 40.

¹⁸² Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. М., 1977. Т. 7. С. 431.

¹⁸³ Там же. Т. 12. С. 230.

кратия“. (. . .) Может быть, Ницше был гений, но он не мог сделать чуда, не мог влить новую горячую кровь в изношенные жилы и огнем своей души не мог пережечь мелких лавочников в аристократов духа».¹⁸⁴ Обличитель духовного ничтожества немецкого обывателя, толпы, «слишком многих», «последнего человека» становился кумиром этой же толпы — эта трагедия ницшевского учения была, очевидно, остро пережита молодым Горьким. Об этом можно догадываться, например, по его ранней иронической притче «Разговор по душе» (1893) («Добрый и злой дружно поедут в паре к заветной цели — к покою ума и души. Весь земной шар обратится в один грандиозный свинятник и, наконец, успокоится!»).¹⁸⁵ Этой же проблематикой полны ранние повести писателя («Мой спутник» и др.). В то же время в письме 1898 г. к А. Волынскому он поделился опасениями — совсем в ницшевском духе, — что победа «демократизма» может оказаться «победой не Христа, как думают иные, а бруха».¹⁸⁶

Вопрос о связях творчества молодого Горького с некоторыми идеями Ницше и стилистикой «Заратустры» все еще нуждается в дальнейшем изучении, несмотря на имеющуюся литературу.¹⁸⁷ Нам же необходимо лишь отметить, что среди русских отзывов о Ницше слова Горького, Мережковского, Михайловского при всей разнице подходов этих авторов выделили существенную для России тенденцию его учения — актуальную общественную значимость поднятой им темы протеста против «царства черни»,¹⁸⁸ против буржуазной и мелкобуржуазной стихии, столь характерной для Российской империи на ее закате. Это понятие издавна, с пушкинских времен, служило синонимом бездуховности, реакционности, враждебности культуре и применялось равно и к «верхним», и к «нижним» сословиям России. Мережковский, как и Ницше, распространил его на народные массы (у «Хама» три лица: самодержавие, православие, т. е. официальная церковь, и «третье лицо будущее — под нами, лицо хамства, идущего снизу — хулиганства, босячества, черной сотни — самое страшное из всех трех лиц»), которые не дифференцировал, опасаясь их, как буйной стихии. Горький сумел отделить народ от мещанства, и это было отмечено А. В. Луначарским, который писал в одной из рецензий 1903 г.: «Горький ничем не заявлял, чтобы он был марксистом или ницшенистом, но между Марксом, Горьким и Ницше есть нечто общее, и это-то общее есть знамение нашего времени: борьба угнетенного класса за

¹⁸⁴ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 23. С. 344—345.

¹⁸⁵ Там же. Т. 1. С. 139.

¹⁸⁶ Цит. по: *Бабаян Э.* Ранний Горький: У идейных истоков творчества. М., 1973.

С. 213.

¹⁸⁷ См., в частности: *Злобин В. А.* Миф или реальность?: (К вопросу о «ницшеанстве» М. Горького) // М. Горький и современная советская литература. Межвуз. сборник. Горький, 1983. С. 77—84; *Clowes E. W.* Gorky, Nietzsche and God-Building // *Fifty Years on: Gorky and His Time* / Ed. by N. Luker. Astra Press (Nottingham), 1987. P. 127—144.

¹⁸⁸ См.: *Nietzsche Fr.* Also sprach Zarathustra. S. 356.

права свои, за жизнь, достойную человека (. . .); провозглашение права на полное самоопределение, гордый вызов обществу и его устоям, подчеркивание прав личности на совершенствование и радость жизни, творчества — вот то, что привлекает нас в Ницше, и ту же требовательность от жизни, тот же протестующий дух видим мы у Горького. . .».¹⁸⁹

Как можно было убедиться, Ницше предстал перед русским читателем в самых разных ипостасях — от богборца до богоискателя,¹⁹⁰ от идеолога мещанства до врага его и союзника русского освободительного движения, от насаждающего «древо смерти» до проповедующего радость жизни. Несомненно, реальный образ немецкого философа на этом первом этапе знакомства в России с его сочинениями был сложнее и противоречивее того, что обрисовала З. Венгерова в словаре Брокгауза и Ефрона. В русском образе Ницше рубежа веков отразилась эпоха, стремительно идущая навстречу социальной революции, и живая связь русской и немецкой культур, решавших сходные общественные и нравственные вопросы и исполненных одинаковой тревоги перед будущим.

¹⁸⁹ Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1963. Т. 1. С. 289.

¹⁹⁰ Это специфически российское переосмысление антихристианской позиции Ницше подметил Б. В. Михайловский в статье «Ницше в России», приложенной к статье Д. Лукача о Ницше в «Литературной энциклопедии» (М., 1934. Т. 8. Стб. 106).





М. Ю. Коренева

Д. С. МЕРЕЖКОВСКИЙ И НЕМЕЦКАЯ КУЛЬТУРА

(Ницше и Гете. Притяжение и отталкивание)

В 1914 г. в Москве было издано полное собрание сочинений Д. С. Мережковского,¹ литературная деятельность которого началась в 1882 г. с публикации небольшого стихотворения в «Живописном обозрении». В собрание сочинений была включена и автобиографическая заметка, где автор, к тому времени уже всем известный и признанный литератор (о чем свидетельствует, в частности, выдвижение его в члены Академии наук),² сетует на устойчивое недоброжелательное отношение критики: «в русской литературе встречали меня недоброжелательно, и недоброжелательство это до сих пор продолжается. Я мог бы справить 25-летний юбилей критических гонений безжалостных» (XXIV, 122).³ И действительно, отношение современников к творчеству и личности Мережковского было весьма сложным и противоречивым. С одной стороны, почти каждое его новое сочинение наталкивалось на цензурное сопротивление. Так, например, долгое время не удавалось опубликовать роман «Отверженный» («Юлиан Отступник»); несмотря на «солидную» рекомендацию А. Ф. Кони, «Вестник Европы» категорически отказался поместить на страницах своего журнала это сочинение (I, 353). Лишь год спустя роман появился в «Северном Вестнике»,⁴ а затем уже вышел отдельным изданием в 1896 г. Роман «Петр и Алексей» был опубликован сначала во Франции.⁵ Перевод был осуществлен М. Э. Прозором по просьбе

¹ Мережковский Д. С. Полн. собр. соч. М., 1914. Т. 1—24. Ниже ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома (римские цифры) и страницы (арабские цифры).

² «Когда недавно говорили о кандидатах в бессмертные нашей Академии наук, его (Мережковского. — М. К.) имя было выдвинуто на первое место, и в этом признании сошлись единодушно его сторонники и враги» (Измайлов А. Пестрые знамена. Литературные портреты безвременные. М., 1913. С. 123).

³ Ср. в письме к Д. Философову: «(…) особенно грустно „мелкое недоброжелательство“. Какая груда их в последнее время. Статья Лундберга и Иванова-Разумника (…). Ну, за что такое недоброжелательство!» (ГПБ, ф. 481, № 188, л. 32).

⁴ Северный Вестник. 1895. № 1—6.

⁵ См.: Боцяновский В. Критические наброски // Русь. 1904. № 109. С. 2.

самого Мережковского, опасавшегося, что книга «по всей вероятности, совсем не выйдет по-русски, ибо будет слишком нецензурна», поскольку «содержание книги совершенно еретическое». ⁶ Драма «Павел I» подверглась конфискации, а сам автор был привлечен к суду и обвинен в «дерзостном неуважении к Верховной власти» (XXIV, 116). По этому поводу Мережковский писал 29 августа 1912 г. Ф. Д. Батюшкову: «18 сентября меня будет судить за „Павла I“! Я опять уверен, осудят, но надеюсь, не сейчас посадят, хотелось бы раньше кончить Александра I. А на него тоже почтат зубы». ⁷ Опасения автора подтвердились — рукопись романа была сначала также конфискована и увидела свет лишь несколько позже. ⁸

С другой стороны, каждое новое сочинение Мережковского вызывало большой интерес критики, о чем свидетельствуют многочисленные отклики в печати. Мнения критиков и литераторов при этом порою резко расходились. Здесь можно выделить несколько направлений: восприятие творчества Мережковского старшим поколением (Н. К. Михайловский, Я. П. Полонский, которых сам Мережковский считал своими учителями и к которым относился с большим почтением); ⁹ отношение «старших» символистов (Н. Минский, В. Брюсов) и литераторов-философов (В. Розанов, Н. Бердяев, Л. Шестов); реакция «младших» символистов (А. Белый, Вяч. Иванов); и наряду с этим — критика второго ряда, так или иначе отражающая и в чем-то утрирующая общую расстановку сил в литературном процессе этого периода. Следует сразу отметить, что, конечно же, подобное разделение в известной мере условно, и каждое из слагаемых может стать объектом специального рассмотрения, поскольку восприятие творчества Мережковского представляло собой некий динамический процесс, в ходе которого мнение того или иного литератора могло существенно измениться (как это было, например, у Я. П. Полонского, А. А. Блока и др.); кроме того, отношение к творчеству Мережковского даже в рамках одного «направления», даже при наличии общих точек соприкосновения могло быть весьма разным, как это было, к примеру, у «младших»

⁶ ГПБ, ф. 124, ед. хр. 2780, л. 11—12.

⁷ ГПБ, ф. 51, ед. хр. 18, л. 1.

⁸ «При возвращении Мережковского из-за границы таможенные власти в Вержболове отобрали рукопись романа, которая до сих пор путешествует из цензурного комитета в департамент полиции и обратно, к автору же, несмотря на все его старания и ходатайства, пока не вернулась», — сообщалось в предисловии М. А. Лятского к 15-му тому собрания сочинений Д. С. Мережковского, изданного в 1912 г. (с. X). Исследования со стороны властей объясняются, очевидно, тем, что в это время шла подготовка к празднованию 300-летия дома Романовых; в 1912 г. вышла подробная история династического рода Романовых, из которой были исключены все «мрачные» эпизоды (см.: Россия под скипетром Романовых: Очерки из русской истории за время 1613—1913. СПб., 1912). На этом фоне сочинения, обращенные именно к таким сюжетам, выглядели весьма крамольными.

⁹ «Н. К. Михайловский имел на меня большое влияние, не только своими сочинениями, которыми я зачитывался, но и своею благородной личностью» (XXIV, 112); см. также письма Д. С. Мережковского Я. П. Полонскому (ИРЛИ, арх. Полонского Я. П., ед. хр. 12261).

символистов. Такое разделение позволяет лишь более отчетливо показать, как, несмотря на разность исходных позиций, критики и литераторы выделяли некие общие черты, из которых складывался образ Мережковского в сознании современников. К таким общим местам в оценке творчества Мережковского можно отнести признание его статуса «европейской знаменитости». «О нем говорит Европа, им восхищается Фёрстер-Ницше, видевшая страдания своего великого брата. А мы его читаем и говорим: „Мережковский опять написал о Достоевском“, — отмечал А. Белый;¹⁰ «(. . .) после перевода на шведский одного из романов (. . .), и на французский его капитального критического труда (. . .) Мережковский сразу стал известен европейской читающей публике», — констатировал Г. Брандес в своем этюде о Мережковском.¹¹ Парадоксальность ситуации заключалась в том, что идеи Мережковского более сочувственно воспринимались в Европе, чем у него на родине, и этот факт отмечался практически всеми, кто писал о Мережковском. «Мережковский один из двигателей, а не распространителей, он ставит вопросы, а не повторяет старые ответы, он писатель — европейский, а не местный, русский»;¹² «Он (Мережковский, — М. К.) почти „международный человек“, по образованию и темам, без единой русской темки, без единой складочки русской души».¹³ О необычайной популярности сочинений Мережковского в Европе свидетельствует и большое количество переизданий некоторых его произведений. Так, например, только роман «Смерть богов» за десять лет после выхода в свет выдержал во Франции двадцать три издания.¹⁴ Сам же Мережковский относился к своей известности в Европе достаточно скептически: «В России меня не любили и бранили; за границей меня любили и хвалили, но и здесь и там одинаково не понимали моего» (XXIV, 166).

Такое восприятие Мережковского как литератора, ориентированного прежде всего на западноевропейскую культуру, как писателя, чутко улавливающего «европейские» темы, идеи, обусловило, по видимому, и то, что в сознании современников Мережковский неизменно связывался с именем Ницше, «ницшеланец Мережковский» стало чуть ли не устойчивым словосочетанием, которое проникает и в современные исследования, посвященные изучению творчества Мережковского, хотя сейчас и предпринимаются отдельные попытки разобраться в сложной теме «Мережковский и Ницше».¹⁵

¹⁰ Белый А. Арабески. М., 1911. С. 410.

¹¹ Брандес Г. Собр. соч. СПб., б. г. Т. 19. С. 314.

¹² Аврелий [Брюсов В. Я.] Черт и хам // Весы. 1906. № 3—4. С. 78.

¹³ Розанов В. Среди иноязычных // Мир искусства. 1903. № 7—8. С. 69. См. также: «Кажется, в Европе Мережковского ценят больше, чем у нас; не знаю, шире ли там его известность, но она как бы больше соответствует тому месту, которое он занимает. Место же это для меня давно и бесповоротно определилось: Мережковский Художник. В Европе понимают, что это значит» (Блок А. О Мережковском // Блок А. Собр. соч. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 393).

¹⁴ Об этом сообщила газета «Новости» (1905. № 130. С. 3).

¹⁵ См.: Rosenthal B. G. Stages of Nietzscheanism: Merezkowsky intellectual evolution // Nietzsche in Russia. Princeton university. Press., 1986. P. 69—73.

Впервые Мережковский был назван ницшеанцем в связи с выходом в свет его сборника стихотворений 1896 г., и далее по мере появления отдельных частей трилогии «Христос и Антихрист» этот титул постепенно закрепляется в сознании современников. Если к первым двум стихотворным сборникам (1888 и 1892 гг.) критика отнеслась достаточно спокойно (хотя само название второго сборника «Символы» было воспринято как нечто странное и неясное),¹⁶ то «новые стихотворения» и роман «Юлиан Отступник» вызвали довольно бурную реакцию. Критики усматривали здесь «откровенное прославление зла, себялюбие, смех, вакханалии красоты»,¹⁷ а в героях трилогии — «ницшевских сверхчеловеков». «Идеи Ницше, очевидно, всецело владеют теперь нашим поэтом», — констатировал один из критиков.¹⁹ При этом сами характеристики «ницшевский», «ницшеанский» носили в этом общем потоке откликов явный неодобрительный оттенок.²⁰

Своеобразным отражением такого взгляда на Мережковского является еще один не менее постоянный титул — «пророк», «проповедник» (также с негативным оттенком),²¹ нечто вроде Заратустры у Ницше, о чем свидетельствует, в частности, появление пародии-шутки А. Яблоновского «Сон г-на Мережковского», где эта параллель дана весьма прозрачно: «Однажды к пещере Мережковского пришли три странника декадента, чтобы поклониться великому учителю и поучиться декадентскому уму-разуму».²²

¹⁶ См.: Русская мысль. 1892. Кн. 7. С. 299—300; Русское богатство. 1892. № 11. С. 67; Северный Вестник. 1892. Кн. 4. С. 63—67.

¹⁷ Гриневиц П. Ф. Обзор нашей современной поэзии // Русское богатство. 1897. № 9. С. 4.

¹⁸ См., например, рецензии: Волянь. 1900. № 34; Курьер. 1900. № 345; Новое время. 1901. № 9254; Новое время. 1904. № 10086; Русь. 1904. № 109, и др.

¹⁹ Гриневиц П. Ф. Обзор нашей современной поэзии. С. 4.

²⁰ Показательной в этом смысле является, в частности, реакция Я. П. Полонского, который в одном из писем к Мережковскому, перечислив особо возмущившие его мысли, писал: «(…) ступайте в дом сумасшедших — там найдете Вы и пророков, и жалких мечтателей, и свихнувшихся философов, проповедников самого грубого (…) эгоизма (вроде немецкого Нитче)» (ИРЛИ, арх. Мережковского Д. С., ед. хр. 11754, л. 1 об.).

²¹ Ср. реакцию Н. К. Михайловского на попытки критики представить Мережковского как «пророка» нового литературного движения: «Мережковский не пророк, и не герой нового течения, а жертва недоразумения» (*Михайловский Н. К.* Русское отражение французского символизма // Русское богатство. 1893. № 2. С. 66).

²² Новости. 1901. № 45. С. 2. Следует отметить, что если в устах недоброжелателей Мережковского слова «учитель», «пророк» звучали всегда весьма иронично, то многие современники Мережковского, близкие ему по мироощущению, по кругу людей и философских исканий, действительно воспринимали его как учителя или, во всяком случае, как литератора, который ввел в литературу целый комплекс идей, получивших свое развитие в творчестве последующих поколений поэтов. «Тут в уютной квартире на Литейной сколько раз приходилось мне присутствовать при самых значительных, утонченных прениях, наложивших отпечаток на всю мою жизнь», — писал А. Белый (*Арабески*. С. 414); «Я знаю и ношу с собой каждое слово, когда-либо Вами написанное, Дмитрий Сергеевич, а пьеса («Будет радость», — М. К.) представляется мне экстрактом из всего того, чему Вы учили и учит» (Письмо А. Элиасберга к Д. С. Мережковскому и З. Н. Гиппиус от 18/31 мая 1914. — ГПБ, ф. 481, ед. хр. 138, л. 2). Сам же Мережковский никогда не считал себя «пророком», о чем неоднократно

Представление о Мережковском как о последователе Ницше существовало и в кругу литераторов, в целом сочувственно относившихся к его творчеству (ср. высказывания по этому поводу Л. Шестова, Н. Бердяева, В. Розанова и др.).²³ В этом случае речь шла о творческой рецепции идей Ф. Ницше, сам же факт преемственности ни у кого не вызывал сомнения. Однако для того чтобы уяснить, каково было реальное отношение Мережковского к идеям Ницше, какова степень включенности круга вопросов, поднятых Ницше, в картину мира Мережковского, необходимо прежде всего определить, что именно вкладывали современники Мережковского в понятие «ницшеанец», каково было представление об идеях Ницше и насколько Мережковский соответствовал этому образу «ницшеанца» в действительности.

Роман «Юлиан Отступник» появился в 1895 г., «Новые стихотворения» — в 1896. Что было известно к этому моменту о Ницше в России? В 1885 г. вышел тринадцатый том энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, куда имя Ницше еще не вошло, нет его и в дополнительном томе, выпущенном в 1887 г.; в 1890 г. издается «История новой Философии» И. Гейнце, где в указателе имен Ф. Нитче и Ф. Ниче упоминаются как два разных писателя.²⁴ С начала 1890-х годов в журналах появляются отдельные рецензии; особую роль в популяризации творчества Ницше сыграл московский журнал «Вопросы психологии и философии», подробно знакомивший русского читателя с идеями Ф. Ницше. Поскольку ранее восприятие Ницше в России исследуется в настоящем сборнике отдельно,²⁵ остается лишь напомнить здесь еще несколько фактов, имеющих так или иначе отношение к деятельности Мережковского. В 1894 г. практически одновременно выходят в свет статья Н. К. Михайловского о Ницше и книга популярного и широко издававшегося в России немецкого критика М. Нордау «Вырождение». Статья Михайловского, в которой автор стремился не только к «просвещению» читательской публики, но и к некоей интерпретации, осмыслению идей Ницше в общем европейском литературно-философском контексте, была по существу первым критическим разбором сочинений Ницше, попыткой его объективного истолкования.²⁶ Совершенно иначе на этом фоне воспринималась книга Нордау, который поведал русскому читателю о том, что «кучка восторгающихся Ницше-со-

писал: «Я не хочу последователей, учеников (<...>) — я хотел бы только спутников. Не говорю: идите туда; говорю: если нам по пути, то пойдем вместе (<...> Если вообще есть в моих писаниях проповедь, то только эта: проповедь, что не должно быть проповеди» (I, VI).

²³ Шестов Л. О книге Мережковского (Л. Толстой и Достоевский) // Мир искусства. 1901. № 8—9. С. 132—135; 1903. № 7—8. С. 69—86; Бердяев Н. О новом религиозном сознании // Вопросы жизни. 1905. № 9. С. 147—189; Розанов В. Среди иноязычных // Мир искусства. 1903. № 7—8. С. 69—86.

²⁴ См.: Михайловский Н. К. Полн. собр. соч. М., Т. 7. С. 924.

²⁵ См. статью Р. Ю. Данилевского «Русский образ Фридриха Ницше. (Предыстория и начало формирования)» в наст. сборнике.

²⁶ Михайловский Н. К. Литература и жизнь // Русское богатство. 1894. № 11. С. 111—128; № 12. С. 84—110.

стоит из прирожденных преступников, отличающихся слабостью воли, и наивных дураков, опьяняющихся созвучием слов»,²⁷ а сам Ницше с «его бессмысленной болтовней» объявлялся «заведомо сумасшедшим», такими же сумасшедшими были, по мысли Нордау, и французские символисты. Это последнее сопоставление представляется весьма существенным, ибо в русской критике того времени понятия «ницшеанец», «символист», «декадент» часто не различались, во всяком случае практически всех литераторов «нового» поколения, независимо от их реального отношения к художественной системе французских символистов и идеям Ницше, причисляли к ницшеанцам: ницшеанцем был Н. Минский, ницшеанцами были Ф. Сологуб, К. Бальмонт, А. Белый, В. Брюсов, и даже А. Волынский, чье отношение к Ницше в действительности было большей частью резко отрицательным. Такое совмещение, представление о французском символизме как явлении, в котором идеи Ницше находят свое художественное воплощение, не имело в тот период, о котором идет речь, никаких реальных оснований: ведь во Францию Ницше пришел ненамного раньше, чем в Россию, хотя сам Ницше очень хотел «попасть» во Францию и даже обратился к Тэну с просьбой перевести его сочинения на французский язык, но получил отказ. Первая статья о Ницше появилась во Франции в 1888 г., только в начале 1890-х годов в нескольких журналах был опубликован ряд небольших заметок о творчестве Ницше, первые переводы на французский язык появились в 1892—1893 гг.²⁸ В России же переводы сочинений Ницше начинают регулярно появляться с 1894 г. То, что в русской литературной критике этого периода понятия «ницшеанец», «декадент», «символист» существовали как синонимы, объясняется, по-видимому, отсутствием ясного представления о французских поэтах-символистах, к которым русская критика относилась, например, и Ш. Бодлера; несмотря на то что в печати время от времени появлялись отдельные переводы, лишь с 1893 г. имена П. Верлена и Ш. Бодлера начали более или менее регулярно встречаться на страницах журналов.²⁹

С. Малларме и А. Рембо войдут в русскую литературу лишь в 1900-е годы, когда будет выпущено несколько антологических сборников, представляющих русскому читателю французских поэтов.³⁰

²⁷ Нордау М. Врождение. СПб., 1894. С. 470.

²⁸ Julius W. Nietzsche und der französische Geist. Hamburg, 1939.

²⁹ Например, первый перевод из Ш. Бодлера был опубликован еще в 1852 г. (Бодлер. Эдгар Эллиен Поэ. Северо-Американский поэт. Критико-биографический очерк // Пантеон. 1852. Т. 4, кн. 9. С. 1—34); затем отдельные стихотворения появляются в начале 1870-х годов (Портрет // Отеч. зап. 1871. Т. 194(1). С. 271; О смерть! . . . // Дешевая библиотека для легкого чтения. 1871. № 6. С. 106; Nocturno // Отеч. зап. 1872. Т. 203(4). С. 507—509) и далее по 1893 г. в различных журналах было представлено около тридцати стихотворений. Первый перевод из П. Верлена появился в 1893 г. («Синева небес под кровлей. . .» / Пер. Ф. Сологуба // Северный Вестник. 1893. № 9. С. 202); в 1894 г. уже вышел отдельный сборник стихотворений Верлена в переводе В. Брюсова (Верлен П. Романсы без слов. М., 1894).

³⁰ Французские поэты. СПб., 1900; Иммертели. М., 1904; Пропилен. М., 1908; Антология современной поэзии. М., 1909. Т. 4; Французские лирики XIX в. СПб., 1909.

Первой полноценной статьей о французских символистах можно считать очерк З. Венгеровой «Поэты-символисты во Франции», опубликованный в «Вестнике Европы» за 1892 г.³¹ Эта статья была своего рода открытием французского символизма для русского читателя и послужила как бы началом освоения этой художественной системы.³² Во всяком случае, когда Н. К. Михайловский в 1893 г. в этюде о французских символистах писал: «Я уверен, что для многих читателей совсем ново и неожиданно то, что я рассказываю»,³³ он отразил вполне реальное положение дел. Начиная с этого момента число переводов с каждым годом растет, критика уделяет новому течению все больше внимания, и этот поток символистской литературы практически совпал по времени с началом вхождения Ницше в русскую культуру, что, по-видимому, и повлияло на восприятие этих двух явлений как некоего целого. Во всяком случае, когда Мережковский, автор сборника «Символы», опубликовавший еще в 1884—1885 гг. ряд своих переводов из Бодлера, выступил с декларацией новых принципов художественного творчества в статье «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», воспринимавшейся многими как литературный манифест символизма, а критика вслед за Н. К. Михайловским однозначно определила это сочинение как отражение идей французского символизма,³⁴ то тем самым практически была создана почва для того, чтобы через несколько лет увидеть в Мережковском «ницшеанца».

В период с 1894 по 1898 г. в журналах публикуются разрозненные переводы из Ницше, а отдельные критические статьи, появляющиеся в это время, по существу варьируют мысли Нордау или Михайловского. Лишь после выхода в свет перевода «Так говорил Заратустра» (1898) заметно вырастает интерес к творчеству Ницше.³⁵ Когда в 1899 г. одновременно вышло несколько переводов из Ницше, у критиков были все основания констатировать тот факт, что «к некоторому несчастью для себя Ницше делается, кажется, модным в России».³⁶ Собственно, с этого момента начинается новый

³¹ Вестник Европы. 1892. № 9. С. 115—143.

³² Примечательно в этом смысле признание В. Брюсова о том, что именно эта статья приобщила его к поэзии французских символистов. См. подробнее: *Гудзий Н.* Из истории раннего русского символизма // Искусство. М., 1927. Т. 3, кн. 4. С. 180—212.

³³ *Михайловский Н. К.* Еще о декадентах, символистах и магах // *Михайловский Н. К.* Полн. собр. соч. СПб., 1909. Т. 7. С. 556.

³⁴ *Михайловский Н. К.* Русское отражение французского символизма // Русское богатство. 1893. № 2. С. 45—68.

³⁵ Следует отметить, что в самой Германии таким поворотным годом стал год 1892-й, когда впервые были изданы все четыре книги «Так говорил Заратустра». Именно это издание сыграло существенную роль в оживлении интереса к творчеству Ницше в Германии. Подробнее см.: *Lublinski S.* Nietzsche und die neue Romantik // *Literarische Manifeste der Jahrhundertwende. 1890—1910* / Hrsg. v. Erich Ruprecht und Dieter Bensch. Stuttgart, 1970. S. 280—284.

³⁶ *Преображенский В. П.* Обзор книг // Вопросы философии и психологии. М., 1899. Кн. 46(1), янв.—февр. С. 48.

этап восприятия творчества Ницше в России — этап активного вхождения в литературное сознание через перевод, непосредственная рецепция идей и художественного метода Ницше русскими символистами, осмысление и интерпретация философской концепции Ницше критикой, т. е. спектр действия значительно расширяется.

Таким образом, даже беглый, пунктирный обзор, учитывающий только внешнюю сторону процесса восприятия творчества Ницше в России, позволяет судить о том, что к моменту, когда появляются «ницшеанские» сочинения Мережковского, русская культура ещё только подступала к «освоению» Ницше. Своеобразие ситуации заключалось в том, что по сути понятие «ницшеанец» прочно вошло в обиход еще до того, как читающая публика могла реально познакомиться с творчеством этого писателя-философа, при этом с самого начала определение «ницшеанец» носило, скорее, оценочный характер и потому прилагалось к совершенно разным литературным явлениям, не имеющим во всяком случае непосредственной связи с идеями Ницше, но отличавшимся некоторой новизной тем, сюжетов, стилистикой. Этот оценочный характер (как правило, негативный) слово «ницшеанец» сохранило и тогда, когда оно стало наполняться концептуальным содержанием, что происходило по мере расширения представлений о творчестве Ницше.

Если обратиться к критическим статьям 1890-х годов, посвященным творчеству Ницше, то становится очевидным, что независимо от конкретного отношения к идеям Ницше — сочувственного или же, напротив, отрицательного — практически все авторы неизменно говорили о «дурных сторонах ницшеанства», если воспользоваться формулировкой Вл. Соловьева.³⁷ К таким «дурным сторонам» относили, как правило, один и тот же комплекс идей: иммориализм Ницше, в основе которого лежал взгляд на добро и зло как категории относительные, что по сути означало изменение представлений о нравственности; презрение к слабому и больному человечеству; идея сверхчеловека, все разрушающего на своем пути к высшему совершенству, сверхчеловека, воля которого становится законом для прочих; иногда к чертам, вызывавшим особое негодование критики, относили и так называемый «языческий взгляд на красоту».³⁸ Все эти идеи оставались, как правило, без комментария и потому очень скоро превратились в некую устойчивую схему, своеобразную догму, которая вскоре заслонила все остальные идеи сложного, в чем-то очень противоречивого учения Ф. Ницше. На поверхности осталось представление о Ницше как о «певце» жестокости, тогда как идеи Ницше, связанные с этой нравственной категорией, могли быть поняты лишь только с учетом его взгляда на историю, движательной силой которой является жестокость, имманентно присущая человеку (человеку историческому). Но и в самом ходе развития заложена жестокость, поскольку основным законом жизни является, по мысли Ницше, закон обязательного самоотрицания, отсюда — вывод

³⁷ Соловьев В. Идея сверхчеловека // Мир искусства. 1899. № 9. С. 87—91.

³⁸ Там же. С. 88.

о «саморазрушении» человека, о необходимости и неизбежности его «преодоления», отсюда и мысль об изменчивости и, следовательно, относительности понятий добра и зла. Эти идеи Ницше, относимые самим философом к «историческому» состоянию человека, за которым должен последовать новый этап, опирались на гипотетический (и это неоднократно подчеркивал сам Ницше) ретроспективный анализ и по сути не были чем-то новым в истории философской мысли, знавшей немало подобных взлетов эсхатологических и мессианских идей.³⁹ Но сама литературная форма, в которую Ницше облакал свои мысли, яркая афористичность, лаконичность, опора на известные фрагменты библейского текста и соответствующая стилизация — все это было как бы нацелено на «маленького человека» (не случайно подзаголовок книги «Так говорил Заратустра» гласит: «Книга для всех и ни для кого») и призвано было вызывать в сознании некие привычные схемы, и здесь, по-видимому, сработал механизм воздействия формы: всякое «иное» содержание, заключенное в привычную формулу, будет неизбежно переведено в свою антиномию. Так, мысли, направленные на критику «догмы», превращаются в «антидогму», а за пределами остается вся аргументация Ницше, показывающая и противоречивость отдельных суждений философа, с одной стороны, и существование в его концепции идей созидания, с другой стороны, т. е. созидающего начала природы, созидающего добра, идей самопожертвования во имя будущего, идеи необходимости страдания во имя будущего и т. д., осталась лишь голая схема, опирающаяся на отдельные, вырванные из контекста афоризмы, схема, ведущая к деформации представлений о философии Ницше и создающая предпосылки к тому, чтобы русский читатель конца XIX в. воспринимал Ницше исключительно как проповедника жестокости, антихриста и имморалиста.⁴⁰ Такая схематизация идей Ницше, сведение его сложной философии к стандартному набору «лозунгов» закрыли по сути дела на некоторое время для читателей путь к пониманию картины мира немецкого философа, ставшего скоро «„властителем дум“ целого поколения европейских писателей, поколения деятельного, энергичного и чистосердечного», как писал позднее В. Розанов.⁴¹

Новый исторический роман Мережковского, как и последующие части трилогии, вполне вписывался, по мнению критиков, в эту «ницшеанскую» схему. Говоря о восприятии этого романа Мережковского критикой 1890-х годов, нельзя не учитывать и того литературного фона, на котором он появился: исторический роман того периода представлен большей частью (не только в России, но и, например, в Германии) произведениями, основу которых составляли

³⁹ См., например, о сходных религиозно-философских ситуациях в истории Древнего Рима: *Штаерман Е. М.* От религии общины к мировой религии // *Культура Древнего Рима. М., 1985. Т. 1. С. 106—210.*

⁴⁰ *Шестов Л.* Собр. соч. СПб., 1911. Т. 2. С. 99.

⁴¹ *Розанов В.* Уединенное. Пг., 1916. С. 19. «Властителем дум» называл немецкого философа и Вяч. Иванов (*Иванов Вяч.* Ницше и Дионис // *Весы. 1904. № 5. С. 19*).

запутанная интрига и «бурление страстей» на некоем экзотическом фоне, и потому сочинение Мережковского, продолжавшее традиции так называемого «личного» романа, представляло собой явление исключительное, вызвавшее большой интерес. Рецензенты обратили внимание на то, что у Мережковского и у Ницше объектом изучения становятся сходные эпохи, так называемые «эпохи поздних культур», «когда старые общественные устои теряют значение, род человеческого мельчает, вырождается, появляются слабые и безвольные, но тогда же и сильные».⁴² Отождествив концепцию личности в «Юлиане» Мережковского с идеей «сверхчеловека» у Ницше, критика усмотрела в романе прославление зла, жестокости, языческой красоты, хотя, казалось бы, весь текст романа, его структура, развитие сюжета, мотивировка поступков — все противоречило этому. Если исходить из «ницшеанской догмы» русской критики 1890-х годов, то главные герои романов трилогии, сильные личности, одержимые волей к власти, должны все сметать на своем пути, творить зло и т. д. Но в основе поступков героев (Юлиана, Леонардо, Петра) лежит стремление найти новую истину, отсюда — путь сомнений и колебаний, противоречащий сущности идеи сильной личности, отсюда — смерть как знак трагической невозможности достижения цели. Представление о сверхчеловеке как о начале деятельном, творящем зло, противоречит типу личности в романах Мережковского, ибо действия и поступки его героев обусловлены в большей степени внешними обстоятельствами, а решение нравственного вопроса о добре и зле не выходит за рамки личной судьбы героев, и решается он, как правило, созерцательно, а не действенно. Но даже там, где внешние обстоятельства вынуждают героев действовать с позиций «зла», внутренняя мотивация таких поступков — стремление творить добро, т. е. мотивация, не выходящая за рамки «трагедии власти», генетически связанной с древнегреческой трагедией. Не укладывается в «ницшеанскую схему» и прославление языческой красоты, присутствующее, по мнению критиков, во всех романах Мережковского. При этом в большинстве рецензий «языческая красота» отождествлялась, как правило, с красотой человеческого тела, связывалась с прославлением «плоти», что неверно по существу, поскольку «языческая красота» присутствует в романах Мережковского в виде пластического образа (статуи Венеры) и это свидетельствует о совершенно ином представлении о красоте; попытки же возродить эту языческую красоту, которые предпринимают те или иные герои романов, выглядят как чудовищные пародии, и потому герои Мережковского ищут «новой красоты», которая и является для них истиной.

Реальное соотношение идей Ницше и Мережковского было гораздо сложнее, чем это представлялось критике 1890-х годов, уловившей лишь «аромат» идей Ницше в сочинениях Мережковского. Первое знакомство Мережковского с творчеством Ницше отно-

⁴² Шулятиков В. Новое искусство: Последний роман Д. Мережковского // Курьер. 1900. № 345. С. 2.

сится, по-видимому, к началу 90-х годов, когда он приступил к работе над «Юлианом». ⁴³ Об этом свидетельствуют подготовительные материалы к роману, где среди прочего содержится краткий конспект «Генеалогии морали» Ницше, ⁴⁴ что составляет лишь незначительную часть от общего объема конспектов, выписок из первоисточников, относящихся к историческому периоду, описываемому в романе. Стараясь быть верным исторической правде, Мережковский полностью воспроизводит ход событий по сочинениям Аммиана Марцелина (ок. 330—ок. 400) и даже вводит этого римского историка в повествование как художественный персонаж. ⁴⁵ Многие из первоисточников вошло в текст в виде скрытых цитат. ⁴⁶ Среди прочего здесь цитируется и Ницше. В тексте романа можно вычленить отдельные фрагменты, которые либо буквально повторяют мысль Ницше, либо представляют собою свободный пересказ, а в ряде случаев отдельные сцены как бы иллюстрируют ту или иную мысль Ницше, вошедшую в конспект Мережковского. Такими иллюстрациями, в частности, являются сцена казни Галла, брата Юлиана, где описывается то животное наслаждение, которое испытывает Скудило, приводящий приговор в исполнение: «С улыбкой сладострастия

⁴³ Существует предположение, что знакомство Мережковского с идеями Ницше произошло несколько раньше, в конце 1880-х годов, благодаря Н. М. Минскому, с которым Мережковский был тогда дружен. В 1888 г. они совершили совместное путешествие по Крыму; особенно интенсивным было их общение в 1889 г., именно в то время, когда Минский писал свою книгу «При свете совести», вышедшую в 1890 г., проникнутую, по мнению некоторых исследователей, идеями Ницше. Это предположение нуждается, очевидно, в доказательстве, поскольку, несмотря на отчетливую переключку некоторых положений (о добре и зле, системе морали и т. д.), общая их разработка ведется по существу совершенно в иной плоскости, в ином направлении. Подробнее см.: *Spengler U. Merezkowski als Literatur Kritiker. Luzern und Frankfurt am Main, 1972. S. 27.*

⁴⁴ *Мережковский Д. С. Материалы к роману «Юлиан Отступник» // ИРЛИ, арх. Мережковского Д. С., ед. хр. 24208.*

⁴⁵ Написанию каждого исторического романа предшествовала длительная подготовка, сбор материалов, при этом Мережковский проявлял интерес к совсем, казалось бы, незначительным деталям, о чем свидетельствует, в частности, его переписка с протоиереем В. Ясинским, от которого писатель получил подробное описание географического положения города Тульчина, где по плану должна была разворачиваться одна из сюжетных линий романа «Александр I» (см. письмо В. Ясинского от 3 ноября 1911 г. — ИРЛИ, арх. Мережковского Д. С., ед. хр. 24192). И все же, несмотря на тщательную подготовку, Мережковскому не удалось избежать отдельных промахов, что было замечено позднее Брюсовым. В письме к А. И. Маленку от 30 июля 1911 г. он писал: «Перечитывал „Юлиан Отступника“ Мережковского, после внимательного изучения Марцелина я нашел у Мережковского столько анахронизмов и промахов против „эпохи“, что сейчас боюсь буквально за каждое слово» (ГПБ, ф. 263, ед. хр. 98, л. 2).

⁴⁶ Мережковского не случайно называли «королем цитат» (см. письмо Т. Манна к Е. Бертрам от 21 сентября 1918 г.: *Mann Th. Briefe. 1889—1936. Frankfurt am Main, 1961. S. 234*). Эта манера использовать в скрытом виде разнообразные источки вызывала у современников впечатление книжности сочинений Мережковского: «(…) если бы его (Мережковского. — М. К.) роман усеять сносками с указанием цитат, его книги стали бы больше похожи на арифметический задачник» (*Измайлов А. Пестрые знамена. С. 127*); «Он (Мережковский. — М. К.) всегда рассказывает, что в книгах читает. Впрочем и это бывает интересно» (письмо Л. Шестова к А. М. Ремизову от 24 марта б. г. — ГПБ, ф. 634, ед. хр. 240, л. 5).

(...) он сильно, обеими руками, упирался в эту беспомощно сопротивляющуюся голову, чувствовал пальцами, похолодевшими от наслаждения, гладкую, только что выбритую кожу» (I, 83) (ср.: «Упоение жестокостью. Без жестокости нет праздника»);⁴⁷ или сцена разрушения храма Деметры, когда каждый оборванец чувствовал себя победителем (I, 53), — сцена, которая представляет собой как бы символическое развитие идеи Ницше о том, что «слабые жаждут быть палачами побежденных».⁴⁸

В отдельных случаях Мережковский не совсем верно понимал Ницше, о чем свидетельствует, в частности, следующая выписка: «Антихрист освобождает людей от богов»,⁴⁹ что является кратким выводом следующего фрагмента «Генеалогии морали»: «Dieser Mensch der Zukunft (...), dieser Antichrist und Antinihilist, dieser Besieger Gottes und des Nichts — er muss einst kommen».⁵⁰ За этой, казалось бы, небольшой неточностью скрывается существенное расхождение идей Ницше и Мережковского. У Ницше понятие «Antichrist» связано с его взглядом на христианство как на религию слабого и больного человечества, противопоставляющего «дух» и «плоть». Этот этап истории человечества, обреченного на гибель и разрушение, должен смениться следующим, когда появится «новый человек», перечеркивающий фактом своего появления дуалистическую картину мира христианства, являющийся по самому своему существу чем-то новым. Определяя своего «нового человека» как Antichrist, Ницше вкладывал в это слово целый комплекс идей, которые возникают в сознании читателя в результате оживления внутренней формы: это и отрицание христианства как системы морали, это и отрицание самой идеи Христа Спасителя, это и актуализация самого момента отрицания, ибо для христианства, по мнению Ницше, «отрицание есть (...) нечто совершенно невозможное».⁵¹ Здесь подчеркивается и момент отсутствия борьбы, поскольку, с одной стороны, христианство естественным образом изживает себя, а с другой стороны — борьба предполагает сопротивление, к сопротивлению же способны только герои, в то время как Христос — явление «как раз противоположное всякой борьбе».⁵² И самое главное — Antichrist для Ницше это не только лицо по сути противоположное Христу, но и система антихристианских ценностей.⁵³ В трактовке

⁴⁷ Материалы к роману «Юлиан Отступник», л. 27.

⁴⁸ Там же. Л. 27.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Nietzsche F. Zur Genealogie der Moral. Berlin, 1899. S. 112 («Этот человек будущего, этот анти-христианин и анти-нигилист, этот победитель богов и победитель „ничто“, — он обязательно когда-нибудь придет». — Перевод мой. — М. К.).

⁵¹ Ницше Ф. Антихрист / Пер. Н. Н. Полилова. СПб., 1907. С. 70.

⁵² Там же. С. 61.

⁵³ Сложность интерпретации этого понятия у Ницше заключается в том, что сам Ницше очень по-разному употреблял слово Antichrist: то как обозначение «нового человека» (в «Генеалогии морали»), то для определения новой системы ценностей (в «Антихристе»). Важно, что и в том, и в другом случае он не вкладывал в это понятие традиционный смысл — «антихрист», «сатана». Именно поэтому русские переводчики наряду с прямым переводом «антихрист» пользовались, может быть, менее удачным по звучанию, но более близким по существу словом «антихристианин».

Мережковского понятие «Антихрист» претерпевает некую эволюцию, и сам процесс изменения не связан с идеей ницшевского Antichrist. Если в «Юлиане» Антихрист выступает как идея, соединяющая в себе «правду о небе» и «правду о земле», как идея «новой красоты» (это не Антихрист евангельский, принимающий облик Христа и воплощающий в себе идею абсолютного зла), то в «Леонардо да Винчи» и в «Петре и Алексее» образ Антихриста все более приближается к апокалипсическому, исчезает момент монистического соединения «духа» и «плоти», «добра» и «зла», остается лишь одна его ипостась — Антихрист как идея зла, сатана, Антихрист, борющийся с Христом, но не с Богом. Но и в том и в другом случае Антихрист у Мережковского представляет собою не отрицающее начало, как у Ницше, а является силой, признающей могущество Христа и потому вступающей с ним в бой. Именно этот момент богоборчества отличает «Антихриста» у Мережковского и «Антихриста» у Ницше.

Если проследить, как использовал Мережковский идеи Ницше в своем первом романе, то становится очевидным, что «цитирование» затрагивает лишь периферийные линии романа, не касаясь его концепции. Общим является исходный круг вопросов: смена мировых культур и внутренние механизмы этого движения, человек «переходного периода» и его путь, его система ценностей, представление о добре и зле, о красоте, любви, мыслимые не только как нравственные ценности, но и как метафизические идеи, проблема конечного выхода, т. е. модель будущего. Конкретное же развитие этих проблем у Мережковского нередко приводит к выводам, прямо противоположным идеям Ницше. Примером тому, в частности, может служить взгляд на античность, и шире — на историю. В истории литературы античный мир воспринимался двояко: античность как система заданных, логически фиксированных понятий, в этом случае речь идет об использовании устойчивых форм, некоей культурно-типологической отвлеченности, и античность как действующее лицо, когда история становится не фоном, а пространством бытия, когда она существует не как система правил, а как живая культурная форма. Именно такое восприятие античности характерно для тех периодов развития литературы, когда возникает так называемая «потребность в античности». Тогда литература обращается к поиску нового человека, человека возрожденного, а критики констатируют взлет интереса к античности. В истории литературы было несколько подобных «волн»: одна из них пришлась на рубеж XVIII—XIX вв.,⁵⁴ другая — на рубеж XIX—XX вв. Причем это было явлением обще-европейского масштаба, когда потребность в античности, точнее потребность в переосмыслении античности, возникла на рубеже XIX—XX вв. не только в России, но и в Германии, где появился целый поток новых переводов из древних авторов, выполненных поэтами, близкими к кругу символистов (С. Георге, Г. Гофмансталь и др.);

⁵⁴ О «потребности в античности» как явлении рубежа XVIII—XIX вв. см., например: *Иванов Вяч.* Гете на рубеже двух столетий // *История западной литературы. 1800—1900* / Под ред. проф. Ф. Д. Батюшкова. М., 1912. Т. 1. С. 123.

античный мир в виде самостоятельной темы становится постоянным элементом их творчества.⁵⁵ Важно то, что античность в этом случае существовала в литературном сознании как некий слитный образ, в котором представления об эллинизме, о «заветах Эллады» совместились с представлением о Древнем Риме,⁵⁶ т. е. античность стала своего рода знаком, замещающим представление о древнем мире как о мире гармонии и соразмерности, исполненном света и радости.

Перекодировка этого знака произошла на рубеже XIX—XX вв. (не без влияния идей Ницше, показавшего и другую сторону «светлого эллинизма»). Ницше, которому «греческая жизнерадостность» напоминала вечернюю зарю,⁵⁷ ввел новое представление об «эллинизме» как о культуре трагической и тем самым провел черту между образом античности рубежа XVIII—XIX вв. и новым образом. Собственно, с этого момента «эллинизация» воспринимается уже не только и не столько исторически, оно существует как мироощущение, как миропонимание, которое в силу своей «надстройочности» может быть экстраполировано на иные эпохи, иные культуры, а вся история эволюции представлений об античности как бы распадается на два этапа — до Ницше и после Ницше. Не случайно А. Блок в рецензии на собрание стихотворений Д. С. Мережковского 1910 г. пишет о том, что ранний Мережковский «эллинизация» принимал несколько отвлеченно, <...> как жизнерадостное и легкое, еще по-старинному, как думали до Ницше и до последних ученых исследований.⁵⁸ Но трагизм древних греков не был для Ницше доминирующей чертой. Ницше показал человека, существующего как бы в двух действительностях — «будничной» и «дионисовой»; и то, что стихия Диониса прорывается в будничную, то, что Аполлон — отец всех богов, являющих собою, по мысли Ницше, торжествующее бытие, созданное, чтобы скрыть ужас жизни, хорошо известный грекам⁵⁹ — Аполлон не мог существовать без Диониса, — это привело к тому, что трагизм становится здесь рассеянным, спорадическим, не доведенным до завершенности. Для Мережковского трагизм составлял сущность греков: «Напрасно думают, что греки были жизнерадостный народ. Трагедия глубокое, интимное выражение их национальной души, а между тем в мире нет больших пессимистов, чем греческие трагики». ⁶⁰ И если Ницше видел в греках сочетание «ужаса» и «пьянящей радости», то для Мережковского существовала только их великая печаль. Так, о Софокле Ницше, в частности, писал: «Наиболее отягченный страданиями образ греческой сцены, злосчастный Эдип, был задуман Софоклом как тип благородного

⁵⁵ Подробнее см.: *Hennecke G. Stefan Georges Beziehung zur antiken Literatur und Mythologie.* Köln, 1969; *Esselborn R. Hofmannstahl und der antike Mythos.* München, 1969.

⁵⁶ См.: *Михайлов А.* Гете и отражение античности в немецкой культуре на рубеже XVIII—XIX вв. // *Контекст.* 1983. М., 1984. С. 140—142.

⁵⁷ *Ницше Ф.* Рождение трагедии // *Ницше Ф.* Полн. собр. соч. М., 1912. Т. 1. С. 24.

⁵⁸ *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 657.

⁵⁹ *Ницше Ф.* Рождение трагедии. С. 47—54.

⁶⁰ *Мережковский Д. С.* Записные книжки 1891 г. (ГПБ, ф. 150, ед. хр. 279, л. 2).

человека <...>; он (Софокл. — М. К.) <...> показывает нам изумительно завязанный узел процесса, разрешая который судья <...> медленно движется к собственной гибели; чисто эллинское наслаждение диалектикой этого разрешения столь велико, что от него лежит на всем произведении какой-то налет всепреодолевающей радости, отнимающей остроту ужасающих предпосылок этого процесса.⁶¹ И совершенно иначе воспринимает того же Софокла Мережковский. «В хорах самого гармонического и глубокого из их поэтов — Софокла — та же безнадежная скорбь, как и в Шекспире и Байроне», — писал Мережковский в записных книжках.⁶² В основе трагизма греков лежит, по мнению Мережковского, представление о Роке: «Что может быть мрачнее представления Рока? Христианство <...> — величайшая попытка человеческого духа освободиться от представления Рока». ⁶³ У Ницше — прямо противоположное восприятие идеи Рока. Для него существует атом *fati* как формула человеческого величия, любовь к судьбе, как единственный выход для человека, познавшего, что мир лежит во зле, и выбравшего вместо роли нравственного обличителя, проклинаящего зло, — любовь к Року.⁶⁴ То, что для Мережковского трагическое понимание греков не было голой идеей, отчетливо видно по переводам его из Софокла, Эсхила, опубликованным в 1890-е годы в «Вестнике Европы». Для переводов Мережковский отбирает именно те трагедии, драматический центр которых составляет «личность и судьба», и этот драматический узел разрешается не в пользу «личности»: за прославлением могущества человека, который покори́л все силы природы и не победил только смерть,⁶⁵ следует наказание, возмездие Судьбы за неповиновение, которого «не терпят власть имущие». ⁶⁶ Но если в самом тексте идея Рока как обязательный компонент религиозного миропонимания присутствует в виде фона, а главные действующие лица поступают в соответствии со своим представлением о добре и зле, как это происходит, в частности, в трагедиях Софокла «Антигона», «Эдип», «Эдип в Колоне», то Мережковский, вводя в текст соответствующую лексику, как бы сгущает краски, усиливает эту линию Судьбы. Это тем более заметно при сопоставлении переводов Мережковского из Софокла с теми переводами, которые появились приблизительно в то же время, но опирались по сути на представление о трагедиях Софокла, сформированное идеями Белинского, который видел в них прежде всего столкновение государственного права и права семейного.⁶⁷ И эта разность исходных позиций отчетливо прослеживается именно на уровне лексики: там, где у В. В. Водо-

⁶¹ Ницше Ф. Рождение трагедии. С. 77.

⁶² ГПБ, ф. 150, ед. хр. 379, л. 2.

⁶³ Там же, л. 2—3.

⁶⁴ См.: Шестов Л. Собр. соч. М., 1909. Т. 2. С. 170.

⁶⁵ Софокл. Антигона. М., 1986. Стр. 340—380.

⁶⁶ Там же. Стр. 370.

⁶⁷ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Л.; М., 1954. Т. 5. С. 28—29; Т. 6. С. 18. Такая интерпретация основной проблематики трагедий Софокла впервые была дана Гегелем. См.: Гегель. Лекции по эстетике. М., 1938. Т. 1. С. 225, 236; Т. 2. 1940. С. 39, 45.

возова: «шел же я с надеждой, / Что не погибну, если не судьба»,⁶⁸ у В. Алексеева: «Я пришел с надеждой, не испытать ничего, кроме того, что на роду написано»,⁶⁹ у Мережковского — «Последнее осталось утешенье: Что Рок сулил, того не миновать».⁷⁰ И так далее через весь текст перевода Мережковского проходят Рок, Судьба, Великий Страх, Ужас, Зло, там, где у других переводчиков эта линия максимально заглушена. Кроме того, Мережковский в соответствии со своим представлением о религиозном миропонимании греков вводит в текст такие понятия, как «грех», «праведник», «грешник», что придает всей трагедии несколько «христианизированный» облик.

Эти черты «эллинства» по сути антиномичны идеям Ницше и восходят, скорее, к Гете, в «Прометее» которого Боги предстают вассалами судьбы: «И разве в мужа меня превратили не Время, могучий кузнец / И не судьба непреложная / Владыки твои и мой?»⁷¹ или: «Меркурий: Судьба сильна. Прометей: Судьбы признал ты власть? Я тоже».⁷² Эту же мысль Гете развивает в «Поэзии и правде»: «Природа действует согласно вечным, необходимым и до того божественным законам, что даже бог ничего не может изменить в них».⁷³

В соответствии с этим представлением об «эллинстве» и шире — античности Мережковский строит главный образ романа — кесаря Юлиана, имя которого уже давно стало своеобразным мифом, созданным усилиями литераторов многих поколений. Этот миф существовал в истории литературы в двух вариантах: Юлиан как язычник и тиран (традиция, господствовавшая в средневековой литературе) или Юлиан как «Дон Кихот на троне цезарей» (романтическая традиция).⁷⁴ Мережковский же увидел в образе исторического Юлиана не просто язычество, сопротивляющееся христианству, а героя греческой трагедии, чье отступничество вызвано не свободным выбором (что было бы логично в том случае, если бы речь шла о герое ницшевского типа), а античным Ужасом, который герой испытывает при виде последователей веры Христовой. Развитие сюжета идет все в той же Софокловой плоскости — «личность и судьба». Юлиан, бросающий вызов судьбе, терпит крах. «Неудержимое любопытство, жажда сверхъестественного заставляла его подвергать жизнь опасности — с вызывающей улыбочкой искушать

⁶⁸ Антигона: Трагедия Софокла / Пер. В. Водовозова. СПб., 1895. С. 16 (курсив мой. — М. К.).

⁶⁹ Софокл. Антигона: Трагедия / Пер. В. Алексеева. 2-е изд. СПб., 1905. С. 9 (курсив мой. — М. К.).

⁷⁰ Софокл. Антигона / Пер. Д. С. Мережковского // Греческая трагедия. М., 1956. С. 122 (курсив мой. — М. К.).

⁷¹ Гете И. В. Прометей / Пер. А. Дейча // Гете И. В. Собр. соч. М. Т. 5. С. 88.

⁷² Гете И. В. Прометей: Драматический отрывок // Гете И. В. Собр. соч. Т. 5. С. 73.

⁷³ Гете И. В. Из моей жизни. Поэзия и правда // Гете И. В. Собр. соч. Т. 3. С. 568.

⁷⁴ Подробнее об образе Юлиана в мировой литературе см.: Forster R. Kaiser Julian in der Dichtung alter und neuer Zeit. Berlin, 1905; Philip K. Julianus Apostata in der deutschen Literatur. Berlin, 1939.

судьбу; и не смерти боялся он, а только проигрыша в этой игре с судьбою» (I, 303). И все же герой проигрывает, как бы подтверждая мысль Ницше о том, что «за каждой великой человеческой судьбой звучало как припев „напрасно“»,⁷⁵ из чего Ницше делает вывод о том, что всякая жизнь человека есть проявление «воли к Ничто» («Wille zum Nichts»). Но именно в том и заключается сложность образа Юлиана у Мережковского, что, проиграв как личность в борьбе с судьбою, он все же остается героем, в том особом смысле, который вкладывал Мережковский в это понятие. Структурообразующим центром этого образа становится «воля к красоте», что уже само по себе отлично от ницшевской «Wille zum Nichts», присущей отживающему человечеству, но и от «Wille zur Macht»,⁷⁶ которой наделен «высший человек» и «сверхчеловек». Именно эта «воля к красоте» позволяет герою не только преодолеть себя (здесь, конечно же, находит отклик идея Ницше о «преодолении человека»), но и «победить в себе не только отвращение к смерти, но и отвращение к жизни, (. . .) жизнь и смерть будут равны — и тогда свобода!» (I, 242). Этот момент — преодоление страха смерти — представляется весьма существенным для понимания мироощущения Мережковского. Поскольку для Мережковского преодоление страха смерти является условием познания божественной истины («Или Смерть или Бог — нет другого исхода, — или верить в смерть, или верить в Бога», — писал он в записной книжке 1891 г.),⁷⁷ то и сама смерть становится делом, в человеке рождается «воля к смерти». «Человек — художник, творец не только своей жизни, но и своей смерти», — развивал эту мысль Мережковский в этюде «Поденщик Христов».⁷⁸ Идея «воли к смерти» лишь на первый взгляд варьирует ницшевское «Wille zum Nichts»: у Ницше исключается наличие какой-либо цели, «ничто» — это обрыв, а у «воли к смерти» Мережковского есть цель — преодоление смерти во имя Бога, во имя Любви, которая воплощается, по мысли Мережковского, в любви к Богу, в любви к «новой красоте».⁷⁹ Эта идея преодоления страха смерти через «волю к смерти» была развита еще Гете в «Поэзии и правде»,

⁷⁵ Ницше Ф. Происхождение морали // Ницше Ф. Собр. соч. М., [1901]. Т. 9. С. 232.

⁷⁶ Следует отметить, что мысль о том, что всякому человеку присуща «воля к власти», не является открытием Ницше (в отличие от идеи о существовании «воли к Ничто»); она восходит к Цицерону, который «волю к власти» (*appetito principatus*) включал в число четырех стремлений, вложенных природой в душу человека. Подробнее см.: *Hirzel G. Untersuchungen zu Ciceros philosophischen Schriften*. Berlin, 1877.

⁷⁷ ГПБ, ф. 150, ед. хр. 379, л. 3.

⁷⁸ Мережковский Д. С. Поденщик Христов. «Дневники» Л. Н. Толстого (ИРЛИ, арх. Мережковского Д. С., ед. хр. 24246, л. 6). Попутно нельзя не отметить, что близкие идеи появились и в немецкой литературе того же периода; в частности, эта тема вошла в виде мощной сюжетной линии в роман Р. М. Рильке «Записки Мальте Лауридса Бригге» (1910).

⁷⁹ Этот мотив преодоления смерти во имя любви многообразно варьируется в творчестве Мережковского — эта тема появилась уже в сборнике «Символы», развивается далее в «Новых стихотворениях», она входит и в переводы Мережковского, обуславливая в сущности сам отбор («Дафнис и Хлоя» Лонга, «Любовь сильнее смерти», флорентийская новелла и пр.).

где он не только назвал представление о будущей жизни трудно-постижимым, не только высказал мысль о том, что физическая смерть не может ограничить дух человеческий, который продолжает «творить от вечности к вечности»,⁸⁰ но и показал, как конкретно, «физически», боролся он с «метафизическим» страхом смерти.⁸¹ Собственно, и сама идея «воли», мыслимой не как метафизическая категория (мир как воля), а как категория личностная, имевшая столь большое значение для литературной практики, в частности для немецкого романтизма, эта идея занимала существенное место в эстетической концепции Гете.⁸² Образ Юлиана развивается в русле именно этой концепции, «вечно творящим началом» становится «новая красота».

Понятие «красоты» — это еще один пункт, в котором соприкасаются и тут же расходятся Ницше и Мережковский. Общим является лишь взгляд на эллинскую культуру как на прообраз «новой красоты», как на некий идеал, который должен претвориться в будущем (третье царство Мережковского, сверхчеловек Ницше). Собственно, этим сходство и ограничивается. Когда Ницше говорит о красоте, идеалом которой для него являлись древние греки, то он чаще всего имеет в виду красоту физическую, красоту тела. «Красота не случайное явление. Красота расы или семьи, их привлекательность и достоинства во всех видах, вырабатываются веками. (. . .) Участь народа, — писал Ницше в „Сумерках кумиров“, — зависит от того, начинают ли они культивировать должное. Должное же не душа (. . .), а тело, выражение души, внешний вид, гигиена, физиология, все же остальное вытекает как следствие — они (греки. — М. К.) знали, что именно нужно, и поступали сообразно с этим».⁸³ Эта идея лейтмотивом проходит через все произведения Ницше, но наиболее ярко она воплотилась в книге «Так говорил Заратустра»: «Правдивее говорит и более чисто здоровое тело, оно тоже совершенно и правдиво. И оно говорит о смысле земли».⁸⁴ Мережковскому, который с «каким-то суеверным страхом относился ко всему телесному, солнечному, не закутанному в грубые складки средневековых одежд», как очень точно заметил Блок,⁸⁵ такой взгляд на красоту был глубоко чужд. Такая красота для Мережковского была не красотой тела, а отождествлялась с «плотскостью». «В тоске эпикурейца, *taedium vitae* римского упадка, в философском греке среди роз и кубков пиршественной трапезы есть такая грубая, чуждая

⁸⁰ Гете И. В. Собр. соч. Т. 3. С. 493.

⁸¹ Имеется в виду тот эпизод из жизни Гете, когда он, размышляя о том, «какой вид самоубийства предпочтительнее выбрать», пришел к выводу, что «образцом», достойным подражания, может служить император Отон, заколовший себя кинжалом. И потому Гете принялся каждый вечер испытывать себя, вонзая себе в грудь на несколько миллиметров кинжал (см.: Гете И. В. Пoesия и правда // Гете И. В. Собр. соч. Т. 3. С. 492—493).

⁸² См.: Гете И. В. Собр. соч. Т. 3. С. 540—542.

⁸³ Ницше Ф. Собр. соч. М., 1901. Т. 6. С. 155—156.

⁸⁴ Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Пер. Ю. М. Антоновского. СПб., 1910. С. 56.

⁸⁵ Блок А. Собр. соч. Т. 5. С. 657.

эллиническому духу плотскость, <...> материализация обездушенной и обезбоженной культуры», — писал он в книге «Л. Толстой и Достоевский» (I, 41). В «Юлиане» это противопоставление «грубой плотскости» и «новой красоты» прослеживается вполне отчетливо, причем в отдельных фрагментах просвечивает явная антиницше-шевская направленность. Так, например, портрет Галла, брата Юлиана, дан как пародия на «белокурую бестию» Ницше: «Галл казался высоким и крепким; глаза светло-голубые, ленивые и равнодушные; белокурые <...> вьющиеся волосы покрывали мелкими кудрями толстую, почти жирную шею» (I, 13—14) или: «Без отвращения и без злобы смотрел он (Юлиан. — М. К.) на этого „доброе зверя“ — так мысленно называл он брата, — и думал, что читать ему нравоучения так же бессмысленно, как откормленному жеребцу» (I, 76).⁸⁶ Авторское отношение выражено здесь достаточно ясно. Для Мережковского того периода, когда он работал над «Юлианом», понятие «новой красоты» было связано, скорее, с платоновской идеей божественного происхождения «чувственных» предметов, метафизического разрешения конфликта «души» и «тела».⁸⁷ Во всяком случае это не красота «плоти» или «духа», или же некий их синтез, а красота, мыслимая отвлеченно, требующая «бескорыстного отношения, <...> в котором отрекаешься от эгоизма, от самолюбия, от зависти, от личной вражды, от физического страха смерти, от чувственности»,⁸⁸ красота как совершенство и созерцание, состояние покоя, дающее ощущение трансцендентального. Эта «новая красота» остается в романе некоей абстрактной религиозной идеей, ее воплощением на земле становится статуя Венеры как символ ушедшей (но не умершей, по Мережковскому) Эллады. И то, что, говоря о «красоте человека на земле», которая восторжествует, когда «Эллада проснется» (I, 209), автор воплощает ее в символический пластический образ, позволяет увидеть в нем преемника идей Гете, для которого образцом всегда служили «прекрасный человек» древ-

⁸⁶ Совершенно нейтрально с этой точки зрения дан портрет Галла у Ибсена в драме «Кесарь и Галилеянин» (1873): «Галл, красивый, крепкого сложения молодой <...> человек, в полном вооружении проходил по аллее справа» (Ибсен Г. Кесарь и Галилеянин: Мировая драма в двух частях // Ибсен Г. Полн. собр. соч. СПб., 1909. Т. I, кн. I. С. 435).

⁸⁷ Влияние идей Платона на формирование философской картины мира Мережковского могло идти и не впрямую, а опосредованно, через Гете, но вместе с тем нельзя не отметить, что в то время, когда Мережковский создавал свою трилогию, наблюдался общий рост интереса к философскому наследию Платона, долгое время остававшемуся как бы в тени, поскольку официальное предпочтение отдавалось Аристотелю, что объяснялось, по-видимому, тем, что учение Платона, центр которого составляла мысль о призрачности существующего мира, ставило под сомнение идею «вочеловечивания Христа». (Подробнее см.: Абрамов А. И. Оценка философии Платона в русской идеалистической философии // Платон и его эпоха. М., 1979. С. 212—238). В 1863—1897 гг. после длительного перерыва выходят шесть томов «Сочинений» Платона в переводе В. Н. Карпова, а в 1884 г. (год поступления Мережковского на историко-филологический факультет Петербургского университета) был введен Устав, предписывающий преподавателям философии уделять основное внимание изучению Платона.

⁸⁸ Записные книжки. 1891. — ГПБ, ф. 150, ед. хр. 379, л. 11.

них греков и пластическое искусство, закрепляющее этот образ. Юлиан, ищущий эту новую истину, которая для него отождествляется с «новой красотой», продолжает по сути традиции героя фаустовского типа, Фауста второй части, который в поисках истины попадает в царство Матерей, воплощающих идею «первокрасоты» и представляющих собою символ божественной силы Эроса, трансцендентального начала бытия. По-видимому, «Фауст» Гете находился в поле зрения Мережковского в период работы над романом, поскольку именно в это время он занимался подготовкой перевода «Пролога на небе», который по просьбе Д. Н. Цертелева был опубликован в «Русском обозрении».⁸⁹ Этот перевод, довольно слабый в литературном отношении, интересен лишь с той точки зрения, что позволяет проследить, как миропонимание Мережковского «накладывается» на гетевский текст. Если сопоставить несколько переводов «Пролога», то бросается в глаза прежде всего то, что в тех случаях, где текст дает возможность широкого прочтения, Мережковский, практически единственный, усиливает религиозную линию. Достаточно указать хотя бы на то, что гетевское «Негг», трансформирующееся в тексте в разнообразные синсемантические формы, превращается у Мережковского в прямую номинацию «Бог»,⁹⁰ что не является чем-то случайным, поскольку Мережковский исходил из своей теософии, отличной от «спинозизма» Гете; в других же случаях он, наоборот, усиливает или вводит лексику, уместную более в греческой трагедии. Отголоском этой работы над «Фаустом» является, по-видимому, тот фрагмент романа, где учитель Юлиана (Ямвлик) обращается к своему воспитаннику со следующими словами: «Чему уподоблю я мир, все эти солнца и звезды? Сети уподоблю я их, закинутой в море. Бог объемлет вселенную, как вода объемлет сеть; сеть движется, но не может остановить воду; мир хочет, но не может уловить Бога. Сеть движется, но Бог спокоен, как вода, в которую закинули сеть. Если бы мир не двигался, Бог не создавал бы ничего, не вышел бы из покоя, ибо зачем и куда ему стремиться? Там, в царстве вечных Матерей, в лоне Мировой Души, таятся семена, Идеи-Формы всего, что есть, и было и будет» (I, 52—53). Образ Бога, улавливаемого сетью, как символ непознаваемости, недоступности разуму восходит к «Сказке» Гете,⁹¹ а образ «вечных Матерей» явно опирается на вторую часть «Фауста», поскольку эта идея была своего рода открытием Гете, о чем свидетельствует запись, сделанная И. Эккерманом 10 января 1830 г.⁹² Гетевской, по-видимому, можно считать и «идею-форму», которая в какой-то мере отражает мысль о том, что явления мира суть лишь символы, отражающие некую исходную

⁸⁹ Пролог на небе: (Из «Фауста» Гете) // Перевод Д. Мережковского. Русское обозрение. 1892. Т. 2. С. 202—206.

⁹⁰ В переводах А. Фета, Н. Холодковского — «творец», «господь».

⁹¹ *Goethe J. W. Das Märchen*. Leipzig, 1967. Этот образ был также использован Гауптманом в «Сказке» (*Das Märchen*, 1941), целиком строящейся на мотивах «Сказки» Гете.

⁹² См.: *Эккерман И.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981. С. 344.

прайдею,⁹³ хотя это, может быть, и модификация *universalisa* Платона, некоей идеи, представляющей собой общее, родовое понятие. Конечно, отзвуки гетевских идей являются в данном случае мелкими штрихами, здесь важно лишь то, что Гете несомненно входил в «пантеон» Мережковского, продолжавшего в своей художественной практике во многом традиции Гете. Эта преемственность отражается не только в отдельных деталях, но и по существу затрагивает основные опорные точки художественного мира Мережковского, в частности один из центральных моментов — концепцию личности, в разработке которой снова сходятся Гете — Ницше — Мережковский.

В философской картине мира Ницше идея личности составляет как бы ядро. Исходной посылкой возникновения этого своеобразного культа послужило предощущение гибели человечества, обусловленной неизбежным разрушением человека как личности, конечный выход — господство сверхчеловека. Словесная форма *Übermensch* возводится большинством исследователей к Гете (во всяком случае на рубеже XIX—XX вв. считалось, что это факт общеизвестный и не вызывающий сомнений), хотя само это слово было известно уже в XVI в. как насмешливое прозвище последователей Лютера, а в XVIII в., когда произошло переосмысление значения, оно стало употребляться для обозначения личности, противостоящей по своему мироощущению и миропониманию «толпе». Понятие *Übermensch* было довольно широко распространено и не являлось ни авторским неологизмом Гете, ни выражением какой-либо особой его концепции. Сделав центром своей философской картины мира сверхчеловека, Ницше вложил в него новое значение, но построил этот образ так, что он по сути превратился в формулу, знак, замещающий целый комплекс идей, но разворачивающийся каждый раз в новый понятийный ряд. Так, например, в «Заратустре» Ницше много пишет о сверхчеловеке, но нигде не говорит о том, что же он собой представляет, тогда как образ «человека исторического», «последнего человека» дан во всех его возможных проявлениях. Говоря о том, что «сверхчеловек — смысл земли», «сверхчеловек — молния»,⁹⁴ Ницше практически не выходит за рамки очень размытой поэтической символики. Именно поэтому, очевидно, в силу формульности, понятие «сверхчеловек» получило столь различные толкования, при этом любопытным представляется тот факт, что эта идея отнюдь не везде была воспринята всерьез. Так, например, во Франции идея сверхчеловека совершенно не прижилась и воспринималась как «продукт тевтонской фантазии», как проявление германского духа,⁹⁵ в то время как в России именно этот аспект философии Ницше вызвал довольно живой интерес, о чем свидетельствует не только полемика вокруг «сверхчеловека» Ницше, но и довольно быстрое вхождение этой идеи в литературу (правда, сначала ее подхватила

⁹³ См.: *Goethe J. W. Gedankausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Zürich, 1950. Bd 17. S. 233—234.

⁹⁴ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. С. 19.

⁹⁵ Подробнее см.: *Julius W. Friedrich Nietzsche und der französische Geist* Hamburg, 1939.

литература второго ряда, где так или иначе варьировался этот мотив с опорой на сверхчеловека «ницшеанской догмы».⁹⁶ В общем потоке толкований сверхчеловека Ницше наметились три подхода к этой идее: сверхчеловек понимался как воплощение «биологического индивидуума», и в этом смысле Ницше представлялся прямым преемником идей Феогида;⁹⁷ антропологическая интерпретация: сверхчеловек отождествлялся с человеком, был знаком религиозного обновления личности; и метафизическое понимание идеи сверхчеловека, который трактовался как принцип, слово, художественный образ. Метафизическая интерпретация возникла уже в 1910-е годы, когда вышла книга А. Белого «Арабески»,⁹⁸ где автор развил свою теорию метафизического сверхчеловека. Собственно, русская концепция сверхчеловека строилась не на ницшеанском образе, который был достаточно условен, а раскрывала, варьировала то семантическое значение, которое заложено в самой форме русского слова: в русском «сверх» в отличие от немецкого *über* заключена прежде всего качественная оценка, «сверх» — это высшая степень качества, и потому не случайно в сознании русского читателя путь к «сверхчеловеку» существовал как путь к «возвышению», «улучшению» человеческого типа, независимо от того, будет ли это «возвышение» идти в плоскости биологической или духовной. В русской форме доминирует значение «человек», а это значит, что само понятие трансформируется в идею совершенствования человека, что в сущности вступает в противоречие с общей философской концепцией Ницше. Велью Ницше речь идет отнюдь не о совершенствовании человека, ибо поскольку предела совершенствованию человека нет, то сверхчеловек не может стать целью, иначе «чем стала бы тогда цель сверхчеловека?», — справедливо задавал вопрос один из переводчиков «Так говорил Заратустра».⁹⁹ Данное противоречие снимается, если обратиться к внутренней форме немецкого слова *Übermensch*, при этом необходимо учитывать особый подход Ницше к слову, необычайную суггестивность его языка. Для Ницше-филолога слово существовало не только как знак, представляющий некий фрагмент действительности, он воспринимал слово и как своеобразный накопитель диахронической информации, тех исторических наслоений, за которыми скрыта некая пра-форма, чистая форма, к нейто и обращается Ницше. Не случайно Ницше в «Генеалогии морали», например, прежде чем определить генетическую структуру

⁹⁶ *Налимов А.* Ницшеанство у русских беллетристов // Интересные романы. 1910. № 3. С. 94—99; *Нитче в России* // Новый журнал иностранной литературы. 1900. № 11. С. 100—103; *Авксентьев Н. Д.* Сверхчеловек — культурно-этический идеал Ницше. СПб., 1906; *Соловьев В.* Идея сверхчеловека // Мир искусства. 1899. № 9. С. 87—91; *Философов Д.* 1) Серьезный разговор с нитчеанцами // Мир искусства. 1903. № 7—8. С. 25; 2) Литературная хроника: Профессор Е. Трубецкой о Ницше // Новый Путь. 1903. № 2. С. 167—170.

⁹⁷ Феогид из Мегары (гг. рождения и смерти неизвестны), древнегреческий поэт второй половины VI в. до н. э., развивал, в частности, идею о необходимости биологического отбора пар для создания человека совершенного.

⁹⁸ *Белый Андрей.* Арабески. М., 1911.

⁹⁹ *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. С. X.

современной системы морали, обращается к анализу слов «хорошо-плохо» в различные исторические эпохи и уже на этой основе строит свою концепцию. Оживляя внутреннюю форму слов, Ницше как бы размывает границы этих знаков, их сущность проясняется лишь при «сцеплении». Так, ницшевское *Übermensch* коррелирует прежде всего с *überwinden* — преодолевать («Человек есть нечто, что надлежит преодолеть»)¹⁰⁰ *Übermensch* при таком сцеплении означает «человека преодоленного», т. е. человека, ставшего объектом отрицания, человека, лишённого сущности; сущность отрицается, остаётся только «явление», «нечто», «форма». Такое сцепление усиливает исходное значение префикса *über* — «за пределом», т. е. *Übermensch* это «нечто», находящееся за пределом понятия «человек». И в этом смысле сверхчеловек оказывается очень близок «Грядущему», «Неведомому» Мережковского, хотя это сходство и не было задумано автором, и даже, напротив, «грядущий Антихрист» в том виде, как его интерпретирует сам Мережковский, должен противоречить идее сверхчеловека. Мережковский строит сюжет в соответствии с заданной исторической схемой, по которой Юлиан, следуя заветам Климента Александрийского,¹⁰¹ стремится к синтезу эллинской культуры и христианской веры и предчувствует явление Грядущего, «неумолимого и страшного, как Митра-Дионис в славе и силе своей, милосердного и кроткого, как Иисус Галилеянин» (I, 349). Выбор героя представляется отнюдь не случайным: для Мережковского, который сущность религии выводил из глубинного значения слова *religare* — соединять, связывать — и, основываясь на этом, развивал в дальнейшем идеи всечеловечества, вселенской теократии, сама фигура Юлиана, которая существовала в историческом сознании как устойчивый миф о римском цезаре, пытавшемся соединить два начала — христианство и язычество, — этот образ был уже по сути своей воплощением идеи о необходимости «соединения», он был символом в том особом мистическом смысле, который Мережковский вкладывал в это понятие: «истинный символизм требует реального ощущения двух миров, реального касания к мирам иным» (XVIII, 220). Эта идея — соединение двух начал, синтез, строящийся на генетической связи исходных явлений в их отношении к третьему — будущему, — была абсолютно чужда Ницше, как, впрочем, была чужда позднему Ницше идея соединения как таковая. Именно здесь скрыто главное противоречие романа «Юлиан Отступник». По своей исходной направленности он отчетливо противопоставлен идеям Ницше о грядущем сверхчеловеке, Мережковский стремится дать иную, свою концепцию Третьего Царства. Реальное же воплощение этой идеи содержит скрытое тяготение к Ницше: сосредоточив основное внимание на борьбе двух начал, Мережковский не показал ту идеальную красоту язычества и идеальную кра-

¹⁰⁰ Там же. С. 11.

¹⁰¹ Климент Александрийский Флавий (ум. ок. 215) — христианский теолог и писатель. В своих сочинениях «Увещание к эллинам», «Педагог», «Сроматы» и др. писал о религиозном идеале, в котором должны слиться христианство и эллинизм.

соту христианства, которые должны слиться в идее Грядущего линия исторического язычества и линия исторического христианства как бы заглушили, ослабили футуральный план, и потому конечным выходом становится «новая красота», но красота отвлеченная, утратившая связь с «идеями-прообразами», красота как символ «выхода за предел» исторического периода, т. е. функционально близкая формуле свехчеловека Ницше. И этот конечный вывод из «Юлиана» значительно изменяет заданный исторический миф. Если бы для Мережковского было важно показать только борьбу двух начал и их слияние как возможный «исход», то достаточно было бы использовать саму историческую схему, поскольку Юлиан как историческая фигура был символом такого соединения. Но Мережковский, как художник, все творчество которого вращалось вокруг двух основных мотивов — апокалипсического ощущения конца и предчувствия Грядущего, художник, для которого «искусство — безнадежный плач человеческой души о Боге»,¹⁰² перенес акцент именно на развитие этих двух линий, хотя сам миф о Юлиане допускал многообразное прочтение, о чем свидетельствуют новые версии этого сюжета, появившиеся в последней четверти XIX в. Такой новой версией была, в частности, драма Ибсена «Кесарь и Галилеянин» (1873), где этот сюжет разворачивается совершенно в иной плоскости: это трагедия «заблудшей веры», борьба владыки земного с царем вселенной,¹⁰³ поиск истины, истинного Бога, борьба между верой и волей, вопрос о соотношении свободной воли индивидуума и мировой воли, стремление к гармонии, которая должна воплотиться в Третьем царстве, представлявшемся Ибсену эпохой, «когда поэзия, философия и религия сольются и создадут новую категорию и новую жизненную силу, (<...> когда возродятся идеалы».¹⁰⁴ И хотя круг вопросов, поднятых Ибсеном в этой «мировой драме», близок Мережковскому, вряд ли можно говорить здесь о каком-либо непосредственном влиянии (мнение, высказывавшееся неоднократно в связи с восприятием творчества Ибсена в России),¹⁰⁵ и не только потому, что перевод этой пьесы появился лишь в начале 1900-х годов,¹⁰⁶ когда роман Мережковского уже давно был издан, но и потому, что Мережковский и Ибсен создают совершенно разные концепции личности Юлиана, хотя оба автора пользовались одним и тем же источником — сочинением Аммиана Марцеллина «Деяния», где автор, следуя традиции «Анналов» и «Истории» Тацита, сосредоточива-

¹⁰² ГПБ, ф. 150, ед. хр. 379, л. 34.

¹⁰³ Ибсен Г. Кесарь и Галилеянин: Мировая драма в 2-х частях / Предисл. А. и П. Ганзен // Ибсен Г. Полн. собр. соч. 1803. Т. 4. С. 400.

¹⁰⁴ Там же. С. 409 (из речи Ибсена в Стокгольме в 1887 г.).

¹⁰⁵ См., в частности: Шарышкин Д. М. Ибсен в русской литературе (1890-е гг.) // Россия и Запад: Из истории литературных отношений. Л., 1973. С. 281. Первым мысль о том, что Мережковский опирается на «Кесаря и Галилеянина» Ибсена, высказал Г. Брандес в этюде «Мережковский»: «Идя по стопам Ибсена, Мережковский описывает вынужденное ханжество юноши Юлиана» (Брандес Г. Собр. соч. СПб., 6. г. Т. 19. С. 315).

¹⁰⁶ Ибсен Г. Кесарь и Галилеянин: Мировая драма / Пер. А. и П. Ганзен. М., 1905. В собрания сочинений, вышедшие в 1891 г. и в 1896—1897 гг., эта пьеса не вошла.

ется на описании политической жизни IV в. н. э. и не дает личностных характеристик, что собственно и вызвало к жизни многообразные, подчас противоречащие друг другу интерпретации. Если у Ибсена внутренним двигателем развития сюжета является «воля к власти», то в «Юлиане» Мережковского скрытым источником действий героя становится скорее «dunkler Drang», жажда беспредельного знания, которая трансформируется в поиск «новой красоты», т. е. это герой фаустовского типа, его путь не самоутверждение личности, а путь познающего «Я». Вообще сама идея самоутверждающейся личности была глубоко чужда Мережковскому. «Наше одинокое самоутверждение личности есть действительно самоубийственный яд, цианистый калий», — писал Мережковский 7 января 1914 г. Ф. К. Сологубу.¹⁰⁷ Та же мысль развивается в статье «О черных колодцах»: «⟨...⟩ самоутверждение личности, доведенное до последней крайности, переходит в противоположность — в самоотрицание, самоистребление».¹⁰⁸ Размышляя о проблеме личности, Мережковский четко разграничивал для себя тип «гения» и тип «таланта»: «Гений борется и побеждает, талант борется и не побеждает, гений любит толпу, чувствуя свою власть над ней. Талант любит немногих и боится толпы. Гений часто хочет быть аристократом, по существу он всегда бессознательно демократичен. Талант часто хочет быть демократичен, но инстинктивно обращается не к толпе, а к избранным».¹⁰⁹ Герои Мережковского по типу личности «таланты», тип «гения», близкий во многом «высшему человеку» Ницше, не входит в художественную концепцию русского писателя, поскольку «гений» — это высшая ступень индивидуализма, ведущего к обожествлению личности, что в свою очередь ведет к обезличению Бога,¹¹⁰ а это в принципе невозможно для Мережковского.

Вопрос о личности, индивидууме, так же как и идея сверхчеловека, занимал Мережковского не только как проблема художественного творчества, но и как проблема религиозно-философская. Обсуждая эту тему в своих критических статьях, Мережковский почти всегда отталкивался от Ницше, по-своему переосмысляя его философскую концепцию. Для Мережковского в сверхчеловеке Ницше существует как бы два уровня — внешний, общедоступный, и внутренний, скрытый, доступный лишь избранным. На этом первом уровне сверхчеловек для Мережковского лишь одно из звеньев в цепи космического развития: «⟨...⟩ как человек вышел из превращения животных видов, новое существо выйдет из превращения человеческих, культурно-исторических видов. Это новое существо — „новая тварь“ — сверхчеловек» (X, 120). Увидев в сверхчеловеке Ницше продолжение его ключевой мысли о том, что человек по существу ничем не отличается от животного, Мережковский воспри-

¹⁰⁷ ИРЛИ, арх. Мережковского Д. С., ед. хр. 24380, л. 2.

¹⁰⁸ Там же, ед. хр. 24245, л. 5.

¹⁰⁹ Записные книжки, 1891. — ГПБ, ф. 150, ед. хр. 379, л. 4—5.

¹¹⁰ См.: Мережковский Д. С. Две тайны русской поэзии: Некрасов и Тютчев. Пг., 1915. С. 94.

нял лишь идею животного начала и, следуя русской традиции интерпретации слова «сверхчеловек», определил его как проявление высшей степени «качества» — «новая тварь». Это представление Мережковский экстраполировал на одного из своих персонажей — Петра («Петр и Алексей»), которого он определил как «единственное, величайшее во всей европейской истории человечества воплощение сверхчеловеческой воли» (IX, с. IX). Основываясь на легенде о Петре-Антихристе, Мережковский развивал образ Петра как отражение евангельского мотива об апокалипсическом Звере, вышедшем из бездны, и лишь позднее внес некоторые самокоррективы, совместив образ Петра-Антихриста и свое представление о сверхчеловеке Ницше. Собственно, здесь проявляется одна из особенностей творчества Мережковского — его мифотворчество, которое нашло свое отражение не только в том, что он перекодировал многие идеи, разработанные им в ранних произведениях, но и в том, что как художник необычайно восприимчивый к новым веяниям он всегда стремился «вписывать» их в свою концепцию, которая оказывалась сильным, доминирующим началом. Не случайно, уловив в идеях Ницше близкое и понятное ему ощущение грядущего конца, Мережковский увидел в сверхчеловеке прежде всего апокалипсического Зверя, сверхчеловек стал для него знаком надвигающейся бездны, знаком «конца», тогда как для Ницше сверхчеловек — это знак начала, будущего. То же мифотворчество Мережковского проявляется и тогда, когда он говорит о «внутренней», «таинственной» стороне сверхчеловека. В интерпретации Мережковского ницшевская идея о необходимости преодоления человека приобретает несколько «христианизированный» вид. «Человек есть то, что надо преодолеть, говорит Заратустра. Только преодолев, умертвив в духе и в плоти своей все „человеческое слишком человеческое“, только сбросив плоть „ветхого человека“, (...) сможет человек достигнуть божеского существа, для которого „новое небо и новая земля“, только умерев, истлев, может он воскреснуть в нетлении» (IX, 120). Ницшевское «преодоление» и появление сверхчеловека трансформируется у Мережковского в «смерть как избавление» и «воскресение духа». Но здесь гораздо важнее не сам факт или суть интерпретации Мережковским идей Ницше, а то, что во многих рассуждениях Ницше присутствует в виде некоего фона, это своеобразный собеседник, с которым автор ведет диалог. Такое «присутствие» ощущается не только в прямом или скрытом цитировании, в реминисценциях из Ницше в текстах Мережковского, но и в прямой полемике. Это «притяжение» обуславливалось, по-видимому, тем, что многие исходные идеи Ницше были очень близки Мережковскому, органично входили в круг его религиозно-философских исканий. К таким общим точкам соприкосновения можно отнести прежде всего ощущение «конца». Поскольку эта идея, как писал Н. А. Бердяев, «сделалась основной религиозной идеей Мережковского»,¹¹¹ послужившей толчком к созданию концепции апокалипсического христианства, то схождение

¹¹¹ Бердяев Н. О новом религиозном сознании // Вопросы жизни. 1905. № 9. С. 180.

именно в этом «пункте» представляется весьма существенным, объясняющим в какой-то мере силу притяжения идей Ницше для Мережковского. Столь же близкой оказалась и мысль о разрушении, отрицании как необходимом условии обретения новой истины: «Свято искусство, но чтобы разлить «мгркъ», надо разбить сосуд, разрушить, не жалея его; это и значит: не жалеть искусство, разрушать какую-то внешнюю форму, принести ее в жертву — любя, разрушать, любя, убивать»,¹¹² — писал Мережковский в цитированном письме Ф. Сологубу. Ту же мысль, только в религиозном аспекте, развивал Мережковский в книге «Л. Толстой и Достоевский»: «⟨...⟩ разрушение догматики не только не вредит, а более чем что-либо содействует возможности истинной религии» (X, 158). И здесь Мережковский в своем отрицании исторического христианства¹¹³ очень близко подошел к той части концепции Ницше, которая касается критики догматического христианства. В книге «Л. Толстой и Достоевский» Мережковский прямо говорит о своем сочувственном отношении к этой идее: «⟨...⟩ когда Ницше в своем „Антихристе“ утверждает, что „христианство есть догма, самая совершенная форма смертоносной ненависти ко всему реальному“, или „что крест служит знаменем для самого подземного заговора, ⟨...⟩ — против здоровья, красоты, добра, сердца, против самой жизни“ ⟨...⟩ он, конечно же, не религиозно, не мистически, но исторически прав» (XI, 169). Принимая полностью эту «отрицательную» часть учения Ницше, Мережковский совершенно не приемлет его альтернативной концепции. Для Мережковского было очевидно, что Ницше видел лишь одну сторону христианства — «вечное нет, без вечного да — умерщвление плоти без воскресения, отрицание без утверждения» (XI, 220). Сам Мережковский видел истоки нового религиозного сознания в глубине христианского учения. Его последняя концепция¹¹⁴ будущей церкви Св. Иоанна и будущей религии Св. Троицы исходит из понятия единства Отца, Сына и Святого Духа, где Отец — слово божие (мировая душа), Сын — плоть, воплощенная во Христе,¹¹⁵ т. е. антропологическое воплощение трансцендентального начала, и Святой Дух — субстанция, примиряющая в троичности два равно божественных начала, — так разрешил для себя Ме-

¹¹² ИРЛИ, арх. Мережковского Д. С., ед. хр. 24380, л. 1.

¹¹³ Мережковский, по-видимому, первым ввел это понятие — «историческое христианство», во всяком случае критики 1890-х годов связывали появление этого термина с его именем. Вполне возможно, что здесь мы имеем дело с реминисценцией ницшевского «исторического человека» («historischer Mensch»), после преодоления которого должен появиться «внеисторический человек».

¹¹⁴ Религиозные искания Мережковского приводили его к созданию разных концепций «Грядущего». Эволюция религиозно-философской системы Мережковского достаточно подробно описана в кн.: *Gras M. Die Religionphilosophie von D. S. Merezkowski mit besonderer Berücksichtigung der Drei Testamente*. München, 1955.

¹¹⁵ Само сочетание «святая плоть» было, быть может, подсказано также Ницше, который в «Генеалогии морали» писал об «одухотворении животного начала» («animalischer Seil wird geistiger»). См.: *Zur Genealogie der Moral*. Berlin, 1899. S. 129. Идея «своятой плоти» восходит, очевидно, к Платону, который дуалистическое противоречие разрешил в божественном Эросе, лежащем в основе мира.

режковский вечный спор «души и тела», указав тем самым иной путь, нежели тот, который предлагал Ницше. Здесь важно то, что в поиске нового пути Мережковский неизменно отталкивался от Ницше, так что постепенно сам Ницше становится для Мережковского неким знаком, за которым закреплено определенное значение, т. е. Ницше включается в систему мифотворчества Мережковского. Но поскольку Мережковский как художник, как мыслитель всегда опирался на метод антиномического доказательства, то и его система мифотворчества немислима без оппозитного мифа. Таким мифом становится для Мережковского Гете. —

Отношение Мережковского к Гете выходило за рамки обычно-го индивидуального интереса, который мог бы воплотиться, скажем, в переводах. Переводы из Гете занимали довольно скромное место в его творчестве, хотя переводческая деятельность Мережковского была весьма активной и разнообразной. Кроме трех неопубликованных переводов из Гете¹¹⁶ здесь можно назвать лишь упоминавшийся уже «Пролог на небе» из «Фауста» и песню Маргариты, вошедшую в сборник «Новые стихотворения».¹¹⁷ Более важной оказалась для Мережковского личность Гете, образ Гете, который был для него своего рода критерием, «мерой вещей». Для осмысления роли Гете в формировании его творческих принципов важно иметь в виду, что Мережковский отчетливо разделял личность Гете и Гете-художника,¹¹⁸ подобно тому как это делал Ницше, для которого существовал «человек Гете», «человек Вагнер», «человек Шопенгауэр» в противовес понятию «человек в понимании Гете», «человек в понимании Вагнера» и т. д. То, что для Мережковского этот личностный момент был чрезвычайно важным, видно хотя бы по этюду «Гете», где основное внимание уделяется не осмыслению творческого наследия писателя, а «феномену Гете» как личности. Не случайно основным источником этого этюда послужила книга, личностная уже по своему жанру, — «Разговоры с Гете» И. Эккермана, о которой Мережковский писал, что «это самая здоровая, самая целительная из всех книг», и далее: «Если бы меня спросил ни во что не верующий и потерявший смысл жизни человек, какую книгу читать, я бы сказал: „Разговоры с Гете“».¹¹⁹ Для Мережковского Гете не только и не столько «Олимпиец», «Ве-

¹¹⁶ Мережковский Д. С. Тетрадь «Юношеские опыты», с мая 1880. — ИРЛИ, арх. Мережковского Д. С., ед. хр. 24272, л. 28.

¹¹⁷ Мережковский Д. С. Новые стихотворения: 1891—1895. СПб., 1896. С. 83.

¹¹⁸ Этот принцип — разграничение личности писателя и его творчества, объяснение тех или иных особенностей творчества писателя через его личностные свойства, — очень близкий к художественным принципам Ницше, стал основным методом Мережковского-критика, ратовавшего за создание «поэзии критики», которая должна противостоять современной «регистрающей» критике, как раз и являющейся, по мнению Мережковского, одной из причин «упадка» литературы. Эти идеи Мережковского — провозглашение принципов «поэтической критики» — перекликались с требованиями, которые предъявляли к критике немецкие писатели на рубеже веков (П. Альтенберг, Г. Гофмансталь, Р. М. Рильке и др.).

¹¹⁹ Мережковский Д. С. Гете: Статья и материалы к ней. — ИРЛИ, арх. Мережковского Д. С., ед. хр. 24224, л. 48.

ликий язычник», «новый эллин». Он увидел в нем прежде всего человека рубежа веков, словно обращенного в прошлое и будущее, личность, соединяющую в себе два начала, ставшую символом «преодоления века», как писал об этом Ницше, развивая в «Сумерках идолов» сходные мысли: «Гете принадлежит не одной Германии, а всей Европе. Он олицетворяет собою попытку победы над XVIII столетием своим „возвращением к природе“, своим возвращением до уровня естественности Ренессанса, в некотором роде победу этой эпохи над собой».¹²⁰ В «беспредельно-расширяющейся» личности Гете Мережковский увидел рядом с «любовью к жизни» глубокую печаль. «Разве Гете не был удручен тою же самой мировой скорбью, которая в тридцать лет сожгла титана Байрона? И все же Гете среди такой скорби сумел жить и радоваться жизни!», — писал он в статье «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (XI, 185). Этот образ-символ, созданный Мережковским, был очень близок ницшевскому представлению о Гете. Общим было прежде всего то, что оба они отошли от традиционной схемы и увидели в образе Гете глубинный трагизм. Этот новый взгляд на личность создателя «Фауста» как бы открыл путь к многочисленным интерпретациям его образа в кругу символистов,¹²¹ и хотя в каждом конкретном случае образ Гете звучал по-разному, так, что можно говорить о Гете Вяч. Иванова, о Гете А. Белого, Гете Бальмонта и т. п., все эти образы развивались в русле той перспективы, которая была задана Мережковским. Отголоски этой концепции можно обнаружить практически во всех статьях, где так или иначе варьируется тема Гете.

Но не только личность Гете, его существо привлекали Мережковского, для которого немецкий писатель был воплощенным идеалом Человека. Философское осмысление мира, данное Гете, отвечало во многом внутренним его запросам. Ведь не случайно он все время подчеркивает «любовь к земле», которая, как ему представляется, помогает Гете преодолеть не только трагизм (страх жизни), но и страх смерти, а это для Мережковского один из центральных вопросов. Развивая свою концепцию, Мережковский отталкивается от гетевского «завета» — «преходящее делать непреходящим». «(. . .) я жалею тех, кто придает большое значение смертности всего существующего и теряется в созерцании ничтожества всего земного: да мы ведь и живем именно для того, чтобы преходящее делать непреходящим, что может быть достигнуто лишь тогда, если мы сумеем оценить и то и другое», — писал Гете в «Максимах».¹²² Именно в этом рассуждении Гете Мережковский

¹²⁰ Ницше Ф. Собр. соч. Т. 6. С. 158.

¹²¹ Подробнее см.: Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. Л., 1981. С. 449—468, 575—603.

¹²² «Ich bedauere die Menschen, welche vor der Vergänglichkeit der Dinge viel Wesens machen und sich in Betrachtung irdischer Nichtigkeit verlieren. Sind wir ja eben deshalb da, um das Vergängliche unvergänglich zu machen: das kann ja nur dadurch geschehen, wenn wir beides zu schätzen weiss» (Goethe J. W. Maximen und Reflexionen. Leipzig, 1941. S. 24).

находит для себя ответ на вопрос — как соединить «правду о небе» с «правдой о земле». Для него между ницшевским «оставайтесь верны земле»¹²³ и гетевской «любовью к земле» — пропасть, ибо для Ницше смысл земли — сверхчеловек, исключаящий «неземное», а для Гете — земля это мир, где сходятся все «начала и концы». Для Мережковского весь Гете как бы поглощается этой идеей, именно поэтому, когда он обращается к религиозному осмыслению художественного творчества, искусства как формы бытия, он находит истоки этой «творящей модели» мира у Гете. И когда Мережковский увидел в Гете символиста, то это был символизм особого рода — не метод художественного творчества, а особое мироощущение. Выбрав в качестве эпиграфа для своего сборника стихов «Символы» гетевское «*Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis*», Мережковский перевел это как «Все преходящее есть только символ» и тем самым как бы «перескочил» через многовековую историю развития значения этого слова, стараясь вернуть ему исходный смысл греческого глагола *σφραλλειν* — соединять, сливать. В том, как Мережковский перевел эту строку, отразилось присущее ему мифотворчество: сместив несколько акцент — ведь в немецкое *Gleichnis* не входит значение «символ», это только «подобие», «сравнение» (в таком смысле оно употреблялось и в XVIII в., и оно не является синонимом слова «Symbol», соответствующего русскому «символ») — Мережковский вложил в слово «символ» свой, скрытый смысл и тем самым выделил то главное, что было, по его мнению, присуще Гете. Соединение «преходящего» с «непреходящим» не может быть названо Мережковским, ищущим во всем «глубинный смысл, иначе как «символ», а сам Гете становится, таким образом, символистом. И здесь важно то, что Мережковский выбрал именно Гете, хотя о символе и символическом искусстве писали со времен Платона, когда только начиналась философская разработка категории «символ», до Шеллинга и Крейцера, когда произошло полное размежевание «аллегории» и «символа».¹²⁴ Выбор объясняется, по-видимому, тем, что для Мережковского на том этапе его творческого развития было не столь уж важно, как соотносятся «символ» и «мир», какова природа символа, как происходит процесс символизации. Его путь к символу был, как представляется, несколько иным: в основе религиозных исканий Мережковского лежало стремление преодолеть страх смерти, что в конечном счете аналогично поиску смысла бытия, оправдания существования человека на земле; и когда в итоге он пришел к идее необходимости синтеза двух начал, т. е. соединения (хотя сама концепция Мережковского претерпела некоторую эволюцию, этот момент — соединение — оставался всегда неизменным), то тогда же появилась потребность и обозначить эту

¹²³ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. С. 12.

¹²⁴ Подробнее см.: Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1930; Шеллинг Ф. Философия искусств. М., 1966; Schliesinger M. Geschichte des Symbols. Berlin, 1912; Creuzer. Symbolik und Mythologie der älteren Völker. Darmstadt, 1812.

концепцию, лежащую в основе его мироощущения. Несколько схематизируя ситуацию, можно сказать, что Мережковский пришел к символу от своего мироощущения, а Гете являл собою для него живое воплощение этого мироощущения, т. е. по сути становился «знаком», «эмблемой», «мифом».

То, как Мережковский интерпретировал образ Гете, интересно не только и не столько как факт личной биографии писателя, но и существенно для понимания тех общих процессов, которые происходили на рубеже XIX—XX вв. Многие литераторы рубежа веков воспринимали Мережковского как зачинателя русского символизма, поскольку он не только один из первых заговорил о символизме всерьез (при этом он не ссылаясь на французский символизм, а показал его «русские корни»), но и впервые попытался воплотить его в художественную практику, следуя, правда, своему пониманию «символа». И тот факт, что понятие «символ» как знак новой художественной системы вошло в русскую литературу с именем Гете, и то, что, раскрывая сущность этого понятия, Мережковский постоянно апеллировал к Гете, все это способствовало тому, что очень скоро Гете и символизм стали существовать как единое и само собой разумеющееся целое. Именно поэтому, очевидно, та полемика вокруг понятия «символ», которая возникла на рубеже веков в связи с формированием неких общих художественных принципов, сопровождалась, как правило, и полемикой вокруг Гете, что вызвало к жизни многочисленные интерпретации этого образа. Во всяком случае именно на рубеже веков интерес к творчеству или, точнее, к личности Гете значительно возрос, и первым импульсом, вызвавшим «гетееану» рубежа веков, были сочинения Мережковского, его книга «Символы» и его статья «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». При этом рассуждения Мережковского о символе были восприняты символистами очень по-разному. В целом они вызывали неприятие, особенно в той части, где Мережковский практически отождествляет «художественный тип» и «символ», развивая тем самым линию традиционного понимания слова «символ» как «знака», «иносказательного отражения», лишая его метафизического смысла, который сам же придавал ему, когда переводил гетевское «*Gleichnis*» как «символ». При этом возникла парадоксальная ситуация: теория Мережковского, а подчас и его художественное творчество не принимались,¹²⁵ но образ Гете-символиста, введенный Мережковским, остался, продолжая «питать» символистов, гетевское «*Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis*» продолжало существовать как своеобразный лозунг в виде формулы Мережковского «Все преходящее есть только символ». Этот процесс переосмысления творчества и личности Гете на рубеже веков не был особенностью только русской культуры. Сходные явления имели

¹²⁵ Несмотря на то что концепция Мережковского подверглась пересмотру и критике со стороны «младших» символистов, отзвуки его интерпретации символа можно обнаружить и в том, например, как понимал «символ» Бальмонт, и в теории «идеалистического» и «реалистического» символа Вяч. Иванова.

место и в других европейских странах — во Франции и, конечно же, в Германии, где шел параллельный процесс выработки концепции нового литературного движения. Если обратиться, в частности, к немецким литературным документам той эпохи, то становится очевидным, что и немецкие литераторы, строя весьма различные модели символизма, на определенном этапе пришли к разграничению символизма «исторического», восходящего к Гете и воспринимаемого, скорее, как особый художественный метод, прием, и символизма метафизического, понимаемого как особое мировосприятие, воплощающееся в особые символические формы искусства, позволяющие в свою очередь особым образом познавать мир.¹²⁶ Здесь представляется существенным тот факт, что и в немецкой литературе Гете, образ которого также был несколько мифологизирован, стал знаком, символом, по своей функции приближающимся к той роли, какую он играл в русской литературе рубежа веков, т. е. речь идет о неких общих, типологических явлениях, природу которых еще предстоит изучить.¹²⁷ Во всяком случае ясно одно, что помимо общей готовности принять кумира, были и чисто внешние импульсы: если в России образ Гете был введен в круг символизма Мережковским, то в Германии эту же роль сыграл, по-видимому, Ницше, оказавший столь большое влияние на немецких символистов. И то, что Ницше и Мережковский создали в чем-то схожий образ Гете, представляется весьма примечательным.¹²⁸

Так, в очень сложном литературном процессе выкристаллизовалась некая условная линия, крайние точки которой оказались связанными с именами Гете и Ницше. Не случайно эти крайние точки порою сходились, когда Ницше понимался как прямой последователь Гете, его ученик, а в личности Гете в свою очередь обнаруживали сверхчеловека Ницше. Это своеобразное «культуроло-

¹²⁶ Это, конечно, несколько упрощенная схема, отражающая в самых общих чертах представления немецких литераторов о символе и символическом искусстве, реальная картина была гораздо сложнее и богаче. Подробнее см.: *Literarische Manifeste der Jahrhundertwende: 1890—1910*. Stuttgart, 1970.

¹²⁷ Чисто внешним проявлением возрастающего интереса к личности и творчеству Гете в Германии был поток посвященных ему статей. Нельзя не отметить здесь статью Р. Хукса «*Mehr Goethe*» («Больше Гете»), необычность названия которой подчеркивала именно «потребность в Гете». Появляются многочисленные издания сочинений Гете, из которых особого упоминания достойно собрание сочинений Гете, подготовленное Рудольфом Штейнером; сюда вошли естественнонаучные сочинения Гете, содержащие как раз те труды, где среди прочего говорится о символе как об основе всякой морфологической структуры; издание сопровождалось статьями самого Рудольфа Штейнера «Мировоззрение Гете» и «Гете как родоначальник новой эстетики», которые в свою очередь вызвали полемику между А. Белым и Э. Метнером, нашедшую свое отражение в книгах обоих авторов (см.: *Метнер Э. Размышления о Гете*. М., 1914. Кн. 1. Разбор взглядов Р. Штейнера в связи с вопросами критицизма, символизма и оккультизма; *Белый Андрей*. Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. М., 1917).

¹²⁸ Здесь следует отметить, что хотя образ Гете, созданный Мережковским и Ницше, имел много общих черт, в интерпретации идей Гете есть некоторые расхождения. Наиболее ярким примером может служить, в частности, тот факт, что для Ницше была абсолютно неприемлемой идея «вечно-женственного» начала, столь популярного у русских символистов и у Мережковского в частности.

гическое пространство», в котором как бы двигались художники самых разных школ, течений, разных масштабов и дарований, было явлением наднациональным, универсальным, существовавшим и во Франции, и в Германии, и в России. И в русской литературе эта линия была намечена Мережковским, творчество которого можно условно определить как путь «от Ницше к Гете», совершая который он неизбежно увлекал за собой прямо или опосредованно (через приятие или неприятие) следующие поколения писателей. В этом смысле Мережковский был своего рода посредником в сложном процессе взаимодействия двух культур,¹²⁹ но посредником своеобразным, масштабным, поскольку его отношение к тому или иному явлению западной культуры никогда не было одноплоскостным. Оно всегда было пропущено через творческое «Я» и потому вызывало самые разнообразные отклики, служило толчком к рождению новых, в чем-то более «истинных», более глубоких и значительных явлений.

¹²⁹ Попутно хочется отметить, что Мережковский выполнял роль посредника не только как литератор и критик, но и как один из активных деятелей журнальной жизни того времени. Примером тому может служить частный эпизод, имеющий отношение к данной теме. В 1904 г. журнал «Новый путь» опубликовал перевод из Ницше «Критика высших ценностей» (№ 9. С. 241—255), по-видимому, не без помощи Мережковского, о чем свидетельствует письмо Мережковского, адресованное М. Э. Прозору, который служил в дипломатической миссии сначала в Гамбурге, затем в Вене и Женеве (впоследствии уехал в Бразилию); среди прочего Мережковский писал: «За Нитче сердечная благодарность не только от меня, но и от всех нас, работающих в Н(овом) П(ути). Последую Вашему совету и всеми силами постараюсь сделать его цензурным посредством примечаний» (см.: ГПБ, ф. 124, ед. хр. 2780, л. 12). Перевод появился, правда, без примечаний, но сопровождался пояснением: «Редакция не разделяет идей Ницше о христианстве. Мы сочли нужным поместить эту статью, еще не появившуюся в печати на немецком языке, как любопытный литературный памятник, характеризующий взгляды Ницше. Текст статьи мы получили при любезном содействии гр. М. Э. Прозора от сестры покойного философа г-жи Фёрстер-Ницше».





Т. В. Павлова

ОСКАР УАЙЛЬД В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

(конец XIX—начало XX в.)

Первая часть «Поэмы без героя» («Девятьсот тринадцатый год») Анны Ахматовой открывается картиной призрачного новогоднего маскарада. В памяти поэтессы воскресают образы современников ее молодости, литературно-художественная богема 1910-х годов, петербургские «новогодние сорванцы», предстающие под масками известных литературных героев, бывших в ту пору всем близкими и узнаваемыми:

Этот Фаустом, тот Дон-Жуаном,
Дапертутто, Иоканааном,
Самый скромный — северным Гланом
Иль убийцею Дорианом,
И все шепчут своим дианам
Твердо выученный урок.¹

Помимо «вечных образов» Фауста и Дон-Жуана в этом ряду возникают доктор Дапертутто, символ театральных новаций тех лет (под этим псевдонимом В. Э. Мейерхольд издавал в 1914—1916 гг. журнал «Любовь к трем апельсинам»), и лейтенант Глан, герой популярнейшего в то время романа Кнута Гамсуна «Пан», своего рода символ «русского скандинавизма» начала XX в. Остальные образы восходят к двум знаменитым в России произведениям Оскара Уайльда: это герой его романа «Портрет Дориана Грея» и Иоканаан — святой Иоанн Креститель — из драмы «Саломея». Два уайльдовских образа на шесть строк ахматовского поэтического текста, дающих синтетическую картину эстетических пристрастий героев новогоднего маскарада 1913 г., — красноречивое свидетельство того, насколько велика и значительна была роль Оскара Уайльда и его творчества в художественно-интеллектуальной атмосфере предреволюционных десятилетий.

В начале XX в. Оскар Уайльд (1854—1900) — наиболее известный в России из современных английских писателей и один из тех

¹ Ахматова Анна. Стихотворения и поэмы. 2-е изд. Л., 1976. С. 357 (Б-ка поэта. Больш. сер.).

ведущих мастеров новейшей литературы Запада, которые способствовали перелому художественных вкусов русской читающей публики и усвоению принципов «нового» искусства. Влияние Уайльда на русский литературный процесс рубежа веков не менее велико, чем влияние Г. Ибсена, К. Гамсуна, М. Метерлинка, Ш. Бодлера, Ф. Ницше, Г. Гауптмана, А. Стриндберга и некоторых других западноевропейских писателей и мыслителей, в значительной мере обусловивших определенные сдвиги в читательском идейно-эстетическом сознании. Широко проklamированный эстетизм Уайльда, культ красоты, который он исповедовал, оказали безусловное воздействие на формулировку художественных принципов, которыми руководствовались русские символисты.

Вопрос о восприятии творчества Оскара Уайльда за пределами Англии уже затрагивался в ряде зарубежных исследований. Однако до сих пор не появилось ни одной работы, в которой специально рассматривалось бы воздействие Уайльда на русский литературный процесс. В настоящей статье предпринимается попытка хотя бы отчасти затронуть эту большую и многоаспектную тему.

1

Впервые имя Оскара Уайльда появляется в русской печати в 1892 г. (более ранних упоминаний не обнаружено). В Англии именно в это время на смену скандальной славе эстета, проповедующего с цветком в петлице, а затем не менее шумной известности писателя-«декадента», эпатазирующего публику рискованными сентенциями на страницах романа «Портрет Дориана Грея», к Уайльду пришла широкая популярность драматурга, оживившего английскую сцену своими «светскими» комедиями.²

Деятельность Уайльда-драматурга привлекла к себе внимание и русских корреспондентов, оповещавших о театральных новостях за рубежом: в журналах появились скупые сообщения о постановках некоторых пьес Уайльда в Англии, из которых никакой оценки этих пьес, равно как и сведений об их авторе, совершенно неизвестном тогда в России, читатель почерпнуть не мог.³

Первая попытка осмыслить творчество писателя, определить его место в современной английской литературе была предпринята в русской печати в 1892 г. З. А. Венгеровой в энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона. В небольшой по объему словарной статье, подписанной криптонимом «З. В.», сообщалось, что «Вильде

² Один из современников Уайльда справедливо указывал в своих мемуарах, что до того, как Уайльд обратился к жанру комедии, его известность практически не выходила за пределы Англии (см.: *Benson E. F. As We Were. A Victorian Peep-Show.* Harmondsworth, Middlesex, 1938. P. 195).

³ Журнал «Артист» (1892. № 22. С. 155; без подписи), например, извещал о запрещении в Лондоне постановки «Саломей» — «французской одноактной пьесы, написанной для Сары Бернар Оскаром Вильде» («Вильде» — встречавшаяся в начале 1890-х годов транслитерация фамилии Wilde); в журнале «Дневник артиста» (1893. № 7. С. 53; без подписи) появилось краткое изложение сюжета комедии Уайльда «Женщина без имени» (имелась в виду «*A Woman of No Importance*»).

(Оскар Wilde) — современный английский поэт», который является «одним из организаторов эстетического движения в живописи и поэзии, известного под именем прерафаэлитизма (. . .) или английского возрождения. . .». Автор статьи приписывает Уайльду ведущую роль в «защите принципов своей школы в стихах и в прозе».⁴ Сведения, сообщенные Венгеровой, были самыми общими, весьма приблизительными и не вполне точными. Биографические данные, приведенные в статье, сводятся к месту и году рождения (последний указан неверно: 1856 г.).⁵ Перечень основных произведений Уайльда, вышедших в свет ко времени опубликования статьи Венгеровой, не является исчерпывающим и содержит ряд ошибок. Характеристика эстетических пристрастий писателя ограничена отнесением его к движению прерафаэлитизма, что едва ли могло способствовать в 1892 г. правильному пониманию художественных принципов творчества Уайльда — тем более что прерафаэлитом он не являлся, о чем позднее с уверенностью писала сама Венгерова.

Наличие таких неточностей в первой обобщающей характеристике нового мастера английской литературы не должно удивлять. Отсутствие временной дистанции, неоднородность того явления в художественной и литературной жизни Англии, которое впоследствии стали в целом обозначать как «эстетическое движение», несомненно препятствовали тогда ясности и строгости определений. Отчетливому представлению о роли Уайльда в этом сложном и многосоставном эстетическом движении и о характере его эстетических воззрений препятствовало и отсутствие сколько-нибудь объективной и обстоятельной оценки его творческой деятельности в современной ему критике. Произведения Уайльда вызывали полярно противоположные оценки: неумеренные восторги сталкивались с яростным отвержением.

Несмотря на неточности и на чрезвычайную лаконичность, статья З. А. Венгеровой весьма примечательна как по существу первая попытка познакомить русских читателей с популярным английским автором. После 1892 г. Венгерова не раз обращалась к литературному наследию и судьбе Уайльда в статьях и главах книг, посвященных английской литературе второй половины XIX в. Тонкий интерпретатор новейших веяний в западноевропейской литературе, она анализировала в своих работах творчество прерафа-

⁴ З. В. [Венгерова З. А.] Вильде (Оскар Wilde) // Энцикл. словарь / Брокгауз и Ефрон. 1892. Т. 6. С. 368.

⁵ Эта ошибка широко распространена в работах, посвященных биографии и творчеству писателя как в России, так и за рубежом. В значительной мере в ней повинен сам Уайльд, указавший неверный год своего рождения в документах во время своего бракосочетания (см.: *Broad Lewis. The Friendships and Follies of Oscar Wilde.* London, 1954. P. 18). Дж. Т. Аткинсон, вспоминая время, проведенное с Уайльдом в Оксфорде, указывает, что будущий писатель, как женщина, старался скрыть свой возраст, и этим были вызваны ошибки: в многочисленных биографиях Уайльда называются 1856, 1857 и даже 1858 гг. как год его рождения. «Лишь на суде он был вынужден признать, что родился 16 октября 1854 г.» (*Atkinson G. T. Oscar Wilde in Oxford // Oscar Wilde. Interviews and Recollections / Ed. by E. H. Mikhail. New York, 1979. Vol. 1. P. 16*).

элитов, вызывавшее в России в конце 1890-х годов весьма значительный интерес, эстетические взгляды Рескина и Патера, с художественными принципами которых она по праву связывала уайльдовский эстетизм. Не подлежит сомнению, что статья «Прерафаэлитское движение в Англии», помещенная в «Северном вестнике» в 1896 г. (№ 4. Отд. I. С. 109—130) за подписью «З. Воронов», принадлежит перу З. Венгеровой.⁶ Годом позже, при подготовке к печати первого тома «Литературных характеристик», эта статья была положена ею в основу нескольких глав, посвященных движению прерафаэлитов и ведущим его деятелям.⁷ В журнальной статье, так же как и в развернутых главах, вошедших в книгу, Венгерова в первую очередь подчеркивает, говоря об английских модернистах, их стремление преодолеть «авторитет устарелых форм», порвать с традиционными академическими приемами в живописи, с «мертвым подражанием»; прерафаэлитам, преемником художественных принципов которых Венгерова считала Уайльда, удалось, по ее мнению, совершить «поворот искусства к идеализму» («идеализм» в данном случае прежде всего — антитеза позитивизму, господствующему эстетическому умонастроению предшествовавших десятилетий). Реформаторский дух, протест против устоявшихся и изживших себя эстетических принципов — вот то, что видели Венгерова и ее единомышленники в основе нового западноевропейского искусства второй половины XIX в., одним из ярких выразителей которого предстал Оскар Уайльд.

С 1893 г. имя английского писателя начинает появляться на страницах русской периодики в обзорах английской литературы с известной регулярностью. Поначалу авторы статей, отмечая в целом крупное художественное дарование писателя, ограничивались, как правило, беглой и весьма поверхностной характеристикой отдельных постулатов уайльдовской теории искусства и лишь подчеркивали смелость и новизну его парадоксов.

Описывая Уайльда прогуливающимся по улицам Лондона в «атласном средневековом костюме с подсолнечником (. . .) в руках» (в 1894 г. это уже было анахронизмом), русский обозреватель усматривает в поведении английского «эстетика» то же стремление к эксцентричности, которым пронизаны его диалоги, не лишенные, однако, оригинальности и блестящего остроумия, — «столь редких в наш холодный век качеств, в наш век, когда так успешно проповедуется мрачный, угнетающий ум и сердце реализм и пресловутая искренность. . .».⁸ Подчеркивая, что подмена внимания к

⁶ Этот псевдоним Венгеровой в словаре И. Ф. Масанова не зарегистрирован. См.: Масанов И. Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей. М., 1960. Т. 4. С. 100.

⁷ В предисловии к 1-му тому «Литературных характеристик» Венгерова указывала, что «настоящие очерки были помещены в „Вестнике Европы“, „Северном Вестнике“, „Мире Божьем“, „Образовании“ и появляются здесь в дополненном виде» (Венгерова З. Литературные характеристики. СПб., 1897. С. III).

⁸ Ловцова М. Оскар Уайльд — представитель современных английских эстетиков // Новое время. 1894. № 6601. 16 июля. См. также: О современном состоянии европейской литературы // Вестник иностранной литературы. 1893. № 12. С. 204—215.

оригинальному творческому поиску писателя интересом к его попыткам оригинальничать в жизни, нередкая в критических отзывах, не имеет под собой серьезных оснований, автор статьи явно полемизировал с Максом Нордау. Книга этого публициста «Вырождение» («Entartung»), вышедшая в русском переводе в 1894 г., вызвала в России значительный резонанс.

Вульгарно перенося психиатрические методы и дефиниции на анализ эстетических явлений, Нордау бичевал «„эстетическое“ мирозерцание в духе декадентов» и такие его «характеристические черты», как «эготизм», «отвращение ко всему естественному», «мания величия», «демонизм и садизм, половая развращенность, пристрастие к страданиям, болезни и преступлениям». Все эти наклонности, согласно Нордау, налицо в творчестве и в эксцентричных выходках «эстетиков», вождем которых является Оскар Уайльд. Все идейное содержание уайльдовских «Замыслов» укладывается у Нордау в несколько безапелляционных фраз: «Уильд презирает (. . .) все естественное. (. . .) Его идеал — бездействие. (. . .) Уильд любит грех и преступление», и т. д.⁹ Гневные филиппики Нордау приобрели в России в 1890-е годы безусловно гораздо более широкую известность, чем вдумчивые и уважительные наблюдения З. Венгеровой и других критиков, однако характерно, что уже тогда в русской печати, в целом недоброжелательно относившейся к «декадентским» веяниям, раздавались голоса, указывавшие на ограниченность и предвзятость автора «Вырождения». Так, известный журналист и критик Дионео (И. В. Шкловский), постоянно живший в Англии и хорошо знавший английскую литературную жизнь, упрекал Нордау в сочинении «грозного и далеко не беспристрастного обвинительного акта против сотни поэтов, романистов, философов и композиторов», в который «попали яркие, самобытные таланты», и в том числе Уайльд.¹⁰ Английский эссеист и критик Х. Джексон справедливо указывал на принципиальную ошибку Нордау: ниспровергатель «вырождения» не понял, что *fin de siècle* «был не только позой, но и фактом».¹¹ «Иеремией конца века» назван Нордау в этой книге, написанной свидетелем и участником движения, охватившего молодые творческие силы Англии в годы, бывшие, по убеждению Джексона, «не абсолютно декадентскими и безнадежными»; самый декаданс этих лет «был декадансом лишь по названию, так как многое в настроении, заклеимленном Нордау как вырождение, было здоровым и разумным выражением жизнеспособности, которую (. . .) следовало бы назвать перерождением», — подчеркивает Джексон.¹²

Сходным образом можно охарактеризовать и ситуацию, сложившуюся в России в 1890-е годы, когда русский символизм переживал стадию становления, отмеченную исканиями в большей мере, чем

⁹ Нордау М. Вырождение / Пер. Р. И. Сементковского. СПб., 1894. С. 339, 341.

¹⁰ Дионео [И. В. Шкловский]. De Profundis : (Письмо из Англии) // Русское богатство. 1905. № 4. Отд. II. С. 36.

¹¹ Jackson H. The Eighteen Nineteens. A Review of Art and Ideas at the Close of Nineteenth Century. London, 1927. P. 20.

¹² Ibid. P. 19.

оформленностью и определенностью эстетических основоположений. Процесс формирования русского символизма сопровождался борьбой с враждебными ему идейно-эстетическими направлениями — с философией позитивизма и утилитаристским мироощущением, с натурализмом и тенденциозностью в искусстве. Стремясь обосновать генерализирующие принципы нового, индивидуалистического искусства, многие русские писатели и критики не только переосмыслили литературное наследие своих соотечественников, но и обращались к творчеству новейших западных писателей. В этом отношении одним из наиболее престижных авторов был Уайльд, эстетические принципы которого, в наиболее сконцентрированной и яркой форме изложенные в книге «Замыслы» («Intentions»), оказались во многом созвучными исканиям русских модернистов.

Именно книга теоретических статей Уайльда, недооцененная у него на родине,¹³ в первую очередь привлекла к себе внимание тех, кто решительно выступил против социального детерминизма и принципа «полезности» в искусстве. Одним из первых к творчеству Уайльда обратился крупнейший представитель идеалистической эстетики 1890-х годов А. Л. Волынский, ставший в это время идеологом петербургского журнала «Северный вестник». Этот печатный орган был практически единственным «толстым» журналом 1890-х годов, который предоставил свои страницы символистам. Помимо произведений Д. Мережковского, З. Гиппиус, Н. Минского, Ф. Сологуба, К. Бальмонта редакция помещала сочинения М. Метерлинка, Г. Ибсена, Г. Д. Аннунцио и других западных писателей, оказавших зримое воздействие на формирование русского символизма. Несмотря на, казалось бы, тесную связь А. Волынского с русскими символистами, ведущий критик «Северного вестника» расходился с ними по целому ряду принципиальных теоретических вопросов, что к концу 1890-х годов повлекло за собой уже открытый разрыв.¹⁴ Основное, что сближало Волынского с символистами в середине 1890-х годов, было резко отрицательное отношение к материализму и позитивизму, ради борьбы с которыми он готов был, поступившись некоторыми своими идейно-эстетическими принципами, временно солидаризироваться с «декадентами», мало ему импонировавшими, и пропагандировать новейших западных авторов. Так, Волынский обратился к подробному истолкованию творчества и идей Ницше и Уайльда, подчеркивая при этом, что к абсолютизированному индивидуализму первого относится враждебно,¹⁵ а чистый эстетизм

¹³ См.: *Benson E. F. As We Were*. P. 195.

¹⁴ Подробнее см.: *Куприяновский П. В.* 1) Из истории раннего русского символизма: Символисты и журнал «Северный вестник» // *Русская литература XX века*. Калуга, 1968. Сб. 1; 2) Поэты-символисты в журнале «Северный вестник» // *Русская советская поэзия и стиховедение*. М., 1969. С. 113—135; *Иванова Е. В.* «Северный вестник» // *Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX века: 1890—1904*. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1982. С. 91—128.

¹⁵ См.: *Куприяновский П. А.* Волынский-критик: (Литературно-эстетическая позиция в 90-е годы) // *Творчество писателя и литературный процесс*. Межвузовский сб. науч. тр. Иваново, 1978. С. 57.

последнего считает бесплодным явлением, «оторванным от питающих корней идеализма».¹⁶

К середине 1890-х годов Уайльд приобрел уже вполне определенную и весьма высокую репутацию в пока еще узком кругу сторонников «нового» искусства, сконцентрировавшихся вокруг «Северного вестника». Художественные принципы ближайших сотрудников журнала далеко не полностью совпадали со взглядами английского эстета, однако во многом были им созвучны — прежде всего в пафосе отрицания тенденциозности и утилитаризма в искусстве. Издательница «Северного вестника» Л. Я. Гуревич вспоминала о зиме 1895—1896 гг.: «Тогда же впервые дошел до русских литературных центров Оскар Уайльд, о знаменитых „Intentions“ которого читались тогда рефераты, и напечатал в „Северном вестнике“ статью Вольтинский».¹⁷ В этой статье критик признал английского писателя одним из тех «пионеров», творчество которых отвергает художественные принципы отживающей натуралистической эпохи и привносит свежий дух протеста и обновления в отживающие понятия.¹⁸

Один из первых «рефератов», посвященных творчеству английского писателя, принадлежал П. Д. Боборыкину,¹⁹ широко известному писателю, относившему себя к русским «золаистам», твердо придерживавшемуся принципов объективности творчества и «научного» обеспечения художественных данных. Стремясь сочетать «высшие творческие цели с задачами репортерскими», Боборыкин с готовностью и большой оперативностью откликался на новые жизненные импульсы, на все более или менее существенные изменения в области общественной мысли.²⁰ Регулярно бывая в Европе, и в том числе в Англии, писатель стал свидетелем заметного изменения художественных вкусов, выразившегося в охлаждении к традиционной викторианской литературе, в культе красоты, мистической тенденции и проповедуемом прерафаэлитами возврате к средневековой, определяющих характер нового эстетического направления. В своем «реферате» Боборыкин излагает в деталях один из этюдов из книги «Замыслы» — этюд о критике. Выбор именно этого произведения не случаен: вопрос о роли критики, поставленный Уайльдом, живо волновал тогда русских литераторов, широко обсуждался в печати и в публичных лекциях. Категорическое осуждение получает в статье Боборыкина поставленный Уайльдом вопрос о творческом характере критической деятельности, о том, что без критической способности нет и не может быть творчества, что

¹⁶ Вольтинский А. Оскар Уайльд // Северный вестник. 1895. № 12. С. 317.

¹⁷ Гуревич Л. История «Северного вестника» // Русская литература XX века: 1890—1910 / Под ред. проф. С. А. Венгерова. М., 1914. Т. 1, кн. 2. С. 255.

¹⁸ Подробнее о восприятии идейно-эстетической платформы Уайльда А. Вольтинским см.: Павлова Т. В. Оскар Уайльд в русской печати начала XX века // Из истории русско-советского международного книжного общения: (XIX—XX вв.). Межвузовский сб. Л., 1987. С. 43—44.

¹⁹ Боборыкин П. Новые эстетические веяния // Новости и биржевая газета. 1896. № 11. 11 янв.; № 16, 16 янв.; № 23, 23 янв.

²⁰ См.: Чупринин С. «Фигуранты» — среда — реальность: (К характеристике русского натурализма) // Вопросы литературы. 1979. № 7. С. 139.

критика есть творчество в творчестве. Утверждение Боборыкина о том, что «будущность более здоровой эстетической критики достаточно защищена от каких бы то ни было (...) вторжений нынешнего расшатанного субъективизма», однако, оказалось неосуществившимся прогнозом и уже несколько лет спустя было опровергнуто широкой деятельностью в России представителей так называемой «импрессионистической» критики, подтвердившей жизнеспособность и притягательность уайльдовских эстетических тезисов.²¹

Споры об эстетическом кредо Уайльда стали обычным явлением в среде «немногочисленных неопитов», как их именовал Боборыкин, «склонных (...) к увлечению символизмом и декадентством». Литераторы, группировавшиеся вокруг «Северного вестника», в том числе и Волюнский, в своих суждениях о новом искусстве исходили из разделения его на символизм и декадентство, видя в последнем «ранний, болезненный протест против слишком упорного материалистического и натуралистического настроения в искусстве».²² Уайльд воспринимался при этом в орбите декадентства. Отголоски дискуссий, происходивших среди петербургских символистов, нашли свое отражение в рассказе З. Гиппиус «Златоцвет», опубликованном в трех номерах «Северного вестника» в 1896 г.²³ Современный исследователь отмечает стремление Гиппиус дать в этом рассказе своеобразные «зарисовки с натуры», изобразить «быт и нравы создателей нового искусства», в связи с чем в рассказе «большое место (...) занимают споры об О. Уайльде, о преимуществах символизма перед „искусством для искусства“, о свободе личности, о красоте и т. п.».²⁴ Один из героев «Златоцвета», Лев Львович Звягин, делает доклад о «Замыслах» Уайльда в литературном кружке, на заседаниях которого, по словам швейцара, бывают и «важные» и «простецкие, из настоящих писателей» (№ 2. С. 222). «Важные» — седовласые адвокаты, уважаемые чиновники, солидные литераторы, «привыкшие держать знамя» (№ 2. С. 231), — воспринимают доклад Звягина как нечто «чуждое», «оскорбительное» и «нелепое» (№ 2. С. 229) и не принимают участия в прениях, в отличие от литературного критика, полагающего, что он шагает в ногу с жизнью, а на деле ретрограда, горячо выступающего в защиту русского искусства от влия-

²¹ В частности, в одной из недавних работ показано значительное воздействие эстетических опытов Уайльда на критический метод И. Ф. Анненского (см.: Пономарева Г. М. Анненский и Уайльд: (Английская эстетическая критика и «Книги отражений» Анненского) // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. 1985. Вып. 645. Проблемы типологии русской литературы. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. С. 112—121).

²² Денисов Л. [Гиппиус З. Н.] Письмо в редакцию // Северный вестник. 1896. № 12. С. 250.

²³ Гиппиус З. Златоцвет: Петербургская новелла // Северный вестник. 1896. № 2. Отд. I. С. 222—260; № 3. Отд. I. С. 1—40; № 4. Отд. I. С. 149—184. Далее ссылки на эту публикацию приводятся в тексте в скобках с указанием номера журнала и страниц.

²⁴ Иванова Е. В. «Северный вестник». С. 122. Е. В. Иванова считает, что герои новеллы имели реальных прототипов: Кириллов — А. Волюнский; Звягин и Юлия — Н. Минский и З. Венгерова; Валентина и ее брат — З. Гиппиус и Д. Мережковский.

ния, в лице Уайльда, европейской моды. Пытаясь защитить Уайльда от резких выпадов оппонентов, Звягин подчеркивает оригинальное дарование писателя, его неординарное отношение к искусству. Для Звягина именно новизна и смелость афоризмов Уайльда — наиболее притягательны, они свидетельствуют о том, что английский писатель — «сын нашего времени, наших дней (...) наиболее яркий выразитель наших же идей». В споре затрагивается вопрос о принадлежности Уайльда к «символизму и мистицизму». Кириллов (в уста которого вложены почти дословно высказывания А. Вольтынского) утверждает, что «искусство Оскара Уайльда — беспредметное искусство, само себя отрицающее искусство», так как оно не допускает символизма (№ 2. С. 232). Таким образом, отношение героев новеллы к эстетическому кредо английского писателя дало возможность З. Гиппиус выявить характерные черты мировоззрения выразителей различных литературно-общественных идей. Характерно, что десять лет спустя, когда Уайльд приобретает в России достаточно широкую известность, споры о нем будут разворачиваться в том же регистре и как бы по тому же сценарию, разыгранному на страницах «Златоцвета».

К концу 1890-х годов символисты покинули «Северный вестник», окончательно разойдясь с его главным редактором в идейно-эстетических воззрениях. Часть из них примкнула к новому журналу «Мир искусства», начавшему выходить в Петербурге с конца 1898 г. и объединившему вокруг себя молодых художников и критиков, творческая и культурно-просветительская деятельность которых была нацелена на обновление художественной жизни страны. Выдвигаемая «мирискусниками» программа возрождения искусства была во многом созвучна символистским литературным новациям и заключалась — в самой общей форме — в «намерении преодолеть утилитарный (...) подход к искусству», в стремлении «значительно повысить художественную культуру в изобразительном творчестве». Причем вопросы эти связывались как с преемственностью «мирискусников» по отношению к национальной традиции, так и с «необходимостью приобщения русского искусства к современной художественной культуре Запада».²⁵ Если «Северный вестник», стремясь к упрочению идеалистической эстетики и не принимая целиком принципов «декадентства», разделял пафос отрицания западными модернистами «утилитарного» искусства, то для «мирискусников» уже гораздо важнее было сформулировать в этом отношении позитивную платформу. В программной статье «Сложные вопросы» редактор-издатель журнала С. П. Дягилев писал: «Не трудно *отрицать*, и в этом мы достигли особенно тонкого совершенства, с привычным и милым нам скептицизмом».²⁶ Утверждая самостоятельность и свободу искусства, Дягилев, однако, критически оценивал в своей статье крайность эстетического новаторства, выразившуюся в «боязни природы», в уходе от жизни и правды.

²⁵ Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX веков. М., 1970. С. 184.

²⁶ Дягилев Сергей. Сложные вопросы // Мир искусства. 1898. Т. 1. С. 1.

Носителями этих тенденций Дягилев считал французских «парнасцев», позднего Ж.-К. Гюисманса, а также и Уайльда. «Поклонники капризного и тонкого искусства», любившие в женщинах «лишь намазанные щеки и губы» и сокрушавшиеся «об упадке лжи» (прямой намек на Уайльда), возникли, по справедливому замечанию Дягилева, как закономерный и логичный протест против «невыносимого более для них критерия античной красоты» и грубого реализма в искусстве, в столкновении с которым они еще «резче высказались». Столь же справедливо отмечая и узость эстетических устремлений «ненавистников природы» и конечные, хотя и прекрасные их горизонты, Дягилев ошибался, однако, утверждая, что «мы пережили их славу».²⁷ Широкая слава Уайльда в России была еще впереди.

Известен факт эпизодического личного знакомства С. Дягилева с Уайльдом, возникшего на почве интереса «миriskусников», и в первую очередь А. П. Нурока, к работам английского художника-модерниста Обри Бердслея. Позднее А. Бенуа вспоминал о Нуроке, одном из идейных вдохновителей и участников «Мира искусства»: «... именно ему мы обязаны знакомством с творчеством Обри Бердсли, который в течение пяти-шести лет был одним из наших „властителей дум“ и который в сильной степени повлиял на искусство (и на все отношение к искусству) самого среди нас тонкого художника — Константина Сомова».²⁸ Уайльд был для Нурока также «одним из главных авторитетов».²⁹ По инициативе Нурока Дягилев, который в 1897 и в 1898 гг. путешествовал по Франции изнакомился с новинками западного искусства, посетил Уайльда и просил содействовать ему в приобретении рисунков Бердслея. На эту просьбу Уайльд откликнулся, направив 4 мая 1898 г. письмо к издателю, в котором сообщал о желании «одного русского, большого поклонника искусства Обри», купить его репродукции.³⁰ Контакты «миriskусников» с Уайльдом не ограничились этим эпизодом. Есть основания полагать, что у Дягилева с английским писателем была достигнута договоренность о сотрудничестве в готовившемся к изданию журнале «Мир искусства», в котором намечалось участие

²⁷ Там же. С. 45—46, 48.

²⁸ Бенуа Александр. Мои воспоминания (в 5-ти кн.). М., 1980. Кн. 1—3. С. 658.

²⁹ Там же.

³⁰ The Letters of Oscar Wilde / Ed. by Rupert Hart-Davis. London, 1962. P. 734. Письмо цитируется в комментариях И. С. Зильберштейна и В. А. Самкова в кн.: Сергей Дягилев и русское искусство: Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 353. А. Бенуа, вероятно, ошибается, указывая в воспоминаниях, что Дягилев посетил Уайльда в Дьеппе (Бенуа Александр. Мои воспоминания. Кн. 1—3. С. 685). Судя по тому, что Уайльд обращается с письмом к издателю в мае 1898 г., встреча их произошла в Париже; Дьепп же Уайльд покинул в сентябре 1897 г. (см.: Biographical Table // Wilde Oscar. Interviews and Recollections. Vol. 1. P. VII). Познакомиться с Бердслеем у Уайльда в Дьеппе, как указывает Бенуа, Дягилев также не мог. Бердслей и Уайльд никогда не симпатизировали друг другу, и в годы, последовавшие за тюремным заключением, Бердслей Уайльда не посещал. Об отношениях Уайльда и Бердслея см., например: Winwar F. Oscar Wilde and the Yellow 'Nineties. New York, 1940. P. 178; Broad L. The Friendships and Follies of Oscar Wilde. P. 108.

зарубежных корреспондентов. Вероятно, Дягилев получил и от Уайльда обещание прислать свои произведения (скорее всего критические эссе или заметки, поскольку помещение художественных произведений программой журнала не предполагалось). В августе 1898 г. Бенуа писал из Парижа Д. В. Философову, одному из организаторов и ведущих сотрудников журнала: «А я Уайльда видел на мистери перед Сорбонной (. . .) Прислал ли он что-нибудь?».³¹ Из этих фраз правомерно сделать вывод о том, что «мирискусники» ждали от Уайльда материалов для готовившегося издания, которые он, впрочем, так журналу и не предоставил.

Известность Уайльда в России в 1890-е годы складывалась почти исключительно благодаря деятельности петербургских журналов, причем интерпретация его творчества находилась в прямой зависимости от проповедуемых этими изданиями идейно-эстетических взглядов. «(. . .) Тончайший эстет, ядовитейший цветок европейской культуры, Оскар Уайльд был „открыт“ в Петербурге и пущен в Россию с титулом гения тогда, когда еще читающая Англия не оценила своего поэта», — не без оснований указывал впоследствии поэт С. М. Городецкий.³² Что касается непосредственного знакомства русской читающей публики с его произведениями, то в последние годы XIX в. эта возможность ограничивалась переводами пьесы «Веер леди УиндERMир», опубликованной в журнале «Театрал» (1897. № 130; пер. Вл. Васильева; под заглавием «Загадочная женщина»), и двух сказок в журнале «Детский отдых» в 1898 г. (№ 3 — «Счастливый принц»; № 11 — «Преданный друг»). Конечно, по этим немногочисленным переводам невозможно было составить отчетливое представление о писателе, эстетические воззрения которого вызывали разноречивое отношение критики и оказывались в орбите ее внимания, когда на страницах периодики поднимались споры о роли и назначении искусства.

В 1897 г. в русской критике уже появляются работы, в которых предприняты попытки четко обозначить место, занимаемое Уайльдом в современной литературе Англии: статья «Оскар Уайльд и английские эстеты» за подписью Н. В. (Н. Н. Вентцель?) в июньском номере «Книжек Недели» и очерк З. А. Венгеровой «Оскар Уайльд и английский эстетизм», вошедший в 1-й том ее «Литературных характеристик», упомянутый выше.³³

³¹ ГПБ, ф. 814, ед. хр. 30. Попытку повидаться с Уайльдом предпринял за год до того и другой участник «Мира искусства», Н. М. Минский. 6 июня 1897 г. он писал из Руана Л. Н. Вилькиной: «Оскара Уайльда не видел по той причине, что он накануне уехал. Уже постигине: сокол с места и т. д.» (ИРЛИ, ф. 39, оп. 3, ед. хр. 884).

³² *Городецкий Сергей*. Трагический город // Кавказское слово. [Тифлис], 1918. № 50. 4 марта.

³³ В далеко не полный перечень произведений Уайльда, приведенный в «Литературных характеристиках», Венгерова включает роман «Зеленая гвоздика», содержание которого она весьма подробно пересказывает, расценивая роман как «самую яркую формулировку эстетизма, бросающего вызов жизни и природе» (с. 70). Курьез заключается в том, что роман «Зеленая гвоздика», опубликованный анонимно («The Green Carnation». London, 1894), был написан не Уайльдом, а Робертом Хиченсом (Robert Smythe Hichens) и представлял собой пародию на английских

Помимо отрицания рутинных начал и «утилитаризма» в искусстве привлекательной особенностью творчества Уайльда для многих русских критиков 1890-х годов явился его декларативный индивидуализм. Обостренный интерес к творческой личности и требование ее суверенитета находили в России в это время во многих общественных слоях сочувственный резонанс; проблема индивидуализма оказалась в центре внимания и стала дискуссионной. В статье о творчестве Уайльда и Уолта Уитмена, появившейся в «Русском богатстве» — авторитетнейшем журнале, выражавшем идеи радикально настроенной интеллигенции, Дионео (И. В. Шкловский) называет обоих «типичными апологетами личности в английской литературе»; идею личности критик кладет в основу анализа их творчества, проводя параллели между двумя англоязычными писателями — «литературными защитниками „я“». ³⁴ Подчеркивая, что оба писателя почти совершенно неизвестны в России, Дионео принимает на себя миссию популяризатора: подробно излагает эстетические воззрения Уайльда и Уитмена, приводит пространные цитаты из их произведений. Следует отметить достаточно высокое качество переводов этих отрывков. Помимо фрагментов из «Замыслов», уже отчасти пересказывавшихся или переводившихся в ранее напечатанных статьях об Уайльде, Дионео приводит в «Русском богатстве» содержание статьи «Душа человека при социализме» и характеризует взгляды Уайльда на социальные проблемы, выраженные в ней. Впервые на русском языке появляются (выборочно) афоризмы, предпосланные Уайльдом в виде предисловия к «Портрету Дориана Грея»; Дионео включает в статью также переводы трех «Стихотворений в прозе», которые ранее в России не были известны.

В целом статья Дионео лишена каких бы то ни было концептуальных оценок творчества и идейно-эстетических воззрений Уайльда. Автор старается быть беспристрастным в изложении различных точек зрения на произведения Уайльда, отчетливо окрашенную эмоциональную оценку в его статье получает лишь «Баллада Ридингской тюрьмы», с переводом которой русские читатели смогли познакомиться несколько лет спустя. ³⁵

эстетов, имевшую целью зло высмеять Уайльда и его окружение; в романе отразились личные впечатления от бесед Уайльда с лордом Дугласом, свидетелем которых Хиченс был во время совместного пребывания в Египте (см.: *Jackson H. The Eighteen Nineteens*. P. 67). Из-за ошибки Венгеровой в России долгое время автором «Зеленой гвоздики» считался Уайльд, и тот факт, что роман все же не был переведен и опубликован по-русски под его именем, можно объяснить лишь недоступностью английского издания. Так, в 1912 г. Корней Чуковский, готовя к печати собрание сочинений Уайльда, обратился к М. А. Волошину в Париж с предложением разыскать и перевести на русский язык произведение О. Уайльда «The Green Carnation», которое Чуковский, по его словам, «не мог достать в России» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 1276). Волошин в недатированном ответном письме к Чуковскому (ГБЛ, ф. 620, архив К. И. Чуковского) уклонился от участия в готовившемся издании и порекомендовал вместо себя А. В. Гольштейн (писательницу и переводчицу, постоянно жившую в Париже), но к Гольштейн Чуковский, видимо, не стал обращаться.

³⁴ Дионео. Из Англии // Русское богатство. 1898. № 8. Отд. II. С. 189, 213.

³⁵ Уайльд О. Баллада Ридингской тюрьмы / Пер. Н. Норн. СПб., 1903. 32 с. (дата цензурного разрешения — 30 июня 1902 г.).



Оскар Уайльд. «Тюремная баллада».
Перевод К. Д. Бальмонта (М.: Скорпион, 1904).
Обложка М. Дурнова.

Автор первого перевода «Баллады», вышедшего отдельным изданием, обозначен на титульном листе как Н. Норн; на обложке же книги значится: Н. Корн. Если допустить, что правильным чтением является второе (Н. Корн), а Норн — опечатка, то представляется допустимым предположение, что перед нами — одно из первых литературных выступлений К. И. Чуковского: в начале 1900-х годов Николай Васильевич Корнейчуков еще не придумал своего ныне всем известного литературного имени и вполне мог превратить в псевдоним первую часть своей настоящей фамилии. Качество опубликованного перевода в этом случае служило бы исчерпывающим объяснением того факта, что впоследствии маститый писатель никогда не вспоминал о нем и не указывал в числе первых

проб пера.³⁶ Впрочем, эту гипотезу пока не удалось подкрепить никакими документами; в ее пользу свидетельствует лишь тот факт, что еще в начале 1900-х годов К. И. Чуковский, впоследствии редактор Собрания сочинений Уайльда и автор нескольких статей о его творчестве, уже проявлял интерес к английскому писателю.³⁷

Вслед за неудачным первым опытом вскоре последовал замечательный перевод «Баллады», выполненный К. Бальмонтом и получивший широкую известность.³⁸

Именно К. Д. Бальмонт, самому прославленному и признанному на рубеже веков поэту из среды символистов, принадлежит наибольшая заслуга в деле популяризации Уайльда в России. И Венгерова, и Дионео-Шкловский, не говоря уже об анонимных обозревателях, ставили своей задачей прежде всего ознакомление читателя с интересным, но впрямую не связанным с русской литературной повседневностью явлением; Бальмонт впервые представил Уайльда как крупную творческую личность, которой суждено сыграть значительную роль в современной культурной жизни, в том числе и в России. На докладе, прочитанном им в московском Литературно-художественном кружке 18 ноября 1903 г., присутствовал, конечно, весьма ограниченный по численности и по интересам круг слушателей, но выступление стало по-своему общественным событием, имело столь сильный резонанс, что нужно признать правоту Бальмонта, когда он утверждал позднее: «⟨...⟩ широкая популярность Оскара Уайльда в России началась с наделавшей шуму лекции моей о нем, прочитанной в Москве в так называемом Художественном кружке...». И далее Бальмонт уточнял: «Конечно Уайльд был известен и до этого в литературных кругах Петербурга и Москвы. Были, в малой степени, известны и публике некоторые его произведения. Но это была именно кружковая известность, а не широкая популярность. Уайльд как Уайльд, Уайльд как солнечное знамя, Уайльд как страшная орхидея и как благовестник

³⁶ В предисловии «От переводчика» говорилось: «Перевод этот — первая попытка познакомить читателей, не владеющих английским языком, с шедевром Оскара Уайльда. Если перевод нуждается в снисхождении со стороны читателей, то выбор произведения не подлежит оспариванию: оригинальность, гуманное направление и художественные достоинства „Баллады Ридингской тюрьмы“ вполне очевидны» (с. 3). В одной из рецензий на это издание справедливо отмечалось, что «стих переводчика крайне невыработан и неуклюж, кишит разными допотопными перлами ⟨...⟩». Рецензент И. Забржнев (псевдоним прозаика и журналиста И. И. Федорова) приводит множество примеров, подтверждающих его крайне резкую оценку перевода, который, по мнению рецензента, «может быть прочитан только по обязанности» (Всемирный вестник. 1903. № 3. С. 266).

³⁷ Находясь в 1904 г. в Англии в качестве корреспондента «Одесских новостей», Чуковский — тогда начинающий провинциальный журналист — информировал русских читателей о постановке в Лондоне комедии Уайльда «Как важно быть серьезным» (критик называет пьесу «Необходимость быть Эрнестом»). В короткой статье уже ярко проявились пристрастия молодого русского критика к идейно-эстетическим положениям «нового» искусства и склонность к импрессионистическому методу в интерпретации литературных произведений (см.: Чуковский К. Оскар Уайльд и его пьеса // Одесские новости. 1904. № 6299. 4 мая).

³⁸ Уайльд Оскар. Баллада Рэдингской тюрьмы / Пер. с англ. К. Д. Бальмонта. М.: Скорпион, 1904.

Красоты, еще не существовал для широкой русской публики. Лекция моя имела шумный успех и одновременно вызвала, в Художественном кружке и в московских газетах, шумный скандал. Так оно и должно быть. Спокойно об Уайльде говорить нельзя». ³⁹

Во время своего визита в Англию летом 1902 г. Бальмонт посетил Рединг — городок, где в королевской тюрьме провел основной срок заключения Уайльд и где в июле 1896 г. был казнен герой «Баллады Редингской тюрьмы» — бывший гвардеец, обвиненный в убийстве своей любовницы. Возможно, мысль о переводе «Баллады» пришла Бальмонту именно во время этого пребывания в Англии. ⁴⁰

Доклад Бальмонта «Поэзия Оскара Уайльда» в московском литературно-художественном кружке ⁴¹ был завершен чтением его перевода «Баллады Редингской тюрьмы». Бальмонт не ставил своей целью охарактеризовать творчество «самого выдающегося английского писателя конца прошлого века», как он определил Уайльда, указывая на необходимость «выяснить всю значительность его писательской деятельности, как теоретика эстетства и как утонченного английского прозаика и стихотворца». ⁴² В первую очередь докладчик считал необходимым привлечь внимание к «поэзии его личности», к «поэзии его судьбы». ⁴³ Лишь на двух произведениях останавливается он подробно — на сказке «Рыбак и его Душа» и на романе «Портрет Дориана Грея», поскольку в них, по мнению Бальмонта, отразилась драма самого Оскара Уайльда в преображенном виде. «Это — второе предвидение собственной судьбы, в сгущенных красках (. . .), если брать этот роман как исповедь, глянущую в будущее», — так воспринимает Бальмонт уайльдовский роман. ⁴⁴ «Смесь фантазии с реальностью»; литературное произведение, воплотившееся в жизнь; предвидение судьбы, вылившееся в фор-

³⁹ Бальмонт К. Об Уайльде в России: Книголюбительские приложения // Уайльд О. Саломея: Драма в одном действии / Пер. с франц. оригинала К. Д. Бальмонта и Е. Андреевой. СПб.: Пантеон, [1908]. С. 114.

⁴⁰ См.: Нинов А. Так жили поэты: Документальное повествование. Часть вторая // Нева. 1984. № 10. С. 95.

⁴¹ Текст этого доклада лег в основу статьи с тем же названием, впервые опубликованной в журнале «Весы» (1904. № 1. С. 22—40) и вошедшей в книгу статей Бальмонта «Горные вершины» (М.: Гриф, 1904); перепечатана с сокращениями в кн.: Бальмонт К. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. М., 1980. С. 594—599. С чтением доклада, посвященного О. Уайльду, Бальмонт выступил также в Париже весной 1904 г. Художник Б. Н. Матвеев, член Общества русских художников в Париже, сообщил свои впечатления от этого выступления в письме к матери от 31 мая 1904 г.: «Приехал сюда Бальмонт и читал уже у нас в обществе лекцию об Оскаре Уайльде. Он до того изломался, что противно смотреть» (ЦГАЛИ, ф. 801, оп. 1, ед. хр. 9, л. 12—12 об.).

⁴² Бальмонт К. Избранное. С. 596, 595.

⁴³ А. С. Изгоев (впоследствии — известный публицист, видный деятель кадетской партии) с сожалением отмечал отсутствие в докладе Бальмонта анализа произведений Уайльда: «К. Бальмонт дал ярко написанный рисунок личности английского поэта Оскара Уайльда, причем можно лишь пожалеть, зачем Бальмонт больше останавливается на личности английского поэта, никакими героическими поступками себя не ознаменовавшего, а не на его поэзии» (Изгоев А. С. Со стороны // Южное обозрение. [Одесса], 1904. № 2428. 4 марта).

⁴⁴ Весы. 1904. № 1. С. 30—36.

му романа, — для символиста Бальмонта эта система соответствий между творчеством и действительностью неизбежно должна была выдвинуться на первый план. Блестящий ум, абсолютная свобода личности, дерзновение в осуществлении своих желаний, поклонение лишь Красоте и молодости, гениальный писатель, создавший «евангелие эстетства» — книгу статей «Intentions», — такими патетическими характеристиками насыщен доклад Бальмонта, демонстративно возвестившего, что Уайльд «создал целый ряд блестящих произведений, полных новизны, а в смысле интересности и оригинальности личности он не может быть поставлен в уровень ни с кем, кроме Ницше». ⁴⁵ Опираясь на биографические факты, почерпнутые, вероятно, из вышедшей в 1902 г. книги Р. Шерарда «История одной несчастливой дружбы», ⁴⁶ Бальмонт рисует яркий портрет крупной поэтической индивидуальности, отвергнутой филистерским обществом. Доклад имел шумный успех; бурная реакция, которую он вызвал, приобрела окраску литературного скандала. Как сообщила газета «Новости дня», в этот день московский Литературно-художественный кружок «собрал (...) такое колоссальное количество публики, какого еще не видали его стены»; «привлекала и личность автора (...) и его героя, Оскара Уайльда, громадному большинству знакомого только понаслышке». ⁴⁷ М. А. Волошин вспоминал в связи с этим вечером: «Литер (атурно) - Худ (ожественный) кружок давал приют для устных выступлений и прений. Дело было не в докладах, а в прениях, которые следовали за ними. Вызов с одной сторо (ны), озлобление с другой получали здесь форму выражения. Это были действительно схватки за новое искусство, за новое понимание жизни». ⁴⁸

26 июня 1905 г. М. А. Волошин, М. В. Сабашникова и А. Р. Минцлова вспоминали об этом выступлении Бальмонта и о развернувшейся после чтения доклада бурной дискуссии, которую Волошин зафиксировал в своих дневниковых записях. В защиту докладчика и Уайльда выступили Андрей Белый и Койранский (видимо, поэт и критик Александр Койранский, один из трех братьев Койранских), в заключение выступил М. Волошин: «Я был раздражен и взволнован страшно и только в последний момент попросил слова, так что говорил последним. Я долго обдумывал свои фразы и помню их четко. Я сказал: „В то время когда Оскар (у) Уайльду не давал покоя образ Саломеи, он создавал десятки комбинаций и варьантов этой легенды. Один из этих драгоценных обломков, подобранный

⁴⁵ Бальмонт К. Избранное. С. 596.

⁴⁶ *Sherard R. H. The Story of an Unhappy Friendship. Private Edition — 1902; 2 Ed. — London, «The Hermes Press», 1905.*

⁴⁷ *Новости дня. 1903. № 7346. 19 нояб.*

⁴⁸ *Волошин М. А. «Весы». Набросок к статье. Вечер об Оскаре Уайльде. — ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 378, л. 3. об. О горячей полемике, которая развернулась после доклада Бальмонта в Кружке, вспоминал также Б. К. Зайцев, присутствовавший на заседании: «„Мы“, литературная богема того времени, аплодировали, противники шипели. (...) Бальмонт вскипал, противникам возражал надменно, остро и метко, друзьям приветливо кланялся» (*Зайцев Б. Бальмонт // Зайцев Б. Мои современники. London, 1988. С. 43*).*

Гомецом ди Карильо, дошел до нас. Это рассказ о маленькой азиатской принцессе, которая любила молодого Александрийского философа. Чтобы заслужить его любовь, она предлагала ему все: свое царство, свои сокровища, даже голову великого иудейского пророка. Но молодой философ сказал с улыбкой: «Зачем мне голова иудейского пророка? Если бы ты мне предложила свою собственную маленькую голову. . .».

И в тот же вечер в его кабинет вошел черный раб и принес на золотом блюде ее маленькую окровавленную голову. Но философ поглядел рассеянно и сказал: «уберите это кровавое».

Только что в эту залу Вам — толпе, которую Оскар Уайльд так любил, Бальмонт принес на золотом блюде его прекрасную, измученную, отсеченную голову.

Но вы, как и подобает молодому философу, посмотрели рассеянно и сказали: «Уберите это»⁴⁹.

«Толпе» в отличие от «декадентов» преподнесенная лекция действительно пришлось не по вкусу, вполне в соответствии с аллегорическими параллелями Волошина. Газетные отчеты лишь в редких случаях давали сухие сообщения о состоявшемся в литературной жизни Москвы событии. В одних выступлениях звучали ноты сочувственного отношения к творчеству Уайльда, но порицался односторонний, предвзято-«декадентский» подход к нему Бальмонта; в других была одинаково резкая критика и в адрес докладчика, и в адрес его кумира. Такая реакция прессы была в начале 1900-х годов вполне закономерной. Широко известно, что русский символизм в эти годы с трудом завоевывал свои позиции, наталкиваясь на решительное сопротивление литературных «староверов», многие из которых видели в подобного рода эстетической установке немалое достоинство (демонстративный псевдоним поэта и критика Аполлона Коринфского — Литературный Старовер). И хотя в отношении к западным модернистам это неприятие не проявлялось в столь резкой и глумливой форме, как по отношению к отечественным «декадентам» (сказывался традиционный пиетет перед «иноземной» культурой), лекция, посвященная не только возвеличению творчества английского писателя, но и, в известной степени, оправданию его «безнравственного» образа жизни, не могла не вызвать резкого

⁴⁹ Волошин М. А. История моей души: (Записи дневникового характера). — ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 441, л. 53 об.—54. В этих же записях Волошин вспоминает, что в качестве одного из оппонентов Бальмонта выступил А. И. Южин-Сумбатов, известный артист и драматург, впоследствии главный режиссер Малого театра в Москве: «Южин поднялся неожиданно и, держа одной рукой стул, на котором сидел Бальмонт, так что со стор(он)у публики это имело такой вид (. . .) что он держит его как щенка за шиворот, говорил: „Не снимайте лавровых венков с ледяных вершин и не кладите их туда, куда не следует“» (Там же). Весьма симптоматично, что спустя несколько лет, когда русское общественное мнение в отношении Уайльда уже претерпит существенные перемены, тот же Южин в своей речи, обращенной к труппе Малого театра, готовившей к постановке комедию «Идеальный муж», будет говорить о «ценной новизне» мировоззрения Уайльда, писателя, который «тоньше и сложнее своим психологическим анализом» в пьесах, чем Б. Шоу. Сам Южин в «Идеальном муже» сыграл роль лорда Кавершема (см.: Южин-Сумбатов А. И. Воспоминания: Записи. Статьи. Письма. М.; Л., 1941. С. 115—116).

неприятия со сторон защитников «традиционных» вкусов и морали. В московской газете «Новости дня» появились подряд два ядовитых фельетона, в которых осмеянию подвергались не только автор доклада и английский писатель, но и все «новое» искусство.⁵⁰

В газете «Русское слово» было напечатано сатирическое стихотворение «Реферат г. Бальмонта (В художественном кружке)». Его автор, упорно силившийся выставить «знаменитого декадента» в неприглядном свете, тем не менее не мог не отметить того обескуражившего его факта, что выступление Бальмонта имело значительный успех у определенной части аудитории.⁵¹ Ниспровергатели доклада предъявляли Бальмонту упреки в том, что вместо глубокого анализа им были даны лишь «туманные характеристики» творчества писателя, разобраны «только наиболее фантастические произведения», причем сделано это «крайне односторонне, с декадентской точки зрения».⁵² С подобной оценкой лекции соглашался и корреспондент московского «Курьера», полагавший, что автору не удалось представить исчерпывающий портрет английского писателя: «яркое выделение нюансов, освещение полутонов», «гипертрофия частных» заслонили от Бальмонта целое, которое «обратилось в тень, страдает худосочием». Отрицая искусство, отмежевывающееся от действительности, ставящее себя выше нее, критик из «Курьера», однако, высоко оценивает последнее произведение Уайльда «Балладу Редингской тюрьмы», поскольку она «проникнута самой жизнью»; в ней он увидел попытку Уайльда «слить искусство и действительность».⁵³ Еще один обозреватель также отмечает глубокое впечатление, которое оставляет у слушателей эта «яркая, сильная, богатая и образами, и чувством» вещь, а также и прекрасный перевод «Баллады», выполненный Бальмонтом, но эти оговорки не смягчили общей суровой оценки доклада: «⟨...⟩ свою характеристику г. Бальмонт одел в пестрые одежды затейливых образов, недоговоренностей и туманностей».⁵⁴

Новый всплеск полемика вокруг имени Уайльда получила несколько месяцев спустя, когда текст нашумевшей лекции Бальмонта был опубликован в январе 1904 г. в первом номере журнала «Весы».⁵⁵

Появление «Поэзии Оскара Уайльда» в первом выпуске новообразованного символистского органа, рядом с философско-эстетическим манифестом символизма — статьей Валерия Брюсова «Ключи тайн» безусловно носило программный характер. Уайльд в интерпретации Бальмонта представал одним из тех «вечных спутников» русских символистов, в деятельности которых они видели

⁵⁰ —60— [С. Б. Любошиц]. Записки упавшего с луны. VII // Новости дня. 1903. № 7350. 23 нояб.; Пэк. Кстати. Из дневника Мимочки // Там же. № 7347. 20 нояб.

⁵¹ Н. [Веревкин]. Реферат г. Бальмонта (В художественном кружке) // Русское слово. 1903. № 318. 20 нояб.

⁵² М. Оскар Уайльд и г. Бальмонт // Русь. 1903. № 11. 21 дек. (3 янв.).

⁵³ Сожин. Культурные отголоски: (На беседе Литературно-художественного кружка) // Курьер. 1903. № 262. 20 нояб.

⁵⁴ На вторник // Новости дня. 1903. № 7346. 19 нояб. (без подписи).

⁵⁵ Бальмонт К. Поэзия Оскара Уайльда: Вступление к беседе в Московском Литературно-художественном Кружке 18 ноября 1903 г. // Весы. 1904. № 1. С. 22—40.

образец осуществления своих художественных идеалов. Первые печатные отклики на «Весы», естественно, включали в себя и характеристику статьи Бальмонта.

Консервативный критик Н. Я. Стародум (Стечкин), давая крайне резкую оценку статьи, рассматривал творчество Уайльда с традиционной точки зрения «пользы», которую могут иметь его произведения. Признавая за Уайльдом «крупный талант», критик тем не менее ригористически утверждал, что пропагандировать писателя, который «при всем блеске его творчества» привлек к себе внимание в первую очередь скандальным судебным процессом, недопустимо. «Самое лучшее, что можно сделать по поводу Уайльда, — это молчать о нем», — заявляет Н. Я. Стародум.⁵⁶ Статьи же, подобные статье Бальмонта, в которой автор стремится «сохранить за Уайльдом особое право гражданства в особенном мире», годятся, по словам критика, лишь «для старых развратников и для молодых неврастеников».⁵⁷ «Содомским яблоком», прекрасным снаружи и гнилым внутри, назвал Уайльда, якобы справедливо вычеркнутого из памяти соотечественников, известный религиозный публицист Г. С. Петров в своем отклике на публикацию статьи Бальмонта. Общий недостаток, присущий всем декадентам, он видит в том, что они «дают волю» всем без исключения «чувствованиям» поэта, тогда как в душе человека кроме «божеского» есть и «свинское». В статье Бальмонта, считает Петров, эта «ошибка декадентства доведена до крайности», поскольку он не просто смешивает «свинское» с «божеским», а прямо уже считает «свинское» «божеским».⁵⁸

Приведенный обзор критических откликов на выступление Бальмонта наглядно показывает, что усвоение творчества Уайльда в России претерпевало немалые трудности, вызванные как определенной косностью общественного сознания, с трудом воспринимающего новое и непривычное, так и сложностью, неоднозначностью, внутренней противоречивостью фигуры самого писателя. Проникновение творчества Уайльда в читательское сознание теснейшим образом связано со сложным процессом становления и развития русского символизма, который предполагал определенный пересмотр традиций социально-демократической мысли и крен в сторону индивидуалистического миропонимания. Если на рубеже XIX—XX вв. привычно отрицательное отношение к русским «декадентам» в известной степени окрашивало и восприятие западных модернистов, то в 1900-е годы ситуация уже существенно изменяется. Одно за другим выходят в свет произведения новейших западноевропейских знаменитостей на русском языке, в том числе и собрания сочинений, что заметно влияет на изменение эстетических вкусов широкой публики. Андрей Белый отмечал, что к 1910 г. завершился «сворот оси» и на книжных полках широкого круга читателей появились собрания сочинений О. Уайльда, д'Аннунцио, Ибсена, Стриндберга,

⁵⁶ Стародум Н. Я. Журнальное обозрение («Весы» — январь, февраль, 1904 г.) // Русский вестник. 1904. № 3. С. 342.

⁵⁷ Там же. С. 342—343, 349.

⁵⁸ Артабан В. [Г. С. Петров]. Гнилая душа // Русское слово. 1904. № 43, 12 февр.

С. Пшибышевского, «исчезли с полок — Мачтеты, Потапенки, Шеллеры, Альбовы и Станюковичи (...)».⁵⁹ В статье 1907 г. поэт и критик символистского круга Н. Е. Поярков отмечает возросший интерес читателей к «Искусству» — т. е. к «самоценному» творчеству, смену «прежней апатии, грубой насмешки» «страстным увлечением» модернистской литературой. Среди «новых кумиров» в статье назван и «король слова» Оскар Уайльд. Перемены были заметны не только в пробудившемся интересе к западным писателям, но и в отношении к отечественным представителям «нового» искусства: «(...) газеты, обливавшие помоями два-три года назад декадентов и символистов (...) с азартом уделяют целые фельетоны, и так часто хвалебные, Брюсову, Блоку, Сологубу, Уайльду, Штирнеру. Газеты и журналы (...) открыли двери декадентам, и М. Волошин, Г. Чулков,⁶⁰ Чуковский и др. могут излагать свои мнения (*horribile dictu*) на страницах какой-нибудь „Нивы“ или „Рус. Мысли“».⁶¹

Выступление Бальмонта с лекцией об Уайльде фактически положило начало широкому и пристальному вниманию к английскому писателю в России.⁶² Переводы произведений Уайльда стали появляться непрерывным потоком один за другим, его имя все чаще встречается на страницах периодики, причем резко критические отзывы и поверхностные бессодержательные заметки сплошь и рядом уступают место статьям, в которых предпринимаются попытки глубоко осмыслить эстетические принципы и мировоззрение писателя.

2

Усвоение творчества Уайльда в 1900-е годы неуклонно переходит в новую стадию: предварительное знакомство состоялось, атмосфера дискуссионности постепенно развеивалась, английский писатель выростал в безусловную по своему художественному значению литературную величину, что не могло не определить новой тональности восприятия. По-прежнему главными адептами и пропагандистами Уайльда оставались модернисты и близкие им авторы, однако популярность английского писателя отнюдь не ограничивалась пределами этого литературного круга.

Горячий поклонник эстетических воззрений Уайльда, Бальмонт (которого Андрей Белый не случайно назвал «последним русским великаном чистой поэзии — представителем эстетизма», «сияющим

⁵⁹ *Белый Андрей*. Начало века. М.; Л., 1933. С. 375.

⁶⁰ В журнальном тексте — опечатка: «Г. Гучков».

⁶¹ *Поярков Н.* Молодые искатели // Юность. 1907. № 1. С. 7.

⁶² Десять лет спустя после скандального выступления в Литературно-художественном кружке, в конце января 1914 г., в Юридическом собрании был устроен вечер, посвященный Оскару Уайльду. Устроители вечера решили отметить 10-летний юбилей первой лекции о творчестве Уайльда. В сообщении о вечере говорилось об этом событии как о знаменательной вехе в литературной жизни недавнего прошлого: «Лекция К. Бальмонта произвела в свое время большое впечатление и сыграла известную роль в истории распространения идей Уайльда в России» (Вечер памяти Оскара Уайльда // Русское слово, 1914. № 26. 1 (14) февр.).

зеркалом эстетизма, горящим сотнями яхонтов»⁶³) внес значительный вклад в дело популяризации творчества английского писателя в России и как переводчик. Упомянутый перевод «Баллады Редингской тюрьмы» был опубликован в 1904 г. издательством «Скорпион». Справедливо отмечалось, что в первые годы XX в. «Скорпион» явился «главным орудием самоутверждения русского символизма», собрав вокруг себя основные силы, представляющие это течение в русской литературе, и стремясь сплотить их для борьбы за общественное признание.⁶⁴ В планы издательства (реализовавшиеся лишь отчасти) входило представить читателю в переводах на русский язык обширную серию западноевропейской литературы, главным образом модернистской — или той, которая, по мнению «скорпионовцев», была «прародительницей» современного «нового» искусства, — с тем чтобы «легитимизировать» символистскую школу «в рамках русской литературной современности указанием на ее родовую связь с общеевропейской нормой».⁶⁵ Стремясь укрепить позиции русского символизма и завоевать симпатии широкого контингента читателей, «Скорпион» подчеркивал генетическую связь с западноевропейским символизмом и его предшественниками: из общего числа изданий (около 150), вышедших за время существования издательства (1899—1916), более трети составляли переводы. О. Уайльд в этом издательстве был напечатан дважды: помимо «Баллады Редингской тюрьмы» в 1907 г. отдельным изданием вышла «Флорентинская трагедия» в переводе М. Ф. Ликиардопуло и А. А. Курсинского. Следует отметить относительно большой тираж, которым были выпущены обе книги Уайльда, в сравнении с другими переводными произведениями, выходившими в «Скорпионе»: «Баллада Редингской тюрьмы» — 2400 экземпляров, а «Флорентинская трагедия» — 2000 экземпляров; обычный тираж «скорпионовских» изданий, колебавшийся от 500 до 5000 экземпляров (максимальным тиражом был издан в 1911 г. один из томов полного собрания сочинений Э. По в переводе Бальмонта), составлял 1200—1800 экземпляров.⁶⁶ Кроме того, с 1911 г. в каталогах «Скорпиона» анонсировалась не вышедшая в свет книга А. Рэнсома об Уайльде в переводе М. Ликиардопуло; это объявление постоянно повторялось вплоть до последних «скорпионовских» каталогов.

Рецензенты были единодушны как в высокой оценке бальмонтовского перевода «Баллады», так и в характеристиках оригинала, «богатого и образами и чувством», ярко и сильно воссоздающего состояние человека, приговоренного к смертной казни.⁶⁷ В отзыве,

⁶³ *Белый Андрей*. К. Д. Бальмонт // *Весы*. 1904. № 3. С. 10.

⁶⁴ *Котрелев Н. В.* Переводная литература в деятельности издательства «Скорпион» // *Социально-культурные функции книгоиздательской деятельности*. М., 1985. С. 70.

⁶⁵ Там же. С. 80.

⁶⁶ Там же. С. 84—85.

⁶⁷ *Новости дня*. 1903. № 7346. 19 нояб. (без подписи). Аналогичные отзывы «Баллада Редингской тюрьмы» в переводе Бальмонта получила и в других рецензиях; см., например: *Беседа*. 1904. № 7. С. 665 (без подписи); *М. Оскар Уайльд и г. Бальмонт* // *Русь*. 1903. № 11. 21 дек.

помещенном в журнале «Вопросы жизни», отстаивавшем положения идеалистической эстетики, известный публицист Б. А. Кистяковский расценивал «Балладу» Уайльда как «непрерывный протест, жгучий и стремительный, безумный призыв к борьбе с тюремщиками, которые жадно стерегут нашу жизнь». В «несомненном символизме» «Баллады», который был в определенной степени углублен в переводе Бальмонта в сравнении с оригиналом, рецензент видит значительное расширение темы, не сводимой к описанию конкретного трагического эпизода, но раскрывающей стремление свобододлюбивой души «перешагнуть за грани нравственности и порядка». ⁶⁸

Бальмонтовский перевод «Баллады» сразу же приобрел широкую известность и вошел в поэтический репертуар наравне с оригинальными произведениями русского символиста. Примечательно, что А. Блок признавал воздействие этого перевода на свое стихотворение «Митинг» (1905). ⁶⁹ В данном случае речь могла идти только о заимствовании ритмического рисунка; в содержании уайльдовской «Баллады» и блоковского стихотворения, навеянного событиями революции 1905 г., трудно уловить непосредственные черты сходства. ⁷⁰

В 1908 г. в новообразованном издательстве «Пантеон», ставившем своей задачей публикацию переводов классики и шедевров новейшей литературы, вышел в свет перевод драмы Уайльда «Саломея», выполненный Бальмонтом в соавторстве с женой, Е. А. Андреевой. Книга была снабжена так называемыми «книголюбительскими приложениями», написанными Бальмонтом, а также двумя его очерками — «Поэзия Оскара Уайльда» (ранее публиковавшимся в «Весах») и «О любви» (опубликованным в 1904 г. в виде предисловия к изданию «Саломеи» в переводе В. и Л. Андрусон); ⁷¹ статья С. Маковского, также помещенная в книге, была посвящена творчеству Обри Бердслея, восемь рисунков которого иллюстрировали издание. ⁷² Близость идейно-эстетических установок и стиливых приемов писателя и художника была установлена составителями издания безукоризненно метко: рисунки классика английского «модерна» являлись идеальным изобразительным аналогом тексту уайльдовской драмы. «Гениальным выразителем» новых устремлений в жи-

⁶⁸ Вопросы жизни. 1905. № 2. С. 310 (подпись: Б. К.).

⁶⁹ Блок отмечал в авторском примечании: «„М и т и н г“». Влияние перевода Бальмонта „Баллады Редингской тюрьмы“ Уайльда» (Блок А. Собрание стихотворений. Кн. 2. Нечаянная радость (1904—1906). М.: Мусaget, 1912. С. 154). Позднее в статье «О современном состоянии русского символизма» (1910) Блок цитирует бальмонтовский перевод «Баллады» (Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 435).

⁷⁰ Натяжкой представляется попытка разглядеть в «Митинге» стремление Блока перевести мотив «возвышенной жертвы» уайльдовской «Баллады» в «политический план», поскольку едва ли правомерно трактовать «Балладу Редингской тюрьмы» как произведение, реализующее идею «возвышенной жертвы» (см.: *Небольсин С. А.* Об одном событии в лирике А. Блока // Революция 1905—1907 годов и литература. М., 1978. С. 113).

⁷¹ Бальмонт К. О любви: Этюд о страсти // Уайльд О. Саломея: Драма / Пер. В. и Л. Андрусон под ред. К. Д. Бальмонта М.: Гриф, 1904. С. 3—4.

⁷² Уайльд О. Саломея: Драма в одном действии // Пер. с франц. оригинала К. Д. Бальмонта и Е. Андреевой. СПб.: Пантеон [1908].



Оскар Уайльд. «Саломея».
 Перевод К. Д. Бальмонта и Ев. Андреевой (СПб.: Пантеон, 1908).
 Титульный лист с рисунком Обри Бердслея.

вописи к «образной фантастике», стремившимся не к конкретному воспроизведению, а к «расширению и углублению литературного образа», назвал Бердслея в своей статье Маковский. Критик высоко оценил способность иллюстратора, «пользуясь текстом, как вдохновляющей основой для узорных изощрений», оставаться абсолютно свободным, не привязывать иллюстрации к определенным драматическим сценам, а создавать «графический перевод» литературного произведения.⁷³ В предисловии, предпосланном переводу «Саломеи», Бальмонт со свойственной ему экзальтацией дает пьесе пышную образно-эмоциональную характеристику: «⟨...⟩ она — не драма,

⁷³ Маковский С. Об иллюстрациях Бердслея // Там же. С. 126, 131.

а многоцветное ожерелье из жемчугов и узорчатых камней. . .».⁷⁴ Восторги Бальмонта вполне объяснимы: действительно, в этом произведении Уайльда ориентация на символистскую поэтику достигает своего самого полного и яркого выражения.

В отличие от Англии, где публикация «Саломеи» в 1894 г. на английском языке (первоначально драма была написана по-французски) с иллюстрациями Бердслея вызвала взрыв негодования,⁷⁵ в России перевод Бальмонта и Андреевой, а также и перевод 1904 г., вышедший в издательстве «Гриф», были встречены в целом благоклонно.⁷⁶ Характерны слова С. Городецкого по поводу «пантеоновского» перевода драмы Уайльда: «О самой „Саломее“ странно было бы говорить в рецензии, настолько уже стала ясна ее принадлежность к высшим культурным ценностям нашего времени».⁷⁷ Однако перевод вызвал у Городецкого ряд нареканий, объяснявшихся, возможно, уже установившейся традицией восприятия Бальмонтских переводов. Как известно, отношение к переводам Бальмонта не было однозначным даже в кругу его ближайших сотрудников по «Скорпиону» и «Весам». В одном из номеров «Весов» была помещена заметка К. Чуковского, содержащая резкую критику многочисленных переводов Бальмонта: «Бальмонт, как переводчик, — это оскорбление для всех, кого он переводит: для По, для Шелли, для Уайльда. (. . .) Ведь у Бальмонта и Кальдерон, и Шелли, и По, и Блэк — все на одно лицо. Все они — Бальмонты. Читатель, знакомый с ними по Бальмонту, не отличит их друг от дружки».⁷⁸ Подмеченная тенденция действительно сказывалась в бальмонтских переводческих опытах, но столь огульная их оценка была, конечно, несправедлива, и сам Чуковский практически отменил вынесенный ранее приговор, включив бальмонтский перевод «Саломеи» в издание Уайльда под своей редакцией.

Помимо «Скорпиона» пристальное внимание к творчеству Уайльда проявило другое символистское издательство — «Гриф». В этом издательстве в 1906 г. увидели свет переводы А. Минцловой — «Портрет Дориана Грея» и «Замыслы»; им предшествовали «Саломея» в переводе В. и Л. Андрусон (1904) и «De Profundis. Записки из Рэдингской тюрьмы» в переводе Е. Андреевой (1905).⁷⁹ В «Гриф» не было принято печатать переводы зарубежных писателей, однако

⁷⁴ Бальмонт К. Предисловие // Уайльд О. Саломея. С. 9.

⁷⁵ См.: Broad L. The Friendships and Follies of Oscar Wilde. P. 108—109.

⁷⁶ См., например, рецензии Ф. Д. Батюшкова (Современный мир. 1908. № 6. Отд. II. С. 145—147; подпись: Ф. Бат-ов); А. А. Смирнова (Новый путь. 1904. № 2. С. 225—226).

⁷⁷ Образование. 1908. № 9—10а. Отд. III. С. 53; подпись: С. Г.

⁷⁸ Чуковский К. О пользе брома // Весы. 1906. № 12. С. 55.

⁷⁹ Перевод Е. Андреевой вышел в свет через несколько месяцев после опубликования в феврале 1905 г. неполного текста «De Profundis» в Англии. На это событие откликнулся Дионео, находившийся тогда в Англии, статьей в «Русском богатстве»; он назвал «De Profundis» «воплем из-за могилы Петрония конца XIX века», в котором не слышно «покаяния „грешника“», а, как и в более ранних произведениях писателя, звучит вера «в гибель дряхлого мира и в народение нового (. . .)» (Дионео. De Profundis: (Письмо из Англии) // Русское богатство. 1905. № 4. Отд. II. С. 44).

для Уайльда в этом отношении было сделано исключение. «Грифовские» издания Уайльда были осуществлены с размахом — в большом формате, на лучшей бумаге; «Портрет Дориана Грея» был украшен рисунками и заставками М. Дурнова — художника из круга московских символистов.⁸⁰ Предпринятые «Грифом» издания Уайльда были встречены, однако, весьма критически.⁸¹ На недочеты в переводе «De Profundis», выполненном Е. Андреевой, указывали в своих рецензиях В. В. Гофман и Н. Н. Вентцель, высоко оценив при этом самую книгу Уайльда.⁸² В то же время выход в свет «De Profundis» послужил поводом для В. Фриче, одного из адептов вульгарно-социологического метода в критике и литературоведении, неоднократно выступавшего с резко отрицательными отзывами о произведениях Уайльда, упрекнуть английского писателя в неискренности его «исповеди» и в откровенном позерстве: «Извращенные склонности и слабовольное самобичевание — вот те полярные точки, между которыми располагаются его мысли и чувства. Полное разложение».⁸³

Серьезной и справедливой критике подверг в «Весах» «грифовские» издания М. Ф. Ликиардопуло. Рецензируя переводы А. Р. Минцловой, он (как позднее и Бальмонт) указывал много неточностей, неряшливые фразы, искажающие смысл оригинала, говорил о неподготовленности переводчицы и издательства к выполнению взятой на себя ответственной миссии. Но главное, что возмутило Ликиардопуло, — это тот факт, что перевод «Портрета Дориана Грея» был сделан в неполного, неотделанного варианта романа, опубликованного в 1890 г. в «Lippincott's Monthly Magazine», в то время как существовало исправленное и дополненное английское издание, признанное самим Уайльдом за окончательную редакцию текста. Небрежность и поспешность, с какими отнесся «Гриф» к публикации переводов «Портрета Дориана Грея» и «Замыслов», дали основания рецензенту упрекнуть издательство в чисто меркантильных побуждениях.⁸⁴

⁸⁰ Иллюстрации М. Дурнова к «Портрету Дориана Грея» были расценены М. Ликиардопуло как подражание иллюстрациям М. Бёйлера к немецкому переводу «Саломеи» (см.: Веса. 1906. № 8. С. 66); обложка его работы к изданию «Баллады Редингской тюрьмы» (1904) вызвала упрек М. Ф. Ходасевича (старшего брата поэта) в плагиате по отношению к картине «Людская благодарность» В. Бёртона, художника из круга прерафаэлитов (*Ходасевич М. Письмо в редакцию // Перевал. 1906. № 1, С. 59—60*).

⁸¹ Исключение, пожалуй, составляет только перевод «Саломеи», выполненный В. и Л. Андрусон под редакцией Бальмонта, который Андрей Белый назвал «серьезной заслугой книгоиздательства „Гриф“», отметив высокое качество перевода и оригинальное и тщательное издание драмы (Веса. 1904. № 1. С. 70; подпись А. Белый); не исключено, впрочем, что оценка перевода в данном случае была голословной и вызванной тактическими соображениями.

⁸² Дело и отдых. 1905. № 47. С. 14 (подпись: *Xénènes [В. В. Гофман]*). Новое время. 1905. № 10567. 3(16) авг. (подпись: *Ю-н [Н. Н. Вентцель]*).

⁸³ Правда. 1905. № 9—10. Отд. I. С. 130—131.

⁸⁴ Веса. 1906. № 8. С. 64. Недоумение по поводу выбора журнального варианта «Портрета Дориана Грея» для перевода высказал и А. Печковский в своей рецензии, отметив, однако, как положительный момент заботу «Грифа» о внешнем облике издания, соответствующем тому «особому чувству утонченной культуры», которым прозван роман (Перевал. 1906. № 1. С. 55).

Резко отрицательную оценку переводов Минцловой дал и В. Брюсов в рецензии, помещенной в символистском журнале «Золотое руно», также отметив непрофессионализм переводчицы. Брюсов указывал, что «Грифу» следовало «применить к изданию Уайльда всю строгость научных методов», выбрав наилучший, проверенный текст произведения, поручив его переводчику, обладающему высокими профессиональными данными, и отредактировав перевод с необходимой тщательностью. «Торопиться русским издателям Уайльда решительно некуда: они все равно опоздали на полтора десятилетия», — резюмирует Брюсов, объясняя поспешность, с которой издательство, «желающее (. . .) „плыть по течению“ и печатать что „спрашивают“», берется за выпуск произведений Уайльда, тем, что книги английского писателя «стали у нас выгодным коммерческим предприятием, ввиду возникшего на них спроса в „большой публике“». ⁸⁵

Этот выход Уайльда к русской «большой публике» незамедлительно возымел свои последствия. Как с горечью отмечал в этой же рецензии Брюсов, «недостатка в рыночных русских изданиях Уайльда не предвидится». И действительно, количество переводов Уайльда, предложенных русскому читателю в 1900—1910-е годы, было чрезвычайно велико. «Саломея» переводилась шесть раз, ⁸⁶ «Портрет Дориана Грея» — семь раз, ⁸⁷ «Замыслы» — четыре раза, ⁸⁸ «Баллада Редингской тюрьмы» — пять раз, ⁸⁹ «De Profundis» — пять раз, ⁹⁰ статья «Душа человека» — два

⁸⁵ Золотое руно. 1906. № 7—9. С. 176—177.

⁸⁶ Помимо упомянутых выше переводов, опубликованных в издательствах «Гриф» и «Пантеон», в 1907 г. вышел перевод баронессы Радошевской («Пляска семи покрывал». — Театр и искусство. 1907. № 9); в том же году — перевод за подписью Г. Брик (М., 1907; отд. изд. в серии «Универсальная библиотека»); в 1908 г. — перевод М. Ликиардопуло (М., «Универсальная библиотека») с предисловием Р. Росса, выдержавший три издания; анонимный перевод «Саломея» был помещен в Полном собрании сочинений Уайльда в издании В. М. Саблина (М., 1906. Т. 3).

⁸⁷ Перевод С. З. — Полн. собр. соч. М.: изд. В. М. Саблина, 1905. Т. 2; перевод за подписью А. Т. — Приложение к «Новому журналу иностранной литературы». 1905. № 7—10; перевод А. Р. Минцловой (М.: Гриф, 1906); перевод С. А. Бердяева (М.: Заря, 1909); перевод М. Ф. Ликиардопуло (М.: Универсальная библиотека, [1909]); перевод А. Н. Анненской (Нива. 1912. Т. 3); перевод М. Ричардс был помещен в Полном собрании сочинений под ред. К. И. Чуковского (СПб., 1912. Т. 2).

⁸⁸ Перевод О. М. Соловьевой. — Новый журнал иностранной литературы. 1899. № 4—5 («Упадок лжи»); 1901. № 5—6 («Искусство критики»); перевод А. Р. Минцловой («Замыслы». М.: Гриф, 1906); перевод М. Языковой («Искания»). Полн. собр. соч., М.: изд. В. М. Саблина, 1909. Т. 5); «Замыслы» — Полн. собр. соч. / Под ред. К. И. Чуковского. СПб., 1912. Т. 3 («Упадок лжи» — пер. С. Г. Займовского; «Кисть, перо и отравы» — пер. М. П. Благовещенской; «Критик, как художник» — пер. А. В. Тырковой; «Истина масок» — пер. Ал. Дейча).

⁸⁹ Помимо указанных выше переводов Н. Корна (Норна) и К. Бальмонта «Баллада Редингской тюрьмы» была издана в переводах Ал. Дейча (Баллада Редингской тюрьмы. Киев, 1910); В. Брюсова (Полн. собр. соч. / Под ред. К. И. Чуковского. СПб., 1912. Т. 2) и в прозаическом переводе М. Ликиардопуло (Полн. собр. соч. М.: изд. В. М. Саблина, 1909. Т. 8).

⁹⁰ Перевод Е. А. Андреевой — «De Profundis» (М.: Гриф, 1905); анонимный перевод — «De Profundis. (Тюрьма)» (Полн. собр. соч. М.: изд. В. М. Саблина, 1906. Т. 3); перевод кн. А. А. Оболенской — «De Profundis» (СПб., [1908]); перевод М. Симоновича — «De Profundis» (Одесса, 1909); перевод М. Ф. Ликиардопуло — «De Profundis» (М.: Универсальная библиотека, [1909]).

раза.⁹¹ Большинство переводов действительно соответствовало скорее «рыночным», чем художественным критериям.

Небрежное и недобросовестное отношение русских переводчиков и издателей к произведениям Уайльда вызывало резкое недовольство у М. Ф. Ликиардопуло, критика и переводчика, секретаря «Весов», основательно обследовавшего творчество Уайльда и бывшего его авторитетнейшим знатоком. Ликиардопуло сообщал, что у него «имеется несколько негодующих писем друзей и близких О. Уайльда, глубоко возмущенных и опечаленных некорректным отношением к памяти покойного писателя, но благодаря отсутствию конвенции бессильных принять какие-либо меры против хищников-издателей и вандалов-переводчиков».⁹²

Ссылаясь на мнение «друзей и близких» Уайльда, Ликиардопуло, вероятно, имел в виду Р. Росса, ближайшего друга и душеприказчика Уайльда, и лорда Альфреда Дугласа, непосредственного виновника постигшей писателя трагической участи, с которыми Ликиардопуло познакомился в 1907 г. во время своей поездки в Англию. В недатированном письме к Брюсову, полученном в Москве 22 сентября/5 октября 1907 г., он извещал: «Познакомился с лордом Дугласом и Р. Россом. Оба обещали свое сотрудничество „Весам“».⁹³ Это обещание в полной мере не было выполнено друзьями Уайльда,⁹⁴ однако деловые контакты Ликиардопуло с Россом продолжались в течение ряда лет.⁹⁵ В 1913 г. Росс по приглашению редакции московской газеты «Утро России», сотрудником которой в это время являлся Ликиардопуло, посетил Москву. В «Утре России» появились его

⁹¹ Уайльд О. Душа человека при социализме / Пер. с англ. М. А. Головкиной. М.: Дилетант, 1907; Уайльд О. Социализм и душа человека [СПб.]: Сириус, 1907 (без указания переводчика). В своей рецензии на перевод «Души человека» М. Ликиардопуло небезосновательно настаивал именно на таком названии статьи, поскольку лишь в первом издании в «The Fortnightly Review» в 1891 г. статья была озаглавлена Уайльдом «The Soul of Man Under Socialism», дальнейшие издания имели заголовки «The Soul of Man», под тем же сокращенным названием Уайльд упоминает свою статью в «De Profundis». («...») Полное незнакомство как переводчицы, так и редакции к-ва „Дилетант“ с произведениями Оскара Уайльда и библиографией его книг — проявляются с первых же строк», — указывает Ликиардопуло, упрекая издательство в том, что перевод М. Головкиной был сделан с некоего «воровского издания» 1904 г. под заголовком, от которого автор отказался в прижизненных изданиях и которое книгоиздательство «Дилетант» полагает «редким нумерованным изданием» (Весы. 1907. № 2. С. 87—88).

⁹² Там же. С. 89.

⁹³ ГБЛ, ф. 386, карт. 92, ед. хр. 22.

⁹⁴ Рассчитывая на сотрудничество Росса и Дугласа, «Весы» уведомляли в 1908 г., что корреспонденция об английской литературе будет представляться в журнал в числе других лордом Альфредом Дугласом и Робертом Россом. Каталог «Весов» анонсировал также воспоминания Роберта Росса о последних годах жизни Оскара Уайльда («Скорпион—Весы. Каталог № 6». — Весы. 1908. № 1. «Каталог». С. 6, 7).

⁹⁵ К сожалению, переписку Росса и Ликиардопуло выявить не удалось. Личный архив М. Ф. Ликиардопуло, умершего в 1925 г. в Англии, до сих пор не обнаружен; скорее всего он не сохранился (разыскания английских русистов к положительным результатам не привели). В архиве Р. Росса («The Robert Ross Memorial Collection» — Bodleian Library, Oxford) письма русских корреспондентов не сохранились. Выражаю глубокую признательность проф. Ричарду Дэвису (Лидс) за сообщение этих сведений.

воспоминания об Уайльде.⁹⁶ Свои дружеские чувства и благодарность русскому знатоку, переводчику и пропагандисту творчества Уайльда в России Росс выразил в посвящении одной из книг своего покойного друга, вышедшей под его редакцией: «Эта антология посвящается Михаилу Ликиардопуло в знак уважения к его заслугам перед английской литературой в Великой русской империи».⁹⁷

Прямым следствием личного общения Росса и Ликиардопуло было предоставление душеприказчиком Уайльда российскому переводчику копии с рукописи «Флорентинской трагедии», обнаруженной после смерти Уайльда в архиве писателя. В России это произведение увидело свет не позднее, чем на родине писателя, — в 1907 г.⁹⁸ В 1908 г. в «Весах» появляется еще два новых перевода неизданных текстов Уайльда.⁹⁹

М. Ф. Ликиардопуло принадлежат переводы более чем двадцати произведений Уайльда, которые публиковались отдельными изданиями, в периодике (главным образом в «Весах») и в двух дореволюционных собраниях сочинений Уайльда. Несомненно, что Ликиардопуло был наиболее активным и компетентным пропагандистом творчества Уайльда в России в 1900—1910-е годы. Его перу принадлежат десятки статей и рецензий на русские переводы произведений английского писателя и на книги Уайльда и об Уайльде, вышедшие в Англии и Германии. В 1910-е годы Ликиардопуло работал над переводом книги Артура Рэнсома «Оскар Уайльд. Критическое исследование»¹⁰⁰ — первого серьезного литературоведческого труда, посвященного творчеству английского писателя. А. Рэнсом вспоминал впоследствии о встрече с русским переводчиком в связи с подготовкой книги: «Михаил Ликиардопуло (. . .) приехал (. . .) с рекомендацией от Росса, чтобы достичь договорен-

⁹⁶ Ross R. Несколько воспоминаний об Оскаре Уайльде // Утро России. 1913. № 208. 8 сент.

⁹⁷ Посвящение на титульном листе в книге: Wilde O. Selected Prose of Oscar Wilde / With a Preface by Robert Ross. London; Methuen & Co, [1926]; первое издание — 1914.

⁹⁸ Уайльд О. Флорентинская трагедия / Пер. с рукописи М. Ликиардопуло и А. Курсинского. М.: Скорпион, 1907. Переводу полного текста этой недоработанной драмы с началом, дописанным английским драматургом Стердж-Муром, предшествовала публикация перевода части подлинной рукописи Уайльда, выполненного также М. Ликиардопуло и А. Курсинским (Весы. 1907. № 1. С. 17—38). Вероятно, Ликиардопуло, который не писал стихов, сделал подстрочный прозаический перевод, а поэт А. А. Курсинский воспользовался им для создания стихотворного текста. На выход в свет «Флорентинской трагедии» откликнулись А. Г. Горнфельд (Русское богатство. 1907. № 11. Отд. II. С. 117; без подписи), а также Ю. И. Айхенвальд (Русская мысль. 1907. № 18. Отд. II. С. 235) и А. П. Воротников (Литературно-художественная неделя. 1907. № 4. 8 окт.), давшие высокую оценку пьесе.

⁹⁹ Уайльд О. De Profundis: Три неизданных отрывка и предисловие Роберта Росса // Пер. М. Ликиардопуло // Весы. 1908. № 3. С. 42—48; Уайльд О. La Sainte Courtisane, или Женщина, увешанная драгоценностями: Отрывки из затерянной трагедии / В переводе и с предисловием М. Ликиардопуло // Весы. 1908. № 11. С. 22—31. Кроме того, редакция «Весов» оповещала, что в 1909 г. в журнале предполагается публикация неизданных писем О. Уайльда, обещанных Р. Россом (Там же. С. 91). Эти письма в «Весах» не появились.

¹⁰⁰ Ransome A Oscar Wilde: A Critical Study. London, 1912.

ности относительно перевода книги об Уайльде на русский язык, который был сделан им для московского издательства „Скорпион“. Вопрос был улажен, и Лики (Lyki) уже прочел корректуру, но издание было отложено из-за войны, а затем из-за революции.¹⁰¹ Выполненный Ликиардопуло перевод книги Рэнсома так и не вышел в свет — скорее всего в связи с тем, что издательство «Скорпион» во второй половине 1910-х годов уже завершало свою деятельность.¹⁰²

Своими выступлениями на страницах периодики Ликиардопуло стремился представить русской публике неискаженный, достоверный облик английского писателя. Уайльд воспринимался в «Весех» как один из безусловных «мэтров» «нового» искусства и канонизаторов «нового» эстетического сознания, обусловивших «резкий поворот к иному психологическому строю»,¹⁰³ и секретарь журнала как бы принял на себя миссию его полномочного представителя в русской литературной среде. Пристально следя за всеми литературными новинками, за событиями театральной и общественной жизни, связанными с именем Уайльда, Ликиардопуло, будучи превосходным знатоком библиографии писателя, постоянно предъявлял претензии к авторам статей, предисловий к переводам, к издательствам за отсутствие должной осведомленности, разоблачал в неточностях и ошибках.¹⁰⁴

Рассмотренные факты свидетельствуют об активном усвоении творчества Уайльда символистами и другими адептами «нового» эстетического сознания. Однако популярность Уайльда отнюдь не огра-

¹⁰¹ *Ransome A. Autobiography. London, 1976. P. 144–145.*

¹⁰² Попутно отметим, что опубликование книги Рэнсома в Англии вызвало своеобразный резонанс в России. В 1913 г. газета «День» поместила перевод неизданного отрывка из «De Profundis» Уайльда с указанием переводчика о том, что «по-своему счастливый случай» дал ему «возможность познакомиться с исключенной частью исповеди за 47 лет до положенного срока» (см.: *Уайльд О. Неизданный отрывок из «De Profundis» / Пер. З. Львовского // День. 1913. № 135. 22 мая; № 136. 23 мая; № 137. 24 мая*). Появление в английской печати этого отрывка объяснялось тем, что после выхода книги А. Рэнсома Альфред Дуглас обвинил ее автора в диффамации и привлек к судебной ответственности Рэнсома и издателей за распространение книги, в которой подробно говорилось о роли его, Дугласа, в трагической судьбе Уайльда. В связи с судебным разбирательством, происходившим с 17 по 22 апреля 1913 г., Росс был вынужден нарушить запрет и придать гласности отрывок из рукописи «De Profundis», сданной им на хранение в Британский Музей до 1960 г., который подтверждал справедливость утверждений Рэнсома. История опубликования «De Profundis» (в отрывках и с неточностями) до выхода в свет полного текста «тюремной исповеди», подготовленного к печати по рукописи, изложена в комментариях Д. Урнова в кн.: *Уайльд О. Стихотворения. Портрет Дориана Грея. Тюремная исповедь; Киплинг Р. Стихотворения. Рассказы. М., 1976. С. 738* (Б-ка всемирной литературы. Т. 118).

¹⁰³ *Весы. 1904. № 4. С. 66; подпись: М. Р. [Ю. К. Балтрушайтис].*

¹⁰⁴ В частности, в одном из кратких сообщений, помещенных в разделе «О книгах» в «Весех», Ликиардопуло призывал всех «интересующихся знаменитым писателем, но не имеющих возможности, благодаря крайней редкости первоначальных изданий, ориентироваться в массе тайных перепечаток и подделок его книг», обратиться за сведениями к подробной библиографии Уайльда (*Весы. 1906. № 8. С. 72; подпись: М. Л.-о*). Речь шла о библиографии, приложенной к английскому изданию книги А. Жиде «Оскар Уайльд» (*Mason S. Oscar Wilde. From the French of A. Gide, with Notes and Bibliography. Oxford, 1905*).

ничивалась этим литературным кругом. С начала XX в. начинают широким потоком выходить в русских переводах сказки Уайльда — как в периодике («Утро жизни», «Новый журнал иностранной литературы», «Нива» и др.), так и отдельными изданиями.¹⁰⁵ Предпочтение, которое оказывалось романтическим сказкам Уайльда русской читающей публикой по сравнению с другими его произведениями, вполне понятно: именно в этом жанре Уайльд был наиболее доступен, традиционен и демократичен. В сказках Уайльда торжествуют незыблемые альтруистические нравственные принципы, не подвергнутые тому парадоксалистскому, индивидуалистическому перелицовыванию, которое повсеместно проводится в его прозе и драматургии. Однако издания сказок при всей их многочисленности и массовости — сами по себе не могли еще создать в читательской среде целостного представления о творческом облике Оскара Уайльда, о специфике и своеобразии его идейно-художественного кредо; эти книжечки и брошюры давали лишь «адаптированного» Уайльда, приспособленного для детского чтения и не противоречившего устоявшимся эстетическим меркам. Не шел вразрез с традиционными вкусами и Уайльд — автор «светских» комедий, «самый остроумный со времен Шеридана»,¹⁰⁶ ослеплявший своим блестящим диалогом, полным иронии и живого юмора.

Одним из первых произведений Уайльда, увидевшим свет в русском переводе, была комедия «Веер леди Уиндермир», опубликованная в 1897 г. под заглавием «Загадочная женщина»;¹⁰⁷ затем последовал длительный перерыв, и лишь с 1906 г. один за другим стали появляться переводы всех комедий, в том числе принадлежавшие и перу «скорпионовцев» Ликиардопуло и Ю. Балтрушайтиса. Критика, как это часто случалось в отношении творчества Уайльда, знакомила читателей с его произведениями раньше, чем издательства предлагали соответствующие переводы. В своих оценках комедий Уайльда рецензенты существенным образом расходились: одни полагали, что в «светских» комедиях ярко отразился талант писателя,¹⁰⁸ другие же видели в них наиболее слабую сторону его творчества.¹⁰⁹

Недостаточное же внимание к комедиям со стороны символистской критики в сравнении с обилием хвалебных отзывов о других произведениях английского писателя вполне объяснимо: Уайльд-комедиограф выступает как изобразитель нравов и мастер интриги,

¹⁰⁵ См.: Павлова Т. В. Оскар Уайльд в русской печати начала XX века. С. 45—47.

¹⁰⁶ Broad L. The Friendships and Follies of Oscar Wilde. P. 13.

¹⁰⁷ Театрал. 1897. № 130.

¹⁰⁸ См.: Зет. Исповедь поэта // Рассвет. 1905. № 38. 8 (21) апр.; З. В. [Венгерова З. А.]. // Вестник Европы. 1907. № 6. С. 826—833; Schick M. Письмо из Берлина // Весы. 1904. № 1. С. 55—58.

¹⁰⁹ См.: Басаргин А. [Введенский А. И.] Критические заметки. Оскар Уайльд: (Опыт литературной характеристики) // Московские ведомости. 1907. № 246. 27 окт.; Аничков Е. Предтечи и современники. I. На Западе. СПб., [1910]. С. 331—333. Исключение в ряду комедий, подражающих, по мнению Аничкова, «дурному искусству» «ремесленного» театра, составляет лишь «комедия-шутка» «Как важно быть Эрнестом».

как продолжатель традиций английского театра, восходящих к Р. Б. Шеридану и драматургам эпохи Реставрации (К. Конгриву, У. Уичерли, Дж. Фаркери и др.), а не как выразитель максималистских духовных порываний — «рокового и трагического алкания нового Фауста», по словам Ю. Балтрушайтиса.¹¹⁰

Растущая популярность Уайльда в России способствовала тому, что за издание произведений английского писателя взялся руководитель «литературной фабрики», как его аттестовали в «Весах»,¹¹¹ В. М. Саблин. Московское книгоиздательство В. М. Саблина, начавшее свою деятельность в начале 1900-х годов с определенной ориентацией на модернизм, ставило своей целью в отличие от «Скорпиона» и «Грифа» прежде всего популяризацию в России новейших имен, получивших известность в западноевропейских литературах. Стараясь быстро реагировать на менявшиеся запросы читателя, Саблин широко наладил выпуск в свет «полных» собраний сочинений иноязычных авторов, находившихся тогда на гребне успеха. Им были изданы переводы произведений польских модернистов Станислава Пшибышевского и Казимежа Тетмайера, сочинений Габриэле Д'Аннунцио, Германа Банга, Артура Шницлера, Октава Мирбо, Генриха Манна и ряда других известных писателей рубежа веков.

После выхода в свет в 1904 г. «Баллады Редингской тюрьмы» в переводе Бальмонта в «Скорпионе» и «Саломеи» в «Гриффе» Саблин решил внести свою лепту в дело, начатое московскими символистами. С 1905 г. он начинает выпуск в свет первого в России «полного» собрания сочинений О. Уайльда в 8-ми томах. Издание было организовано чрезвычайно поспешно и небрежно: план его заранее не был продуман, не был соблюден ни хронологический, ни жанровый принцип, произведения комплектовались по томам в хаотической последовательности — видимо, по мере готовности переводов. В отличие от первых двух томов, переводчик которых обозначен криптонимом С. З., третий том вышел вообще без указания переводчика. Переводы «саблинского» издания выполнены в основном на самом низком профессиональном уровне, они пестрят неграмотными фразами, зачастую искажающими смысл подлинника или порой не имеющими вообще никакого смысла. Такой подход к изданию Уайльда был не исключением в практике издательства Саблина, а, скорее, правилом. Поэт и критик символистского направления Н. Е. Пояров, отмечая изменения вкусов русских читателей, которым «наскучили старые кумиры» и которых «потянуло к новым настроениям, переживаниям бунтующего духа, потянуло к индивидуализму в Искусстве», писал, что отличительным признаком этих кардинальных перемен является большой спрос на «отвратительные переводы мастеров слова», которые «выбросили на рынок» «чуткие фабриканты переводов во главе с Саблиным».¹¹²

¹¹⁰ Веса. 1904. № 4. С. 66.

¹¹¹ Там же. 1906. № 8. С. 64.

¹¹² Пояров Н. Молодые искатели // Юность. 1907. № 1. С. 7.

«Редко приходится наталкиваться на пример более бесцеремонной расправы с художественным произведением», — писал Ликиардопуло в рецензии на «саблинский» перевод «Портрета Дориана Грея». ¹¹³ Рецензент укорял издателя и переводчика в том, что перевод романа сделан не с подлинника, а с плохого французского перевода, что еще больше способствовало искажению первоначального смысла текста и «блестящего, острого стиля Уайльда», от которого «и следа не осталось». ¹¹⁴ Ликиардопуло также подверг резкой критике первый том «саблинского» издания — как за факт помещения в нем очерка К. Гагемана, который изобиловал фактическими ошибками и отличался поверхностным подходом к творчеству писателя, так и за работу переводчика, имеющего, по убеждению рецензента, «весьма смутное понятие о языках, с которых он переводит (. . .) и на который он переводит, т. е. русского». «Трудно подобрать выражения для характеристики деятельности гг. Саблина и К⁰ в области литературного издательства, — заключает критик. — „Недобросовестность“ и „наглость“ выражения слишком слабые». ¹¹⁵ Еще более резкие нарекания вызвали в «Золотом руне» анонимные переводы, опубликованные в 3-м томе собрания сочинений. Возмущало не столько обилие в книге «безграмотных выражений и неуклюжих оборотов», сколько тот факт, что перевод произведений, входящих в том, «сделан не с английского оригинала, даже не с какого-либо французского или немецкого издания Уайльда, но просто напросто с . . . уже имеющихся русских переводов». ¹¹⁶ Действительно, сравнивая перевод «De Profundis», опубликованный Саблиным, с ранее вышедшим переводом Е. Андреевой в издательстве «Гриф», легко увидеть, что именно его и использовали в 3-м томе собрания сочинений, внося в текст лишь незначительные изменения. «Переложение немецкого переложения» пьесы Уайльда «Герцогиня Падуанская», вошедшее в 4-й том «саблинского» издания, было аттестовано в «Весах» как вопиющая фальсификация. ¹¹⁷ Последние два тома «саблинского» собрания сочинений вышли в 1909 г. под редакцией М. Ликиардопуло, и это обеспечило их гораздо более высокий уро-

¹¹³ Веса. 1905. № 1. С. 60; подпись: Элли.

¹¹⁴ Там же. С. 61.

¹¹⁵ Веса. 1906. № 5. С. 73, 74.

¹¹⁶ Золотое руно. 1906. № 10. С. 95 (рецензия подписана: Ф. Волков). Ср. отзыв М. Ф. Ликиардопуло (Веса. 1906. № 10. С. 58—59).

¹¹⁷ Веса. 1907. № 6. С. 72—74 (отзыв М. Ликиардопуло); см. также рецензию М. Ликиардопуло в «Критическом обозрении» (1908. Вып. 2. С. 45—48). В 1911 г. в издательстве «Универсальная библиотека» вышла в свет «Герцогиня Падуанская» в переводе В. Я. Брюсова. В статьях, опубликованных вслед за появлением бросовского перевода, «Герцогиня Падуанская» неоднократно оценивалась критиками как произведение равное или приближающееся по силе выразительности к трагедиям Шекспира (см.: *Юрьев М.* Через Уайльда к Шекспиру // Рампа и жизнь. 1912. № 8. С. 6—7; *Бескин Э.* Московские письма // Театр и искусство. 1912. № 9. С. 197—198). Эту точку зрения высказывала ранее З. Венгерова в рецензии на немецкий перевод драмы (*Wilde O.* Die Herzogin von Padua / Deutsch von Max. Meyerfeld. Berlin, 1904): «Драма эта (. . .) написана в духе Шекспировских трагедий и представляет несомненный интерес, как по яркости и силе двух центральных фигур, так и по мыслям, вложенным в разработку сюжета (. . .)» (Вестник Европы. 1905. № 1. С. 432).

вень. В 7-м томе помещено предисловие Ликиардопуло, содержащее компетентные библиографические указания относительно включенных в него произведений. Переводы, вошедшие в 7-й и 8-й тома, также были выполнены Ликиардопуло, за исключением перевода комедии «Как важно быть серьезным» («Тривиальная комедия для серьезных людей»), сделанного Ю. Балтрушайтисом. Таким образом, два последних тома издания были полностью отданы Саблиным в руки «скорпионовцев».

Несмотря на все очевидные недостатки, «полное» собрание сочинений Уайльда в издании В. М. Саблина завоевало определенную популярность: читательский интерес к Уайльду оказался настолько силен, что ему не воспрепятствовало чрезвычайно низкое качество переводов и издания в целом. 1-й том выдержал три, 2-й — четыре издания, 3-й том переиздавался трижды, хотя тиражи каждого тома были по тем временам немалые — 3000—3500 экземпляров. «(. . .) Книги Оскара Уайльда, Ст. Пшибышевского и Кнута Гамсуна распространены по России в десятках тысяч экземпляров», — констатировал в 1906 г. Брюсов,¹¹⁸ и наибольшая заслуга в этом принадлежала саблинскому издательскому предприятию.

В еще большей мере свидетельством популярности Уайльда в русской читательской среде служили публикации его произведений в издательстве «Польза» В. Антика и К⁰, в серии «Универсальная библиотека», начавшиеся с 1907 г. В этой массовой серии Уайльд выходил главным образом в переводах Ликиардопуло: из 15 переводов, изданных в «Универсальной библиотеке» с 1907 по 1918 г., 11 принадлежат ему (два из них в соавторстве). Дважды публиковал свои переводы «Герцогини Падуанской» и «Баллады Редингской тюрьмы» в этом издательстве В. Брюсов (оба перевода выдержали два издания). «Портрет Дориана Грея» в переводе Ликиардопуло выходил в этой серии пять раз (1909, 1911, 1912, 1915, 1916 гг.); последнее издание было отпечатано тиражом 5200 экземпляров. Благодаря большим тиражам и дешевизне (10—15 коп. за выпуск — в то время как обычно книга подобного объема стоила 1 руб. и дороже) «Универсальная библиотека» приобрела истинно демократический характер, и в значительной степени благодаря ее изданиям известность Уайльда вышла за пределы круга «избранных» и «посвященных».

Столь же симптоматичным было издание в 1912 г. «Полного собрания сочинений» О. Уайльда в 4-х томах под редакцией К. И. Чуковского¹¹⁹ — одного из наиболее компетентных в то время знатоков современной английской литературы и тонкого интерпретатора творчества Уайльда. Собрание сочинений было издано в виде приложения к популярнейшему журналу «Нива», читательская аудитория

¹¹⁸ Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 116 (статья «Звенья. 2. Золотое руно»).

¹¹⁹ Ал. Дейч, вспоминая о своей работе с Чуковским над переводом прозы Уайльда для собрания сочинений, называет его не только редактором, но и главным вдохновителем этого издания (см.: Дейч А. День нынешний и день минувший: Литературные впечатления и встречи. М., 1969. С. 245—246).

которого была много шире круга убежденных приверженцев модернистской литературы. Повторное издание было выпущено в 1914 г. Издание было предпринято товариществом А. Ф. Маркс — одним из самых солидных и авторитетных издательств, выпускавших в свет многотомные и достаточно квалифицированно для того времени подготовленные собрания сочинений русских классиков и наиболее известных современных писателей с безусловно устоявшейся, общепризнанной репутацией. Тираж каждого тома собрания сочинений Уайльда 1914 г. составил 3000 экземпляров. Это издание является несравненно более «культурным», нежели собрание сочинений, осуществленное В. М. Саблиным. Все произведения, помещенные в новом издании, снабжены датами первых публикаций в Англии, а также краткими примечаниями редактора. Многие переводы выполнены заново и на гораздо более высоком уровне, чем предыдущие, с полных английских текстов. Исключения составляют «Саломея» в переводе К. Д. Бальмонта и Е. Андреевой, «Флорентинская трагедия» в переводе М. Ф. Ликиардопуло и А. А. Курсинского, «De Profundis» в переводе Е. Андреевой, «Герцогиня Падуанская» в стихотворном переводе В. Я. Брюсова, а также пять произведений в переводе М. Ликиардопуло, переизданных под псевдонимом М. Ричардс.¹²⁰ Жанрово-хронологический принцип, однако, и в этом собрании сочинений не был последовательно соблюден. В 4-й том были включены избранные стихотворения Уайльда и поэма «Сфинкс» в переводах известных поэтов (М. А. Кузмина, Ф. Сологуба, Н. С. Гумилева и П. П. Потемкина; ранее юношеские стихотворения Уайльда в русских переводах не издавались). Претендуя на полный охват всего изданного к тому времени творческого наследия писателя, издатели включили в свое собрание сочинений статьи и письма Уайльда, впервые публиковавшиеся по-русски (т. 2 — «Письма о тюремной жизни» и «Письма из тюрьмы»; т. 4 — Лекции и газетные заметки), однако назвать это собрание сочинений «полным» нельзя, поскольку стихотворения в нем были представлены далеко не исчерпывающе и за пределами издания осталась юношеская драма «Вера, или Нигилисты».¹²¹

Одно из бесспорных достоинств Собрания сочинений 1912 и 1914 гг. — прекрасный перевод юношеской драмы Уайльда «Герцогиня Падуанская», выполненный В. Брюсовым (первое издание — 1911 г.). Впервые увидел свет во 2-м томе Собрания сочинений также брюсовский перевод «Баллады Редингской тюрьмы» (многократно переиздававшийся позднее) — выдающийся образец переводческого искусства. Обращение мэтра русского символизма, крупнейшего литератора своей эпохи к творчеству английского писателя — факт, заслуживающий особого внимания. В «Балладе» Брюсов увидел

¹²⁰ Договор между издательством Маркса и переводчиком о переиздании под псевдонимом М. Ричардс произведений Уайльда, переведенных М. Ликиардопуло и ранее публиковавшихся, был подписан 11 февраля 1912 г. (ЦГАЛИ, ф. 335, оп. 1, ед. хр. 57, л. 9).

¹²¹ Об этой пьесе см.: Павлова Т. В. «Вера, или Нигилисты» — «русская» драма Оскара Уайльда // Русская литература. 1986. № 3. С. 171—181.

отказ художника от прежнего «искрометного» стиля, поражавшего антитезами и парадоксами, «блистательностью ракетных огней». И тем не менее Брюсов считал «Балладу» наиболее оригинальным из произведений Уайльда: «кованно-твердый» стих, новизна старой формы народной баллады, обретенная «в применении к новой теме», способствуют, по мнению переводчика, глубококому раскрытию «правды реальной жизни», которая одновременно «производит впечатление кошмара, кажется более фантастичной, чем сказки Эдгара По». «Реальность здесь становится фантастической, действительность перерастает вымыслы», — утверждает Брюсов, находя у английского писателя полное соответствие тем художественным идеям, которые были подхвачены русскими символистами и нашли свое яркое воплощение в стихах и прозе самого Брюсова.¹²²

3

Из предшествующего изложения уже можно сделать вывод о том, что в деле пропаганды и распространения творческого наследия Уайльда в России решающую роль играл журнал «Весы», выходивший в Москве в 1904—1909 гг. в издательстве «Скорпион» под фактическим руководством Брюсова, — главный орган русского символизма в период расцвета этого литературного направления.¹²³ Одной из основных задач «Весов» было ознакомление русских читателей с «новым» искусством, в том числе с модернистскими течениями Запада. «Истинно-значительное, современное и вечное»¹²⁴ в новейшей литературе воплощалось для «весовцев» прежде всего в творчестве таких писателей, как Г. Ибсен, К. Гамсун, М. Метерлинк, Ф. Ницше, Э. По, Бодлер, П. Верлен, Ст. Малларме, Э. Верхарн, Г. Д'Аннунцио. Одним из самых почетных имен в этом ряду предвозвестников и глашатаев символизма было имя Оскара Уайльда. «Весовцы» были в числе первых, «кто понял и оценил сделанное в конце прошлого века такими знаменосцами, как Ницше, Ибсен, Метерлинк, Уайльд», — утверждал Брюсов.¹²⁵ Другой лидер «Весов», Андрей Белый, также считает родоначальниками символизма в западноевропейской литературе Ницше, Ибсена, Бодлера, Уайльда: «Названные художники ничем не отличаются от крупных художников всех времен. Они только осознали символизм всякого творчества и с достаточной решимостью сказали об этом вслух».¹²⁶ Ницше, Ибсена, Уайльда, Метерлинка, Гамсуна Белый называет «фалангой победоносного войска индивидуалистов», которые «несли

¹²² Брюсов В. Мысль баллады Уайльда // Уайльд О. Баллада Рэдингской тюрьмы. 2-е изд. М.: Универсальная библиотека (№ 1098), 1918. С. 5—7. См. также: Аратян М. Г. Перевод В. Я. Брюсовым «Баллады Рэдингской тюрьмы» Оскара Уайльда // Брюсовские чтения 1983 года. Ереван, 1985. С. 325—326 (эта работа грешит не вполне оправданными выводами и фактическими ошибками).

¹²³ См.: Азадовский К. М., Максимов Д. Е. Брюсов и «Весы»: (К истории издания) // Валерий Брюсов. М., 1976. С. 257—324 (Литературное наследство. Т. 85).
¹²⁴ Весы. 1907. № 5. С. 3 (Каталог) (от редакции).

¹²⁵ Аврелий [Брюсов В. Я.]. Вехи. III. Черт и Хам // Весы. 1906. № 3—4. С. 77.

¹²⁶ Белый Андрей. На перевале. IX. Детская свистулька // Весы. 1907. № 8. С. 55.

культ личности в жизнь, культ музыки в поэзию, культ формы в литературе».¹²⁷

Индивидуализм, субъективизм, свобода художественного творчества — эти основополагающие принципы искусства составили главную консолидирующую идею, проповедовавшуюся «Весами» особенно последовательно в первые годы существования журнала в целях объединения символистов в единую школу. Литературным пристрастиям подобного рода вполне удовлетворяло творчество Уайльда. Авторы «Весов» прославляли английского писателя как истинного выразителя символистского искусства, «скорбная душа» которого «сквозь пеструю игру повседневных переживаний всегда и везде стремилась к ощущению стройности мира в раздробленности внешних вещей, к созерцанию вечного в случайном».¹²⁸ Среди писателей, которые создали и утвердили «метод истинного, строгого символизма как эстетического, непосредственного созерцания сущностей в хаосе случайностей, как таинственного общения с царством идей через мир вещей», называет Уайльда и Эллис, помещая его имя в один ряд с именами протагонистов символистского движения — Э. По, Бодлера, Ибсена, Ницше и Брюсова.¹²⁹ Столь вольную интерпретацию идейно-эстетических устремлений Уайльда едва ли можно считать оправданной. Она могла быть до известной степени подготовлена стремлением английского писателя к недоговоренности, к созданию многогранных образов, позволяющих читателю дать волю воображению. Не случайно в одном из писем, давая высокую оценку сказке, присланной ему знакомым писателем, Уайльд с похвалой отмечал, что она «полна изысканного воображения и символики (a symbolism), подразумевающей множество значений, не ограниченной одной единственной моралью, а многосторонней, как, по-моему, и подобает символике».¹³⁰ Убежденный приверженец религиозного символизма, Эллис не избег опасности трактовать эту уайльдовскую многосторонность догматически однозначно, в аспекте, близком его собственным духовным устремлениям.

Черта, несомненно роднившая русских символистов с Уайльдом, — это взгляд на художника как на избранную личность, призванную вести «культурное строительство» и принадлежащую «масонству людей истинной культуры».¹³¹ Уайльд, фанатически исповедовавший

¹²⁷ *Белый Андрей*. Настоящее и будущее русской литературы // *Весы*. 1909. № 3. С. 73—74.

¹²⁸ *Весы*. 1904. № 4. С. 66.

¹²⁹ Там же. 1907. № 5. С. 73, 74. Полемизируя позднее с точкой зрения на Уайльда как на «воинствующего символиста», К. Чуковский, напротив, подчеркивал, что Уайльд верил лишь в видимое, осязаемое, конкретное, и подтверждал свой тезис многочисленными цитатами из произведений писателя (см.: *Чуковский К.* Оскар Уайльд. Пб., 1922. С. 51—52).

¹³⁰ *The Letters of Oscar Wilde* / Ed. by Rupert Hart-Davis. London, 1962. P. 315. Ср. трактовку «многосторонности» в другом письме Уайльда, в котором речь идет о его сказке «Соловей и роза». «Мне приятна мысль, что в этой сказке можно усмотреть много смыслов, поскольку, работая над ней, я отправлялся не от какой-то идеи, облекая ее в форму, но начинал с формы и старался сделать ее достаточно красивой, чтобы она обрела много тайн и много разгадок» (*ibid.* P. 218).

¹³¹ *Аврелий* [Брюсов В. Я.] Вехи. III. Черт и Хам. С. 77.

«религию красоты», видевший в искусстве единственный путь к достижению духовного совершенства и социального благоденствия, во многом предвосхитил главные эстетические требования, выдвигавшиеся «Весами», — сделать искусство объектом высшего служения, возвеличить творца художественных ценностей.¹³² Художник-пророк, призванный к исполнению своей миссии, идет впереди толпы «по темной пустыне, иаполненной миражами и привидениями», он одарен способностью видеть и открывать те образы, которые скрыты от взора простого смертного; «художники — глаза человечества», — утверждал в статье «Скелет живописи» М. Волошин. И дальнейшие его умозаключения звучат камертоном одному из основных парадоксалистских положений эстетики Уайльда — о вторичности жизненных восприятий по отношению к эстетическим: «Люди всегда видят в природе только то, что раньше они видели в картинах. Поэтому-то новая картина, передающая природу с новой точки зрения, всегда кажется сначала неестественной и непохожей на правду. Но потом вновь открытые видимости сами переходят в число миражей человечества».¹³³ Это рассуждение разительно иапоминает фрагмент из статьи Уайльда «Упадок лжи» с утверждением: то, «что мы видим и как мы видим, — это уже зависит от искусств, оказавших на нас свое влияние».¹³⁴ Свою приверженность лозунгу «искусство выше жизни» «Весы» прокламировали, опираясь на авторитет Уайльда и Гюисманса как защитников «самых крайних формул эстетизма». «(. . .) Мы не желаем и не можем ни на шаг отступить от того идеала, согласно требованиям которого „искусство выше жизни“, выше всяких общественных и случайных, временных условий», — писал Эллис, подчеркивая преемственность защищаемых эстетических положений по отношению к исповедуемому Дорианом Греем и Дез Эссентом (героем романа Гюисманса «Наоборот») культу «всего, что так или иначе связано с воплощением художественной идеи», доходящему до «глубокого и аристократического идолопоклонства».¹³⁵

Повышенный интерес «Весов» к западноевропейской литературе выражался и в пристальном внимании к проблемам теории и практики художественного перевода, разработке которых в журнале отводилось значительное место. Тщательность и высокий культурный уровень переводов, бережное отношение переводчика к поэтической индивидуальности переводимого автора — одно из непререкаемых требований, которое «Весы» постоянно предъявляли ко всем переводным книгам, в том числе и к переводам Уайльда на русский язык. Эти требования неоднократно формулировал Брюсов, заявлявший, что книги, оказывавшие «свое влияние на передовых читателей пятнадцать, двадцать и более лет тому назад (. . .) издавать (. . .) по-русски в наши дни можно только с той тщательностью, с какой издаются книги, имеющие историческое значение. Выпукать же

¹³² См.: Эллис [Ликиардопуло М. Ф.] Танец будущего // Весы. 1904. № 3. С. 39.

¹³³ Волошин М. Скелет живописи // Весы. 1904. № 1. С. 42.

¹³⁴ Уайльд О. Собр. соч.: В. 4 т. Т. 3. С. 179.

¹³⁵ Leo [Эллис]. Универсальная библиотека // Весы. 1908. № 10. С. 93.

Бодлэра, Гюисманса и Уайльда в неряшливых, кое-как смастеренных переводах, — значит просто спекулировать на их славе».¹³⁶ Практически ни один перевод Уайльда на русский язык, появившийся за годы существования журнала, не был обойден вниманием со стороны его сотрудников. В общей сложности в «Весах» было помещено девять рецензий на различные переводы книг Уайльда, изданных в России с 1904 по 1909 г. Помимо этих рецензий, в основном принадлежавших перу Ликиардопуло, в журнале постоянно печатались обзоры материалов русских и иностранных журналов и газет, посвященных Уайльду, театральных постановок его драм в России и за границей, публиковались письма английских корреспондентов журнала (Стюарта Мэзона, Артура Симонса, Осберта Бёрдетта). В журнале шесть раз публиковались произведения Уайльда,¹³⁷ помещено двенадцать рецензий на иностранные книги Уайльда и о нем. Заслуги «Весов» в деле распространения творчества Уайльда в России трудно переоценить. Известность английского писателя к концу 1900-х годов значительно возросла, причем этот процесс был составной частью общего процесса приобщения широкой читающей массы к «новому» искусству в целом.

Помимо «Весов» материалы об Уайльде появлялись и в других символистских журналах — «Золотом руне», «Перевале»,¹³⁸ «Аполлоне». С рецензиями на издания Уайльда в «Золотом руне» выступали Бальмонт (1906. № 2) и Брюсов (1906. № 7—9); их оценки вполне согласовывались с теми, которые высказывались в «Весах». Как и «Весы», «Золотое руно» отмечало все возрастающий в России интерес к произведениям «великого английского поэта и мыслителя» и призывало издателей и переводчиков добросовестнее относиться к делу ознакомления русских читателей с его творчеством.¹³⁹ Из шести статей «Золотого руна», посвященных Уайльду, наиболее значимая принадлежала Брюсову. Русской критике, по мнению Брюсова, зачастую недоставало объективности и осознания временной дистанции, отделявшей литературную деятельность Уайльда — яркого и характерного, если не самого яркого и самого характерного, по определению Брюсова, представителя своего времени — от «уже пережитой нами эпохи декадентства».¹⁴⁰ Брюсов подчеркивал, что интерес, который «останется за книгами Уайльда навсегда», есть уже прежде всего интерес «исторический».

¹³⁶ Весы. 1906. № 9. С. 60; подпись: Аврелий.

¹³⁷ 1905. № 3 — «De Profundis. Отрывки из тюремных записок», пер. Е. Андреевой; 1906. № 3—4 — «Сфинкс без загадки. Офорт», пер. М. Ликиардопуло; 1906. № 12 — «Американские впечатления», пер. М. Ликиардопуло; 1907. № 1 — «Флорентинская трагедия», пер. М. Ликиардопуло и А. Курсинского; 1908. № 3 — «De Profundis» (три неизданных отрывка), пер. М. Ликиардопуло; 1908. № 11 — «La Sainte Courtisane», пер. М. Ликиардопуло.

¹³⁸ В «Перевале» были опубликованы две рецензии на переводы Уайльда, одна из которых (А. Печковского на «Портрет Дориана Грея» в переводе А. Минцловой) упоминалась выше; вторая рецензия, А. И. Бачинского, была посвящена разбору «Замыслов» — также в переводе А. Минцловой (1906. № 2. С. 67—68).

¹³⁹ Золотое руно. 1906. № 2. С. 125; подпись: Nemo.

¹⁴⁰ Там же. № 7—8. С. 176.

Журнал «Аполлон», пришедший в 1909 г. на смену «Весам» и «Золотому руну», уделял Уайльду уже гораздо меньше внимания. С одной стороны, Уайльд действительно стал к тому времени общепризнанной «исторической» литературной величиной, с другой стороны — идеи самоценного индивидуализма в искусстве и гипертрофированное возвеличение творческой личности постепенно утрачивали свою притягательность и свежесть, и это неизбежно сказывалось на отношении к английскому писателю, которого начинали воспринимать как неотторжимое достояние прежнего поколения модернистов — по словам Л. Бакста, «поколения ньютиков», воспевавших Саломею.¹⁴¹ Тем не менее Н. С. Гумилев в одном из «Писем о русской поэзии» на страницах «Аполлона» обратил внимание на перевод поэмы Уайльда «Сфинкс», выполненный А. Дейчем, расценив его как «очень добросовестный пересказ» великолепно исполненного произведения.¹⁴² Перу самого Гумилева принадлежит блестящий перевод этой поэмы, вошедший в Собрание сочинений Уайльда 1912 и 1914 гг., который Чуковский в письме к переводчику называет «литературным чудом».¹⁴³

В своем заинтересованном внимании к творчеству Уайльда символисты и их последователи не были одиноки. В 1900-е годы «традиционная» критика и журналистика не только не проявляла резкого неприятия по отношению к зарубежным модернистам, и в частности к Уайльду, но рассматривала новейшие течения в современном западном искусстве как явление плодотворное. Терпимость по отношению к предшественникам отечественных «декадентов» объяснялась в определенном смысле тем, что выразители соответствующих тенденций в западноевропейской литературе уже обладали широкой известностью и достаточно устоявшейся репутацией; кроме того, сказывался возрастающий интерес к ним со стороны русской читающей публики, с которым критики и редакторы не могли не считаться.

¹⁴¹ Бакст Л. Пути классицизма в искусстве // Аполлон. 1909. Отд. I. С. 50.

¹⁴² Аполлон. 1912. № 6. С. 52—54.

¹⁴³ ЦГАЛИ, ф. 2571, оп. 1, ед. хр. 517. «(. . .) В восторге от Сфинкса, -- писал Чуковский Гумилеву в этом же письме, — но покорило четверостишие:

В веках один лишь умер Бог,
Один лишь свой позволил бок
Пронзить в ночи копьё солдата.

Бог и бок это вульгарность, Вашей поэзии несвойственная. Надеюсь, Вы ее устранили». Гумилев прислушался к совету Чуковского и изменил указанные строки:

Один лишь Бог сходил во тьму,
Пронзило бок лишь одному
Копье сурового солдата.

(Уайльд О. Собр. соч. Т. 4. С. 11)

В своем оригинальном творчестве Гумилев обращался к образам уайльдовской «Саломеи»; стихотворение «Юдифь» (1914), вошедшее в его книгу «Колчан». заканчивается строками:

Из мрака будущего Саломея
Кичилась головой Иоканаана.

(Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы. Л., 1988. С. 223 (Б-ка поэта. Больш. сер. 3-е изд.).

Даже такой журнал, как «Вестник Европы», последовательно придерживавшийся позиции эстетического консерватизма, неоднократно предоставлял свои страницы для публикации материалов об Уайльде. Статьи вполне доброжелательного звучания, посвященные произведениям Уайльда и литературе о нем, помещала в «Вестнике Европы» З. А. Венгерова под рубрикой «Новости иностранной литературы».¹⁴⁴ Корректное и внимательное отношение к Уайльду проявляли в 1900-е годы и другие традиционные «толстые» журналы, не связанные с символизмом или даже резко враждебные ему.¹⁴⁵

В статьях по вопросам эстетики, литературы и даже живописи и религии стало общим местом цитировать Уайльда, к стати и не-к стати прибегать к его высказываниям, идеям, мнениям.¹⁴⁶ «Ссылки на Уайльда в прессе и книгах все более множатся, — отмечал художественный критик А. Левинсон. — Его произведения, а особенно роман „Портрет Дориана Грея“, обратились точно в хрестоматию ходячего эстетизма».¹⁴⁷ К. И. Чуковский справедливо заключал, что небывалый успех Уайльда в России отчасти объясняется незнанием (или недостаточным знанием) Рескина, Патера, Суинберна, Китса, Саймондса, других «вдохновителей того *ренессанса*, блестящим эпигоном которого явился Оскар Уайльд», бывший не столько зачинателем нового, сколько «завершителем старого» и обладавший несомненным преимуществом перед своими учителями и предшественниками — умением «писать для толпы».¹⁴⁸

С середины 1900-х годов одна за другой появляются обстоятельные статьи, в которых творчество Уайльда уже истолковывается с историко-литературной точки зрения.¹⁴⁹ Большинство авторов про-

¹⁴⁴ См.: Вестник Европы. 1905. № 1. С. 430—437; 1907. № 6. С. 826—833.

¹⁴⁵ См.: *Дионео* [И. В. Шкловский]. 1) De Profundis. (Письмо из Англии) // Русское богатство. 1905. № 4. Отд. II. С. 26—45; 2) Вторая слава // Там же. 1908. № 12. Отд. II. С. 52; рецензии А. М. Редько (Там же. 1906. № 5. Отд. II. С. 109—110; 1907. № 11. Отд. II. С. 117—118); В. В. Гофмана (Там же. 1909. № 9. Отд. II. С. 104—105); Ю. И. Айхенвальда (Русская мысль. 1907. № 12. Библиогр. отд. С. 235—236); Н. Я. Абрамовича (Современный мир. 1907. № 1. Отд. II. С. 117—118).

¹⁴⁶ Например, в статье, посвященной проблемам современной русской живописи, автор говорит, что тому факту, что «живопись далеко ушла от грубо понимаемого подражания природе», она обязана усвоению многих принципов Оскара Уайльда (*Ростиславов А.* Об индивидуализме, выставках и черносотенстве // *Театр и искусство*. 1907. № 13. С. 220). В статье «Религия Оскара Уайльда и современный аскетизм» В. Успенский называет Уайльда одним из художников, ставящих «вопросы жизни» перед церковью, которая должна обратить должное внимание на «стремление к освещенной жизни», пронизывающее новейшую художественную литературу. Основным мотивом размышлений Уайльда на религиозные темы Успенский считает «жажду религиозного признания культурного творчества», его мечту о «новом „заветном храме“», о котором говорил Вл. Соловьев (*Христианское чтение*. 1906. № 2. С. 223—225).

¹⁴⁷ *Левинсон А.* Новые книги // *Речь*. 1913. № 27. 28 янв.

¹⁴⁸ *Чуковский К.* Оскар Уайльд. Пг., 1922. С. 77—78.

¹⁴⁹ На богатом фоне русской критико-биографической литературы об Уайльде впечатление анахронизмов производят отдельные поверхностные и избыточные ошибки статьи, время от времени печатавшиеся на страницах русской периодики. Так, например, в «Вестнике литературы» в 1905 г. появился очерк, в искаженном виде препарировавший факты биографии и художественные пристрастия писателя (см.:

должали по традиции относить писателя к наиболее последовательным выразителям «чистого» искусства, усматривая в проповеди индивидуализма и «нового гедонизма» явление, типичное для интеллектуальной атмосферы рубежа веков.¹⁵⁰ В некоторых критических работах этого времени заметно даже стремление определить место и значение творчества Уайльда в мировом литературном процессе. Позицию беспристрастного историка стремился занять, например, П. С. Коган, опубликовавший в 1908 г. в «Русском слове» серию статей, посвященных западноевропейским модернистам, — «Наши литературные кумиры». В этой работе был предпринят анализ социально-исторических причин, породивших модернизм, как на Западе, так и в России: «декадентские» веяния в литературе обязаны своим возникновением, по убеждению Когана, сходным общественным обстоятельствам — политической реакции, потере веры в «закономерность исторических явлений» и в способность человека управлять этими явлениями. В протесте против традиционного реализма, позитивизма и «нивелирующих тенденций современного общества» видит Коган сущность эстетики Уайльда, «написавшего чудную страницу из внутренней жизни буржуазного общества, в бессмертных образах запечатлевшего один из замечательных моментов культурной истории человечества».¹⁵¹

Известный критик 1900—1910-х годов Н. Я. Абрамович в своей книге об Уайльде осмыслял его личность и творчество под углом зрения, чрезвычайно важным и значимым для русского читателя: он пытался выявить общность литературных мотивов и сходство идейно-философских исканий Достоевского и Уайльда на последнем этапе его творческой деятельности. Признавая необоснованность сопоставления Достоевского с Уайльдом периода «жречества красоты и наслаждений», Абрамович, однако, находил черты сходства двух писателей в их «абсолютном идейном эгоцентризме», который вел их по особому, свойственному только им пути. Полнотой и богатством внутренних переживаний писателей объяснял критик их «большую личную замкнутость».¹⁵² Абрамович считал неверным утверждение, часто встречавшееся в работах об Уайльде, о том, что после тюремного заключения писатель оказался надломленным, раздавленным и что новая «религия страдания» — результат лишь этой надломленности, а не поиска новой истины, нового источника творческих сил. «Сильный и ясный ум, высота художественно-философских подъемов и творческое, по-прежнему гармоничное созерцание, отразившееся в страницах „De Profundis“ и „Баллады Рэдинг-

Берг Н. Поэт добра и зла: Литературная характеристика Оскара Уайльда // Вестник литературы. 1905. № 4. С. 73—76); столь же некомпетентной была и анонимная статья в «Историческом вестнике» (Обеление знаменитого поэта, романиста и драматурга // Исторический вестник. 1908. № 11. С. 766—768).

¹⁵⁰ См., например: *Басаргин А.* [Введенский А. И.] Критические заметки. Оскар Уайльд: (Опыт литературной характеристики) // Московские ведомости. 1907. № 217. 22 сент.; *Львов К.* Уайльд // Театр и искусство. 1905. № 48. С. 764.

¹⁵¹ Русское слово. 1908. № 153. 3 июля.

¹⁵² *Абрамович Н. Я.* Религия красоты и страдания: О. Уайльд и Достоевский. СПб., 1909. С. 37, 39.

ской тюрьмы“», по мнению критика, свидетельствуют о «творческом возврате к жизни»; только после тюремного заключения Уайльду открылось то, что «больше и светлей индивидуального „я“», и он путем мучительного пересмотра своего мировоззрения «почти перешел на путь Достоевского». ¹⁵³ Точка зрения Абрамовича несомненно оказала определенное воздействие на общественное мнение, однако при всей глубине понимания последних произведений английского писателя и их гуманистического звучания выбор именно Достоевского для сопоставления с Уайльдом представляется не вполне убедительным; лишь внешние черты сходства в биографиях (суд, приговор, тюремное заключение) дают известные основания для подобных параллелей. ¹⁵⁴

Проблема типологического родства Уайльда с другими художниками XIX в. оказалась в центре внимания и другого крупного русского критика и историка литературы, Е. В. Аничкова. В своей книге «Предтечи и современники» он, рассматривая историю новейшей литературы как сложный непрерывный процесс отмирания одних направлений и зарождения других, полагал, что в «новом» искусстве воплотился «одновременно и разрыв с отживающим романтизмом и новое претворение его самых заветных надежд и пожеланий». ¹⁵⁵ К романтизму тяготеет, по убеждению Аничкова, и творчество Уайльда. Подробно характеризуя его центральные произведения, критик отмечает в них противоречие между прокламируемыми эстетизмом и аморализмом автора и тяготением его к решению этических проблем. Моралистом, «пламенно хотевшим целиком отдаться эстетизму», называет Аничков автора «Портрета Дориана Грея» — фантастического романа, написанного реалистом. ¹⁵⁶ Гармонии, сочетающей в себе элементы реалистического творчества и символизм, стилизацию и «общедоступную простоту», достигает Уайльд, по мнению Аничкова, лишь в «Балладе Реддингской тюрьмы».

Если Аничков увидел в некоторых произведениях Уайльда элементы реалистического мироощущения и стремление разрешить в творчестве дилемму «между эстетизмом и моральными запросами», то Л. И. Аксельрод (социал-демократический критик и публицист) подвергла решительному переосмыслению общепринятый взгляд на

¹⁵³ Там же. С. 34, 33.

¹⁵⁴ Отметим попутно, что сам Уайльд высоко ценил творчество великого русского писателя, написал рецензию на английский перевод «Униженных и оскорбленных» (см.: Оскар Уайльд о Достоевском // Вступ. ст. и пер. И. Грихановой // Литературное обозрение. 1988. № 6. С. 94—95). Достоевский мог оказать определенное воздействие и на художественное творчество Уайльда (см.: Фридлиндер Г. Достоевский и мировая литература. М., 1979. С. 255—257, 260).

¹⁵⁵ Аничков Е. Предтечи и современники. 1. На Западе. СПб., [1910]. С. 80—81.

¹⁵⁶ Там же. С. 344. Эта точка зрения близка и другому русскому интерпретатору Уайльда А. М. Редько, считавшему, что «Портрет Дориана Грея» — «произведение, где этическое тесно соприкасается с поэтическим», и что искать на его страницах обоснования «эстетики зла» бессмысленно, поскольку Уайльд, упорно старавшийся «вместить себя в рамки доктрин, казавшихся ему привлекательными», был неизмеримо сложнее прокламируемого им эстетизма и индивидуализма (см.: Редько А. М. Драма мысли и драма жизни Оскара Уайльда // Русское богатство. 1913. № 2. Отд. 1. С. 257, 255).

Уайльда как на проповедника «крайнего аристократического индивидуализма». ¹⁵⁷ Аксельрод считает, что единственное произведение, в котором отчетливо выразилось «эстетико-гедонистическое жизнепонимание» Уайльда и его склонность к символизму, — это «Портрет Дориана Грея». ¹⁵⁸ «Символика» романа представляется критику, однако, совершенно однозначной: портрет олицетворяет душу, совесть Дориана Грея, ужасные изменения, отражающиеся на полотне, — угрызения совести героя; «духовная реставрация» портрета в финале романа — свидетельство нравственного возрождения или «воскресения». «В „Портрете Дориана Грея“ мы снова и неожиданно видим психологические мотивы старой христианской этики», — утверждает критик и даже находит возможным сопоставить на этом основании роман Уайльда с «Воскресением» Л. Толстого. ¹⁵⁹ Правда, Уайльд не доходит, подобно Толстому, в своем «осуждении новогедонизма» до проповеди аскетизма, но показывает, что «эстетизм в своей гипертрофированной форме ведет не к развитию и углублению вкуса, а, наоборот, к притуплению эстетической восприимчивости» и тем самым подводит читателя к выводу о «несостоятельности гедонизма и эстетизма». ¹⁶⁰

Пренебрегая хронологией творчества Уайльда, критик усматривает в сказках «Счастливый принц» и «Молодой король» (написанных двумя годами раньше романа) отказ писателя от исповедовавшегося им эстетического жизнепонимания в пользу «нравственно-общественного начала». Упрекая критиков-символистов за тенденциозность в оценке Уайльда, Л. И. Аксельрод оказывается не менее пристрастной в своем стремлении акцентировать одни стороны его творчества и завуалировать другие (лишь мельком она затрагивает в своем анализе «Замыслы» и совсем не касается таких произведений, как «Саломея», «Сфинкс», «Стихотворения в прозе»). Уделяя основное внимание «моральным моментам», извлекаемым из различных произведений Уайльда (в частности, из «Герцогини Падуанской», в которой Л. И. Аксельрод находит даже постановку «социальной проблемы в ее классовом значении» ¹⁶¹), критик делает вывод: «По своему общему мирозерцанию Оскар Уайльд был и оставался позитивистом в духе английского позитивизма, всегда стоявшего близко к материалистическому миропониманию. (. . .) Он индивидуалист, но отнюдь не в смысле жестокого сверхчеловеческого эгоизма, а по своему стремлению к освобождению и усовершенствованию личности». Признавая определенное тяготение Уайльда к романтике и эстетизму, критик тем не менее безраздельно причисляет его

¹⁵⁷ *Ортодокс* [Л. И. Аксельрод]. Мораль и красота в произведениях О. Уайльда // Дело. 1916. № 4. С. 5—6, 9—10; отд. изд.: *Аксельрод* (Ортодокс) Л. И. О. Уайльда. Иваново-Вознесенск, 1923.

¹⁵⁸ Дело. 1916. № 4. С. 19.

¹⁵⁹ Там же. № 5—6. С. 74—75.

¹⁶⁰ Там же. С. 76, 77. «Резкое осуждение эстетизма и гедонизма» в «Портрете Дориана Грея» усматривает и анонимный рецензент работы Аксельрода (Биржевые ведомости. 1915. № 14694. 26 февр.).

¹⁶¹ Дело. 1916. № 9—10. С. 18.

к реалистическому направлению в литературе на том основании, что «форма в творчестве поэта (. . .) простая и ясная», а мысль его — «определенная и законченная», лишенная туманности и мистицизма.¹⁶² Образ Уайльда в интерпретации Аксельрод, конечно, нельзя считать «подлинным» — вопреки мнению В. М. Фриче, приветствовавшего отдельное издание очерка;¹⁶³ это лишь высеченный в полемическом «антисимволистском» свете абрис личности писателя, утратившей в подобном изображении многие, в том числе самые существенные, черты.

Обзор русской литературы об Уайльде позволяет сделать общий вывод о том, что интерес к биографии писателя преобладал (особенно в первые годы знакомства) над вниманием к его литературному наследию. Один из ведущих критиков той поры А. А. Измайлов отмечал, что «любопытство кружков» сосредоточивается вокруг Уайльда «не потому, что он был действительно крупным писателем (. . .), но потому, что он был заведомым и явным противоестественником».¹⁶⁴ «Трагическая судьба Уайльда искусственно поддержала внимание к его книгам. Характерно, что появляется гораздо более воспоминаний об Уайльде как человеке, чем критических исследований его творчества», — отмечал также Брюсов.¹⁶⁵ Интерес к творчеству писателя постоянно подогревался сведениями о его личной жизни и о судебном процессе, часто излагавшимися на страницах периодики, причем сообщения эти далеко не всегда соответствовали действительности. Н. И. Петровская вспоминала впоследствии: «Возрос небывалый интерес к Оскару Уайльду, раскупили в миг „De Profundis“, „Балладу Редингской тюрьмы“, „Портрет Дориана Грея“ и „Саломею“ (. . .) Интерес к личной жизни новых писателей набухал пикантными сплетнями, выдумками, рассказами небылиц».¹⁶⁶ Позиция большинства русских писателей и критиков при обращении к этим темам была вполне однозначной: характеризуя конфликт Уайльда с английским обществом, они неизменно принимали сторону Уайльда.

З. Венгерова сравнивала судьбу Уайльда с судьбой Байрона, «величайшего гения» Англии: Байрона отчизна преследовала в начале века, а в конце века она же «снова затравила насмерть — на этот раз уже не только нравственно, но и физически — нежнейшего

¹⁶² Там же. С. 24.

¹⁶³ Печать и революция. 1923. № 7. С. 247.

¹⁶⁴ Измайлов А. А. Помрачение божков и новые кумиры: Книга о новых веяниях в литературе. М., 1910. С. 107.

¹⁶⁵ Золотое руно. 1906. № 7—9. С. 176. Действительно, в Англии 1900-х годов, после «реабилитации» Уайльда, появилось большое количество воспоминаний о нем, которые значительно превышали тогда количество критических работ, посвященных его творчеству (см.: Mikhail E. H. Oscar Wilde: An Annotated Bibliography of Criticism. Totowa, New Jersey, 1978). О влиянии «ореола мученичества» Уайльда на его популярность в России писал и критик А. Я. Левинсон (см.: Левинсон А. Новые книги // Речь. 1913. № 27. 28 янв.).

¹⁶⁶ Петровская Н. И. Из «Воспоминаний» / Публикация Ю. А. Красовского // Валерий Брюсов. С. 77 (Литературное наследство. Т. 85).

поэта нашего времени Оскара Уайльда». ¹⁶⁷ Брюсов приравнивал расправу над Уайльдом к сожжению Джордано Бруно; ¹⁶⁸ безусловно собственные мысли он вложил в уста героини своей повести «Последние страницы из дневника женщины»; «Но что до этого „среднему“ присяжному, серому, международному вершителю человеческих судеб, великому голосоподавателю, когда-то приговорившему Сократа к чаше с омегой и недавно Уайльда к Рэдингской тюрьме». ¹⁶⁹ Характерна и дарственная надпись Брюсова на отдельном издании «Баллады Редингской тюрьмы» в его переводе, подаренном им А. Блоку: «А. А. Блоку — узнику, как все мы, Валерий Брюсов. 1917». ¹⁷⁰ В ней проявилось осознание высокой духовной сопричастности каждого подлинного поэта жизненному жребию Уайльда. В представлениях русских читателей постепенно формировался мифопоэтический образ художника-бунтаря, опрокидывающего все ходячие истины на пути поиска нового идеала в Красоте, в Искусстве, образ художника — обладателя утонченного вкуса и изысканных аристократических манер.

Экстраординарность жизненных обстоятельств придавала этому мифопоэтическому образу особую притягательность: судьба Уайльда воспринималась как еще одно, едва ли не самое выразительное, его произведение. Жизнь Уайльда до процесса зачастую трактовалась как апофеоз «декадентского» самовыражения — как «безумие канибальской пляски чувства, эгоизма и тщеславия», ¹⁷¹ по словам писательницы символистского круга Мирэ (А. М. Моисеевой). «Наказание», которому подвергло общество отступника, также преображалось в красочный и поучительный сюжет: поверженный бунтарь исповедует в своих грехах и взывает к состраданию. Даже те, кто резко осуждал образ жизни и направленность мысли художника в период расцвета его творчества и шумного успеха у публики, признавали, что тюремное заключение явилось искуплением «того много дерзновения, которое убило художника и обратило его в распутного гаера». «Уайльд пал в борьбе с пошлостью и жертвой пошлости (. . .) Здесь настоящая трагедия, без бутафорской пурпурной мантии, без маски условной благородной скорби. (. . .) „Клоун страдания“, „скоморох с разбитой душой“ выросал в подлинного трагического героя», — писал один из критиков в связи с исповедью Уайльда «De Profundis». ¹⁷² С сочувствием сообщалось о страшной судьбе узника, проведшего в заключении два года, стоявшего на

¹⁶⁷ Венгерова З. Суд над Оскаром Уайльдом // Новая жизнь. 1912. № 11. С. 157.

¹⁶⁸ М. А. Суганов-Талызин зафиксировал слова Брюсова в разговоре с ним в декабре 1914 г. в Варшаве: «Презрение Англии к Уайльду равносильно сожжению Джордано Бруно» (Талызин М. По ту сторону. Париж, 1932. С. 163).

¹⁶⁹ Брюсов В. Повести и рассказы. М., 1983. С. 163. Ср. недатированное письмо Эллы к Брюсову: «Нахожусь в психиатрич(еском) отделе Военного госпиталя (. . .) Вообще влияние на меня казармы убийственно. Если испытательная комиссия не освободит меня, то я буду считать, что слишком рано нашел свой Рэдинг» (ИМЛИ, ф. 13, оп. 3, ед. хр. 91).

¹⁷⁰ Библиотека А. А. Блока: Описание. Л., 1985. Кн. 2. С. 322.

¹⁷¹ Вопросы жизни. 1905. № 4—5. С. 212.

¹⁷² Львов К. Уайльд // Театр и искусство. 1905. № 48. С. 747.

пороге сумасшествия¹⁷³ и считавшего за счастье получить в тюрьме разрешение на белый хлеб,¹⁷⁴ завершившейся смертью вдали от родины, в нужде и почти полном одиночестве. Сведения о последних годах жизни Уайльда, в изобилии предлагавшиеся русским читателям, зачастую поражают своей фантастичностью, дополнительно свидетельствуя о том, что биография писателя подсознательно преобразалась в своего рода литературный сюжет, обраставший «беллетристическими» подробностями. В одной из заметок, например, сообщалось, что Уайльд доживал свои дни на севере Франции после «скитаний по Алжиру»¹⁷⁵ и занимал свой одинокий досуг тем, что ходил в церковь, беседовал с крестьянами и давал им читать Евангелие; нищета принудила его продать свои золотые зубы — «для того, чтобы иметь возможность посидеть в плохоньком кафе».¹⁷⁶ Мрачные тона, которыми были окрашены последние годы писателя, особо подчеркивали контраст по отношению к его яркой, насыщенной наслаждениями и успехами дотюремной жизни.

Отождествление автора с героем «Портрета Дориана Грея» вело к тому, что в сознании читателей складывался некий двоящийся образ, включавший в себя как черты самого Уайльда, так и черты персонажа, порожденного его фантазией. Особенности, напоминавшие об «эстетствующем» писателе или его герое, нередко обнаруживались у тех или иных представителей русского «серебряного века». Так, например, поэта, критика и библиографа Е. Я. Архиппова за претенциозный стиль самовыражения его друзья поэты и переводчики называли «Дорианом Евгеньевичем» (В. А. Меркурьева) и «Дорианом Архиппариусом» (А. С. Кочетков).¹⁷⁷ С. К. Маковский в воспоминаниях о С. Дягилеве писал: «Дягилев был щеголем. (. . .) Он держался с фатоватой развязностью, любил порисоваться своим дендизмом, (. . .) При случае и дерзил напоказ, не считаясь à la Oscar Wilde с „предрассудками“ добронравия и не скрывая необычности своих вкусов назло ханжам добродетели».¹⁷⁸ С Дориана

¹⁷³ Веса. 1905. № 3. С. 3.

¹⁷⁴ Там же. № 12. С. 88.

¹⁷⁵ После освобождения из-под стражи 19 мая 1897 г. Уайльд в Алжир не ездил (см.: *Mikhail E. H. Biographical Table // Wilde Oscar. Interviews and Recollections. P. XVII—XVIII*).

¹⁷⁶ *Кармин С. Памяти Оскара Уайльда // Рампа и жизнь. 1915. № 47. С. 4.* О кончине и похоронах Уайльда рассказывается с аналогичными «подробностями» в статьях «На могиле Уайльда» М. Суkenникова (Театр и искусство. 1907. № 29. С. 477—479) и «Трагедия Оскара Уайльда» Л. Козловского (Новый журнал для всех. 1909. № 4. С. 74—79). В 1912 г. А. И. Гидони разоблачал подобные сведения, в которых было больше «элемента выдумки, чем реальных фактов», опираясь на данные из опубликованной переписки Р. Росса и Р. Тернера, присутствовавших при кончине Уайльда и организовавших его похороны (*Гидони А. Смерть Оскара Уайльда // Аполлон. 1912. № 2. С. 36—41*). Подробно о последних днях Уайльда см., например: *Broad L. The Friendships and Follies of Oscar Wilde. P. 237—241*.

¹⁷⁷ За сообщение этих сведений выражаю признательность В. П. Купченко. См. также: *Купченко В. «Энтузиаст мечты»*. Евгений Архиппов — библиограф и библиофил // *Альманах библиофила. М., 1989. Вып. 25. С. 95*.

¹⁷⁸ Сергей Дягилев и русское искусство: Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 309.

ном Греем сравнивал Вл. Гиппиус Александра Добролюбова, рассказывая о последнем «декадентском» годе этого поэта.¹⁷⁹ Нередко приходилось сталкиваться со сравнением-противопоставлением эпигонов модернизма и Уайльда, выполнявшего в этой функции роль эстетического эталона. Например, критикуя поэтические опысы провинциальных последователей футуризма, «Речь» писала: «〈. . .〉 старо, все старо у этих Уайльдов Дерибасовской улицы в изношенных смокингах с плеч Уайльдов Невского проспекта и околевшей от дряхлости Бродячей Собаки».¹⁸⁰ Своего рода пародией на Уайльда воспринимался Игорь Северянин.

«Русским Оскаром Уайльдом» называет Игоря Северянина В. В. Каменский.¹⁸¹ Он же приводит характеристику, данную Северянину Маяковским на одном из выступлений эгофутуриста: «〈. . .〉 самый модный дэнди, вроде Оскара Уайльда из Сестрорецка — Игорь Северянин».¹⁸² Б. К. Лившиц так описывает свое впечатление от первой встречи с Игорем Северяниным: «Он, видимо, старался походить на Уайльда, с которым у него было нечто общее в наружности. Но до чего казалась мне жалкой русская интерпретация Дориана! Помятое лицо с нездоровой сероватой кожей, припухшие веки, мутные глаза. 〈. . .〉 Меня удивила неряшливость „изысканного грезэре“: „грязные, давно не мытые руки, залитые „крем де виолетом“ лацканы уайльдовского сюртука. . .»¹⁸³ Описывая выступления Северянина, Вс. Рождественский отмечал, что его манера чтения стихов, голос, — все завораживало слушателей, которые мгновенно забывали, что перед ними «самоуверенный, манерный чтец собственных экстравагантных „поэз“, что его сюртуку, орхидея и даже поза — провинциальная карикатура на портреты Оскара Уайльда».¹⁸⁴ Сам Северянин посвятил своему «прототипу» восторженный «ассо-сонет», в котором Уайльд предстает в образе трагического героя, фигурой, полной противоречий, обличителем, проповедником, жертвой:

Его душа — заплеванный Грааль,
Его уста — орошенная язва. . .
Так: ядосмех сменяла скорби спазма,
Без слез рыдал иронящий Уайльд.
〈.〉
Палач-эстет и фанатичный патер,
По лабиринту шхер к морям фарватер,
За красоту покаранный Оскар!¹⁸⁵

Стилизации под Уайльда вообще были характерны для русской литературно-художественной богемы начала XX в., стали неотторжи-

¹⁷⁹ Гиппиус Вл. Александр Добролюбов // Русская литература XX века (1890—1910) / Под ред. проф. С. А. Венгерова. М., 1914. Т. 1, кн. 3. С. 284.

¹⁸⁰ Речь. 1915. № 274. 5 окт.; подпись: Н. Л.

¹⁸¹ См.: Каменский В. Путь энтузиаста. Пермь, 1968. С. 176.

¹⁸² Каменский В. Жизнь с Маяковским. М., 1940. С. 39.

¹⁸³ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. М., 1933. С. 193.

¹⁸⁴ Рождественский Вс. Игорь Северянин // Северянин И. Стихотворения. (Б-ка поэта. Мал. сер. 3-е изд.). М., 1978. С. 12—13.

¹⁸⁵ Северянин И. Собрание поэм. Т. 1. Громокопящий кубок. М., 1916. С. 136.

мой приметой вычурного «модернистического демимонда». Н. Петровская в своих воспоминаниях свидетельствует: «Кавалеры их и мужья приосанились, выютюжились à la Оскар Уайльд. Появились томно-напудренные юноши с тенями под глазами. Излюбленным цветком стала „тигровая орхидея“ (<...>)». ¹⁸⁶ Излюбленной же героиней «декадентствующих» окололитературных дам была уайльдовская Саломея. ¹⁸⁷ Характерно, что А. Блок, набрасывая в стихотворении «Встречной» (1908) портрет эстетствующего денди, вручает ему томик Уайльда как знак принадлежности к окололитературной богеме:

Я только рыцарь и поэт,
Потомок северного скальда.
А муж твой носит томик Уайльда,
Шотландский плаэд, цветной жилет...
Твой муж — презрительный эстет. ¹⁸⁸

Но в русское общественное сознание входили и уайльдовские образы принципиально другого звучания. Так, актриса Е. А. Полевицкая вспоминала о гражданской панихиде по В. Ф. Комиссаржевской в феврале 1910 г.: «(<...> я прочла сказку Уайльда „Роза и соловей“, сблизив символический смысл этой сказки с жертвой, которую В(ера) Ф(едоровна) неустанно несла для людей, любовью к которым она жила, в любви к которым она умерла. Все плакали. Стояли и плакали. Молча». ¹⁸⁹

В 1915 г. Вс. Э. Мейерхольд поставил фильм «Портрет Дориана Грея», в котором исполнил роль лорда Генри Уоттона. ¹⁹⁰ Характерно, что в отзывах и на эту работу сказывался преобладающий интерес к личности создателя знаменитого романа. Обозреватель журнала «Рампа и жизнь», в частности, писал: «На днях мы видели на экране инсценировку жизни Дориана Грея. Более благородной и увлекательной задачей могло бы стать воспроизведение жизни самого Оскара Уайльда, в последовательном чередовании незабываемых эпизодов его земного пути». ¹⁹¹ Сценарий фильма, повествующего

¹⁸⁶ Валерий Брюсов. С. 778—779 (Литературное наследство. Т. 85). В воспоминаниях Андрея Белого предстает Москва 1900-х годов — «перекрасившая свои особняки под цвет „стиль-нуво“, перекрывшая пиджаки и смокинги „а ля Уайльд“ (<...>)» (Белый Андрей. Начало века. С. 109). Отметим попутно, что ношение орхидеи — не столько непосредственное подражание Уайльду (при описании внешнего вида писателя современники упоминают лилию, подсолнечник, зеленую гвоздику), сколько отражение бальмонтовского сравнения Уайльда со «страшной орхидеей» (см.: Бальмонт К. Об Уайльде в России // Уайльд О. Саломея. СПб.: Пантеон, [1908]. С. 115).

¹⁸⁷ См.: Рейснер Л. Автобиографический роман / Публикация А. И. Наумовой и Г. А. Прижборовской // Из истории советской литературы 1920—1930-х годов. Новые материалы и исследования. М., 1983. С. 223 (Литературное наследство. Т. 93).

¹⁸⁸ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 164.

¹⁸⁹ Кирилленко К. Н. Путь актрисы: (Воспоминания Е. А. Полевицкой) // Встречи с прошлым. М., 1978. Вып. 3. С. 128.

¹⁹⁰ Фильм не сохранился. Некоторые материалы к нему имеются в архиве Мейерхольда в ЦГАЛИ (ф. 998). Подробно о работе над этим фильмом см.: Февральский А. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. М., 1978. С. 12—35. О месте фильма Мейерхольда в истории развития киноискусства пишет Н. М. Зоркая в книге «На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900—1910 годов» (М., 1976. С. 238—239).

¹⁹¹ Кармин С. Памяти Оскара Уайльда. С. 4.

о жизни Уайльда в период расцвета его славы, был написан Г. Устиновым; большая часть его сохранилась.¹⁹² Автор изображает писателя непосредственно перед началом судебного разбирательства. Роль маркиза Куинсбери, возбудившего судебный процесс против Уайльда, отдана Г. Устиновым миссис Бейнелль, интриганке, которая намеревается отомстить Уайльду за пренебрежительное отношение к ее литературным опытам (мщение, вероятно, должно было постигнуть писателя в несохранившейся финальной части сценария). Уайльд обрисован в сценарии Устинова как истинный «король жизни», принимающий как должное обожание публики, восторги юных почитателей и почитательниц. В кругу семьи он — нежный отец, любящий супруг и почтительный сын. Еще одна, также нереализованная, попытка представить образ Уайльда на суд зрителей была предпринята в 1919 г. Н. Шварцем, написавшим пьесу «Оскар Уайльд», в основу сюжета которой была положена история взаимоотношений Уайльда с лордом Дугласом.¹⁹³

Мотивы произведений Уайльда нередко отражались в художественных произведениях 1900—1910-х годов, принадлежавших перу как крупных, так и малоизвестных авторов; пристальное внимание проявлялось и по отношению к личности английского писателя. Например, герой рассказа М. Юматова «Вечерний разговор» (имеющего претенциозный подзаголовок «Carpaccio»),¹⁹⁴ некто Андрей, рассказывает художнице о своих встречах с Уайльдом в Париже. Художницу интересует любая подробность этих встреч, поскольку она пишет картину, на которой изображен Оскар Уайльд в обществе ее самой и ее друзей. Рассказ Андрея о встрече с писателем за год до его смерти является толчком для зарождения нового сюжета картины: «утонченный франт и вивер среди дикарей». Рассказ стилизован в духе «Портрета Дориана Грея»: детали обстановки загородного дома, в котором происходит беседа между героями, явно должны напоминать обстановку жилища Дориана своим изяществом и изысканным вкусом. Автор вписывает в интерьер рыжего кота, который лежит на матовой доске стола «маленьким сфинксом» (ср. поэму Уайльда «Сфинкс»).

Уайльдовскими мотивами насыщена повесть Л. Д. Зиновьевой-Аннибал «Тридцать три уroda», в центре которой — история страстной любви двух женщин, постоянно ведущих беседы о красоте и сущности искусства, понимаемой ими вполне «по-уайльдовски»: «Станет одии миг. Один миг отделится от других и станет, весь, застывший, полный, свой, вечный. Это и есть искусство».¹⁹⁵ Мотив раздвоения личности, обыгранный Уайльдом в «Портрете Дориана Грея», часто встречается в русской литературе начала XX в. и далеко не всегда вызывает ассоциации с английским писателем. Однако

¹⁹² ЦГАЛИ, ф. 341, оп. 1, ед. хр. 744.

¹⁹³ Пьеса была прочитана Н. Шварцем на собрании членов кружка «Литературный особняк»; автор намеревался предложить ее к постановке в одном из московских театров («Вестник театра. 1919. № 35. С. 11).

¹⁹⁴ Сириус. [Харьков], 1916. № 1. С. 4—6.

¹⁹⁵ Зиновьева-Аннибал Л. Тридцать три уroda. СПб., 1907. С. 61.

рассказ писательницы-«декадентки» Л. Вилькиной «Ее руки» дает все основания считать, что именно роман Уайльда явился для автора ближайшим источником и непосредственным образцом при создании собственной символической коллизии. Порочный образ жизни оставляет неизгладимые следы на лице героини рассказа, но руки ее, в которых воплощается чистая, незатронутая пороком часть души, остаются прекрасными. Смерть героини восстанавливает утраченную гармонию: душа человека и «душа рук» сливаются воедино: «Я стала у ее гроба и осмелилась перевести глаза на ее лицо. Я не сразу узнала его. В первый раз оно показалось мне серьезным, строгим — таким, как ее руки. В моей душе прозвучал гармонический аккорд».¹⁹⁶ Появлялись и непосредственные перепевы образов и сюжетных мотивов романа Уайльда. Например, поэтесса Татьяна Вечорка уподобляет себя Сибилле Вейн, которая утратила свое артистическое дарование, отдавшись истинному чувству любви к Дориану:

Когда душа Сивиллы Вен
коснулась Дориана Грея —
ее любовь была острее,
чем светлого искусства плен.

Так я должна теперь молчать,
приемля счастья неизбежность,
не в силах с рифмой сочетать
мою беспомощную нежность.¹⁹⁷

Подавляющее большинство мотивов и образов, восходящих к произведениям английского писателя, обнаруживается в русской литературе «второго ряда», и это неудивительно: второстепенные и третестепенные писатели были более отзывчивы к веяниям литературной моды, были более, чем крупные индивидуальности, способны к непосредственному отражению художественных настроений и эстетических идей, в совокупности определявших духовную атмосферу эпохи (а роль Уайльда в создании духовной атмосферы рубежа веков была, как выявляется, весьма заметной). А. С. Рославлев в стихотворении «В книгохранилище» на свой лад перепевал мотив бесконечной молодости, восходивший к «Портрету Дориана Грея»,¹⁹⁸ ему же принадлежит стихотворение «Ложь», написанное несомненно под воздействием уайльдовской «Истины масок».

Ложь двухсторонняя, цельная ложь,
Маска под маской и так без конца.
Тщетно, безумец, их все не сорвешь.
Если б сорвал — не увидел лица. . .

Лгите же смело, уставшие жить,
Каждый солгал уже тем, что живет. . .
Правды не выдумать, лжи не убить,
— «Рыцарь мой добрый, слепой Дон-Кихот!»¹⁹⁹

¹⁹⁶ Вилькина (Минская) Л. Мой сад. М., 1906. С. 138.

¹⁹⁷ Вечорка Т. Магнолии. Тифлис, 1918. С. 27.

¹⁹⁸ Рославлев А. В башне. Стихи. Книга первая. [СПб]: Ео~. 1907. С. 15.

¹⁹⁹ Там же. С. 73.

Есть все основания полагать, что судьба Уайльда своеобразно отражена в рассказе Мирэ (А. М. Моисеевой) «Черная пантера»,²⁰⁰ открывавшем сборник того же названия. Герою рассказа Альфреду Д*** (имя, рождающее ассоциацию с Альфредом Дугласом) является в сновидениях черная пантера, вызывающая у героя непреодолимое влечение. Пантера — воплощение страсти, любви, несущей в себе гибель, — вонзает в сердце юноши «хищные смертоносные когти» в момент наивысшего опьянения любовью. Вообще идея постижения «тайны Ужаса и Любви», которая неразрывно связана со смертью (идея, ярко воплощенная в уайльдовской «Саломее»), получила очень широкое распространение в «декадентской» литературе и не обязательно должна сопрягаться непосредственно с произведениями Уайльда. Но образ черной пантеры, несущей неземное наслаждение и неминуемую гибель, скорее всего, заимствован русской писательницей из «De Profundis»: в «тюремной исповеди» Уайльд говорит о своем наслаждении жизнью, не знавшем никаких нравственных ограничений: «Это было точно пиришественный праздник с пантерами. Половина опьянения была опасность. Мне казалось, что я — заклинатель змей, манящий кобру <...> В моих глазах это были самые сверкающие из всех позолоченных змей; и яд их был отчасти их достоинством».²⁰¹

Ведущие мастера русской литературы начала века также не избежали воздействия идейной и образной системы писателя. Уже в 1904 г. в рецензии на «Книгу сказок» Ф. Сологуба В. Брюсов отмечал: «<...> по манере письма сказки во многом напоминают Андерсена, но приемы датского царователя обогашены теми открытиями и усовершенствованиями, какие сделали мастера „новой прозы“ — К. Гамсун и О. Уайльд...».²⁰² Близость Сологубу уайльдовского взгляда на действительность как на «сырой материал», из которого художник создает новую, перевоплощенную воображением реальность, выраженного Уайльдом в этюде «Критик как художник», особенно очевидна в идейно-эстетической системе романа русского писателя «Творимая легенда». Знаменитая эстетическая декларация, которой открывается роман, вполне созвучна завету Уайльда о преобразовании жизни в «создание искусства»: «Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я — поэт. Косней во тьме, тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром, — над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном».²⁰³ Только поэту, по убеждению Уайльда, дано видеть в обыденном материал для создания прекрасной легенды, «симфонии», «золотой парчи». «<...> Литература призвана создать из грубого материала действительности новый мир, более чудесный, более длительный, более истинный, чем тот, на кото-

²⁰⁰ Мирэ А. Черная пантера. М., 1909. С. 5—19.

²⁰¹ Уайльд О. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 278.

²⁰² Весы. 1904. № 11. С. 51.

²⁰³ Сологуб Ф. Собр. соч. СПб.: Сирин, 1914. Т. 18. С. 3.

рый смотрят глаза пошлых людей (<...>», — заявляет английский писатель в статье «Критик как художник».²⁰⁴

Краткий обзор отголосков, тем, мотивов, образов в русской литературе первых двух десятилетий XX в., восходящих к творчеству Уайльда или к мифопоэтическим представлениям о нем самом, отнюдь не претендует на полноту. Фронтальный просмотр художественных произведений этой поры, главным образом модернистской ориентации, безусловно мог бы дать еще множество примеров подобного рода. Но, думается, и приведенные материалы достаточно убедительно показывают, насколько широким и многоплановым было усвоение в России уайльдовской проблематики, насколько глубоко вошел образ английского писателя в русское читательское сознание, насколько притягательными были его эстетические идеи для самых различных творческих слоев — от крупнейших писателей эпохи до безвестных провинциальных литераторов.

«Полное собрание сочинений» под редакцией К. И. Чуковского обозначило высший пик популярности Уайльда в России и одновременно явилось рубежом, за которым начинался неуклонный спад этой популярности. Драматические события истории — мировая война, последовавшая революция, мощные социальные сдвиги, — все это не могло стимулировать живого интереса к изысканному и прихотливому художественному миру Уайльда и к его эстетическим парадоксам. Уже через полгода после начала мировой войны поэт В. Ф. Ходасевич прозорливо подметил существенные изменения в общественной психологии: «Одно очень заметно: все стало серьезнее и спокойнее (<...>) Вопросы пола, Оскар Уайльд и все такое — разом куда-то пропали».²⁰⁵ Когда, по словам Ахматовой в «Поэме без героя», «приближался не календарный — настоящий Двадцатый Век»,²⁰⁶ Оскар Уайльд со своими столь же пленительными и совершенными, сколь и искусственно-декоративными образами и сюжетными построениями, со своим самодовлеющим эстетизмом и индивидуалистическим пафосом все неизбежнее отодвигался в минувший век, все более становился достоянием литературной истории.

²⁰⁴ Уайльд О. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 229. О связи романа Сологуба с эстетическими воззрениями Уайльда говорил еще К. И. Чуковский (см.: Чуковский К. Оскар Уайльд: Этюды // Уайльд О. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. С. XXVI—XXVII).

²⁰⁵ Письмо к Г. И. Чулкову от 15/28 декабря 1914 г. — ГБЛ, ф. 371, карт. 5, ед. хр. 12.

²⁰⁶ Ахматова Анна. Стихотворения и поэмы. С. 367.





В. Е. Багно

ФЕДОР СОЛОГУБ — ПЕРЕВОДЧИК ФРАНЦУЗСКИХ СИМВОЛИСТОВ

Переводы, осуществленные в хронологических рамках одного литературного течения, не только представляют поучительный, с филологической точки зрения, интерес (не говоря уже об историческом), но, как правило, обладают определенными преимуществами в художественном отношении перед всеми последующими. Обращение русского литератора, в частности символиста, к творчеству поэта-современника, поэта-единомышленника, близкого ему по складу творческой личности, литературным взглядам и симпатиям, нередко неделяло его переводческие опыты неоспоримыми и уникальными достоинствами. Что же касается исследовательского интереса, то эти переводы несомненно могли бы служить надежным материалом для выявления национального своеобразия той или иной ветви литературного направления,¹ материалом, по крайней мере, не менее достоверным, чем теоретические высказывания его представителей. Небезынтересен при этом уже сам выбор переводимых произведений, а также та сложная система замен, которая, программно декларируемая или осуществляемая подсознательно, присутствует в любой переводческой работе. Среди крупных явлений русской литературной жизни рубежа XIX—XX вв. наименее, пожалуй, изучены весьма показательные во многих отношениях переводы Федора Сологуба из французских символистов.²

¹ Общую постановку вопроса об интернациональном характере литературных направлений см. в работе В. М. Жирмунского «Литературные течения как явление международное» (*Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение*. Л., 1979. С. 137—157).

² Немало глубоких и ценных, однако, в основном частных наблюдений о переводах Сологуба из Верлена содержится в предисловии М. И. Дикман к изданию оригинальных и переводных произведений Сологуба в Большой серии «Библиотеки поэта» (Л., 1975), в монографии Ж. Дончин (*Donchin G. The influence of French symbolism on Russian poetry*. S'Gravnehage, 1958), посвященной восприятию русскими символистами идей и творческих достижений Верлена и его французских последователей. Теме «Верлен и русский символизм» посвящены статьи К. Н. Григорьяна «Верлен и русский символизм» (*Русская литература*. 1971. № 1. С. 111—120) и Ю. Ороховацкого «Русские поэты — переводчики Поля Верлена» (Тезисы межвуз. науч.-теор. конф. «Проблемы русской критики и поэзии XX века». Ереван, 1973. С. 47—49). Вопрос о воздействии Верлена на Сологуба ставится в работе Ю. Смаги (*Smaga J. Fiodor Sologub i Paul Verlaine // Slavia orientalis*. Warszawa, 1980. N 3. S. 441—445).

Для Сологуба, как и для других русских «старших» символов, ориентация на западноевропейскую культуру имела принципиальное значение. Этой ориентацией обусловлено то место, которое занимали переводы в их творчестве.³ Далеко не случайно Брюсов считал возможным дебютировать в литературе переводами из Верлена,⁴ а Сологуб подготовленный им сборник «Полю Верлен. Стихи, избранные и переведенные Федором Сологубом» (1908) назвал в Предисловии к нему седьмой книгой своих стихов.

Сологуб начал переводить рано, с конца 1870-х годов, и продолжал заниматься переводами, в основном с французского и немецкого, до конца жизни. Его перу принадлежат классические переводы многих стихов Верлена, философской повести Вольтера «Кандид, или Оптимизм», романа Мопассана «Сильна как смерть». В разные годы немало времени и сил он отдал попыткам воссоздать на русской почве стихи французских поэтов — Гюго, Леконта де Лиля, Рембо, Малларме, немецких поэтов-экспрессионистов — Голла, Цеха, украинских — Шевченко и Тычины, венгерского — Петефи, еврейского — Бялика, армянского — Наапета Кучака, поэму провансальского поэта Ф. Мистрала «Мирейя», драмы Г. Клейста (совместно с А. Чеботаревской). Причем работа над переводами, по его собственному признанию, доставляла ему огромное наслаждение.⁵ Амплитуда переводческой деятельности (в юности он переводил Еврипида и Эсхила, Шекспира и Кохановского, Гете и Гейне) — свидетельство широты поэтических интересов Сологуба. Различные его переводческие работы по-разному были встречены в печати, подчас — более чем сдержанно. В поздних переводах Сологуба «презрение к шевченковскому стиховому звучанию и к смыслу» обнаружил Чуковский.⁶ То, что Сологуб при отличающем его внимании к оригиналу неизменно переозвучивал его в соответствии с особенностями своего поэтического мира, ясно осознавалось современниками. «Нет, Сологуб — не переводчик, — писал И. Анненский в статье „О современном лиризме“ — Он слишком *сам* в своих, им же самим и созданных превращениях. А главное — его даже и *нельзя отравить чужим*, потому, что он мудро иммунировался».⁷

Наиболее весомый вклад в русскую переводческую культуру Сологуб внес своими переводами из Верлена. Сологуб был одним из тех, кто привил русской читающей публике любовь к французскому поэту, а заодно формировал нового читателя, способного

³ См.: *Donchin G. The influence of French symbolism on Russian poetry. P. 10.*

⁴ 2 января 1893 г. Брюсов сделал следующую запись в дневнике: «Между прочим сделаю пробу. Пошлю переводы из Верлена в „Новости иностранной литературы“, „Тени“ в „Артист“ и „Николая“ в „Ребус“» (*Брюсов В. Я. Дневники. 1891—1910. М., 1927. С. 10—11*).

⁵ См. интервью по поводу перевода пьес Клейста (Биржевые ведомости. 1913. 28 окт., веч. вып.).

⁶ См.: *Чуковский К. Высокое искусство. М., 1968. С. 351 (см. также с. 350—357).*

⁷ *Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 357.*

Александр Александрович Троицкому.

Милый и прекрасный поэт,
Я дарю Вам эту книгу
с только что сделанью, с которых
переводить собрание моих стихов.

Федор Сологуб.

Киев 1907г.

Дарственная надпись на книге: Поль Верлен.
Стихи, избранные и переведенные Федором Сологубом (СПб.: Факелы, 1908).
Пушкинский Дом.

составить тот фон, на котором развивался и завоевывал позиции символизм русский.

Французский символизм к 90-м годам уже выполнил в своей стране ту миссию, к которой готовились русские поэты, группировавшиеся вокруг «Северного вестника» в Петербурге и вокруг Брюсова в Москве, решительно обновил все средства поэтической выразительности. Вполне естественно, что, поставив перед собой несколько позднее ту же задачу, русские писатели на первых порах немало вдохновляющихся стимулов и, конкретнее, — литературных приемов почерпнули в творчестве Верлена. Об исключительном значении

Бодлера как непосредственного предшественника французского символизма и Верлена для первого этапа русского символизма писал С. А. Венгеров.⁸ При этом знакомство с обеими национальными версиями одного литературного направления не оставляет сомнений в том, что речь ни в коей мере не шла о «переводном» литературном течении.⁹ Достаточно сказать, что слишком неопределенно было то содержание, которое вкладывалось в понятие «символизм», чтобы можно было ставить вопрос о прямом «переводе». «Что такое символизм? — писал один из „младших“ французских символистов Реми де Гурмон. — Если держаться прямого, грамматического значения слова, почти ничего. Если же раздвинуть вопрос шире, то слово это может наметить целый ряд идей: индивидуализм в литературе, свободу творчества, отречение от заученных формулировок, стремление ко всему новому, необычному, даже странному. Оно означает также идеализм, пренебрежение к фактам социального порядка, анти-натурализм, тенденцию передавать только те черты, которые отличаются одного человека от другого, желание облекать плотью лишь то, что подсказывается конечными выводами, то, что существовало».¹⁰ Еще решительнее настаивает на неопределимости четких границ течения П. Валери, в юности прошедший школу Малларме: «То, что нарекли символизмом, попросту сводится к общему для многих поэтических семейств (причем семейств враждующих) стремлению „забрать у Музыки свое добро“. Такова единственно возможная разгадка этого направления. Темнота и странности, в которых столько его упрекали, слишком тесная на первый взгляд связь с литературой английской, славянской или немецкой, запутанность синтаксиса, сбивчивость ритмов, причудливость словаря, навязчивые фигуры (< . . . >) все это легко объяснимо, коль скоро выявлен основной принцип».¹¹ Утверждение о «переводном» характере символизма в России тем более неверно, что для представителей младшей формации русского символизма французский символизм оказался в целом достаточно чужд. Как Вяч. Иванову, так и Андрею Белому он представлялся слишком рассудочным, рационалистическим, а его образы — слишком однозначными и точными.¹² Андрей Белый в незаконченной статье, над которой он работал в 1918 г., упрекал французских символистов в том, что они не сумели «углубить» символизм как мирозерцание и сузили его до школы, сосредоточившей все внимание на проблеме стиля и словесной инструментовки.¹³ В признаниях младших символистов встречаются и неточности, и недостаточно

⁸ См.: Русская литература XX в. (1890—1910). М., 1914. Т. 1. С. 23.

⁹ *Измайлов А.* Чарования красных вымыслов // О Федоре Сологубе: Критика. Статьи и заметки // Сост. А. Чеботаревской. [СПб., 1911]. С. 296.

¹⁰ *Гурмон Р. де.* Книга масок. СПб., 1913. С. VI.

¹¹ *Валери П.* Предупреждение к «Познанию богини» // *Валери П.* Об искусстве. М., 1976. С. 366—367.

¹² См.: *Асмус В. Я.* Вопросы теории и истории эстетики, М., 1968. С. 584.

¹³ *Белый Андрей.* О французском символизме // Русская литература. 1980. № 4. С. 174.

обоснованные обобщения. Согласно Вяч. Иванову, он и его единомышленники не имели ни исторического, ни идеологического основания соединить свое дело с приемами и методом мышления, присущими французским символистам. Он утверждал, что главный пункт расхождения между обеими школами — отношение к логической значимости слова. Если Малларме «хочет только, чтобы наша мысль, описав широкие круги, опустилась как раз в намеченную им одну точку», для русской школы символизм «есть, напротив, энергия, высвобождающая из граней данного, придающая душе движение развертывающейся спирали». ¹⁴ В понимании как французского символизма, так и русского с Вяч. Ивановым здесь не согласились бы не только старшие символисты, такие как Сологуб или Брюсов, но и младшие, например близкий к символистам Волошин. Тем более что истолкование Малларме и оценка его творчества у Вяч. Иванова крайне субъективны.

В ту пору, когда Вяч. Иванов отрицал историческую и идеологическую связь русского символизма с французским и давал не слишком лестную характеристику творчества Малларме, в целом символистское направление в русской поэзии вне зависимости от споров о его истоках давно уже было господствующим, а имена Верлена и его единомышленников и соотечественников были окружены пиеетом. Между тем в начале 90-х годов первые шаги представителей новой поэзии, опиравшихся на авторитет символистов Франции, встречали яростное сопротивление.

Как и любое новое литературное направление, прививается ли оно со стороны или самозарождается (на самом же деле возникновение любого литературного течения представляет собой сочетание этих двух начал и тенденций), русский символизм встречал сильное противодействие, мотивируемое как эстетически, так и этически, и даже патриотически, поскольку первые русские символисты настойчиво декларировали если не прямую зависимость от французского образца, то во всяком случае свои симпатии к опередившим их в создании новой поэзии символистам Франции. Н. Н. Николаев призывал прибегнуть к действительным мерам для искоренения этой «прилипчивой болезни». Брюсовский перевод знаменитого стихотворения Верлена «Небо над городом плачет» он охарактеризовал следующим образом, отметив как раз наиболее новаторские его особенности: «Кроме этих очень некрасивых повторений вместо рифм мы видим здесь и другие повторения, которые делают это выражение бледной, беспричинной тоски еще бледнее, бесцветнее. Вместе с тем это несколько не делает стихотворение более ценным, так как читатель выносит впечатление тоски не от такого же чувства, которое волнует автора и которое тот желал бы передать читателю, а просто от его скучной и дурной манеры писать, от той трудности, с какой дается ему процесс писания и управления своим языком». ¹⁵ К. П. Медведский удивлялся серьезности

¹⁴ См.: *Иванов Вяч.* Борозды и межи. М., 1916. С. 157.

¹⁵ Н. Н. Русские символисты и кое-что о символизме вообще // Русское обозрение: 1895. Сент. С. 366.

желания новых «сектантов» пересадить на отечественную почву совершенно чуждые русской литературе теории.¹⁶ Он утверждал, что спасение русской литературы — в любви к родине, что настоящие русские писатели — «сильны родиной» и только эта сила спасет русскую литературу от увлечения зарубежными графоманами и шарлатанами, а русских литераторов от превращения в космополитов, людей без роду-племени и отечества.

Между тем число восторженных почитателей таланта Верлена и Малларме в России множилось, читатели могли познакомиться с образцами их поэтического творчества в русских переводах, из критических работ, оригинальных и переводных, они получали достаточно конкретное и ясное представление о своеобразии их дарований. Так, из статьи З. Венгеровой, принадлежащей к числу самых талантливых популяризаторов французского символизма в России, русские читатели узнавали, что все эти непонятные при первом чтении сонеты Малларме объясняются «философским мирозерцанием поэта, его верой в вечную гармонию вселенной, в силу которой одни и те же отвлеченные понятия должны вызывать одни и те же символы. Он верит в правильные, существующие с начала времен соотношения между миром мысли и внешней природой, так что поэту стоит только напомнить о них, чтобы они появились в человеческом сознании, не нуждаясь ни в каких объяснениях».¹⁷ Особый интерес вызывали рассуждения самих французских поэтов, например Реми де Гурмона или А. де Ренья, о переломе в отечественной поэзии, совершенном Верленом.

Русские символисты (Брюсов, Сологуб, Анненский, Минский, Эллис, Волошин) не только переводили произведения своих французских предшественников, не только отдавали им дань уважения, выбирая в качестве эпиграфов строки из их стихотворений или посвящая им свои стихи (у Брюсова, в частности, есть стихи, посвященные Малларме, Бодлеру, Верхарну и Метерлинку или написанные в их манере), но активно и истинно творчески осваивали их опыт. Особенно плодотворным было творческое восприятие Верлена. Русские поэты использовали характерные для Верлена стилистические приемы — следующие одна за другой назывные конструкции, разного рода повторы и анафоры. Они опирались на опыт французского поэта в своих настойчивых попытках резко обновить и обогатить метрический репертуар русской поэзии. Не без влияния лирики Верлена, в отличие от поэзии предшествующего периода, стихов Надсона или Апухтина, начинают активно осваиваться короткие, гибкие ритмы и размеры. Подобно Верлену русские символисты чаще стали вводить разносложные и разнословные рифмы,¹⁸ реже использовать точную рифму и чередование мужской и женской рифмы, начали широко

¹⁶ См.: *Медведский К. П.* Символизм на русской почве // *Наблюдатель.* 1894. № 1. С. 314.

¹⁷ *Вестник Европы.* 1893. Апр. С. 861—862.

¹⁸ См.: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984. С. 243—248.

применять аллитерацию и enjambement. В их творчестве находит отражение типичная для Верлена цветовая гамма — серый и черный цвета, которым поэт придавал символическое значение. Воздействие Верлена проявилось и в настроениях (склонность к блеклым тонам, интимность звучания и т. д.). Иногда о позднем Верлене напоминал контраст и одновременно сплав святости и греха, создающие специфически декадентскую атмосферу. Весьма заметным и ярким элементом стихотворного языка русских символистов становятся так называемые обратные сравнения, редкие в русской поэзии XIX в.¹⁹ Между тем обратные сравнения имеют ключевое значение в поэзии Малларме, на что указывали и русские популяризаторы его творчества, приводя при этом конкретные примеры. Так, беллетрист, критик и переводчик П. Н. Краснов писал о нем: «Он допускал совершенно своеобразную и произвольную расстановку слов, заставляя читателя мысленно возвращаться к самому началу стихотворения, когда он дочел его до конца. Эта расстановка слов, пропуск некоторых существенных частиц, странные эпитеты, вроде „синее одиночество“ (solitude bleue), совершенно неожиданные сравнения, причем даже не упоминается, что читатель имеет дело со сравнением, а прямо вместо одного предмета ставятся другие, с которыми он сравнивается (так, вместо того чтобы, например, сказать «солнце», Малларме говорит: «прекрасная головня славы», «золотая буря»), — делает его стихи в конце концов похожими на шарады, и он достигает в сущности обратного результата: вместо сосредоточения внимания на предмете, оно расходуется на разгадывание загадки».²⁰ Несомненно, что опыт не только Верлена, но в какой-то мере и Малларме оказался небезполезным для русских символистов.

Брюсов был искренне убежден, что «подлинное и широкое знакомство с книгами французских поэтов повысит требования, какие у нас предъявляются к созданиям поэзии, расширит кругозор наших писателей, во многом усовершенствует технику нашего стиха».²¹ Исходя из этого убеждения и несмотря на другое свое убеждение — в непереводаемости стихотворного произведения,²² — Брюсов наиболее активно популяризировал творчество не только Верлена, Малларме, Рембо или А. де Ренье, но и таких поэтов младшего поколения, как Р. Гиль, Ф. Вьеле-Гриффен, С. Мерриль, имя которых и после Брюсова было почти что пустым звуком для русских читателей.²³ В набросках 90-х годов о символизме Брюсов ратовал за издание

¹⁹ См.: Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М., 1986. С. 17.

²⁰ Краснов П. Глава декадентов. Stéphane Mallarmé. Vers et prose // Книжки Недели. 1898. Окт. С. 133—134.

²¹ См.: Брюсов В. О французской лирике. К читателям от переводчика // Брюсов В. Полн. собр. соч. и перев. СПб., 1913. Т. 21. С. XI.

²² См.: Брюсов В. Фиалки в тигле // Брюсов В. Я. Соч.: В 2 т. Л., 1987. Т. 2. С. 99. Согласно А. В. Федорову, подобный взгляд полностью соответствовал общим теоретическим воззрениям русских символистов (Федоров А. В. Основы общей теории перевода. М., 1983. С. 67).

²³ См.: Французские лирики XIX века / Пер. В. Брюсова. СПб., [1909].

«корифеев французского символизма в русском переводе».²⁴ Наряду с Брюсовым и немногим ему уступая, французских символистов с первых шагов своей литературной деятельности переводил и Сологуб.

2

Знакомство Сологуба с лирикой Верлена, открывшей для него новую французскую поэзию, состоялось в конце 1880-х годов, примерно тогда же, когда творчеством Верлена и Малларме заинтересовался Брюсов.²⁵ Переводить Верлена Сологуб начал в 1889 г. в Вытегре, учительствуя в «страшном мире» русской провинции. Увлечению Верленом способствовали занятия французским языком, которым, впрочем, он занимался не для чтения стихов, а для работы над учебником по геометрии. 18 марта 1890 г. Сологуб писал В. А. Латышеву: «Так как я не перестаю заниматься фр. яз., то чтение учебника идет легко, к словарию приходится прибегать редко, не чаще раза на протяжении нескольких страниц».²⁶ Впрочем, к началу 90-х годов поэт вряд ли сумел освоить язык достаточно глубоко. В одном из самых знаменитых «Романсов без слов» «Il pleure dans ton coeur» — кстати говоря, одном из самых прозрачных в лексическом плане, с переводческой точки зрения действительно почти «без слов» — он вынужден был все же выписать четыре слова (écoeurer, langueur, Quoi, Haine) и уточнить во французско-русском словаре возможные варианты их перевода (1, 38, 335 об.).

Если учесть условия, в которых зарождался интерес Сологуба к Верлену, то понятнее оказывается его концепция «мистической иронии» французского поэта (речь о ней пойдет ниже), творчество которого помогло ему выстоять, а напоминало его собственное существование несовместимым, казалось бы, сочетанием серой обыденности и развращенности провинциальной жизни с прорывами мечтательной натуры к высокой светлой духовности.

Восприятие Сологубом современной ему литературы Франции облегчалось известной близостью некоторых характерных черт французской культуры особенностям его творческого облика. Эта несомненная близость не осталась незамеченной современниками. «Однородность литературных явлений иногда рождается не из обезьянства и моды, но от однородного биения сердец (<...> Некоторые наши современные писатели не произвели бы диссонанса, родившись во Франции. Как вехи они сближают страны. В них сошлись лучи

²⁴ См.: Литературное наследство. М., 1937. Т. 27—28. С. 268.

²⁵ В 1909 г. Брюсов вспоминал: «Знакомство, в начале 90-х годов, с поэзией Верлена и Малларме, а вскоре и Бодлера, открыло мне новый мир. Под впечатлением их творчества созданы те мои стихи, которые первыми появились в печати (1894—95 гг.)» (Книга о русских поэтах последнего десятилетия. СПб.; М., 1909. С. 63).

²⁶ ИРЛИ, архив Сологуба Ф. К., ф. 289, оп. 2, № 30, л. 20. Ниже ссылки на архив Сологуба даются непосредственно в тексте, с указанием в скобках номеров описи, единицы хранения и листа. На письмо Сологуба к Латышеву указала мне М. М. Павлова, которой приношу искреннюю благодарность.

тех солнц, которые ярче всего горят для современного мира. Один из таких писателей у нас — Сологуб».²⁷ Более тонкое и прозорливое наблюдение находим у Вяч. Иванова: «Книга рассказов Ф. Сологуба, русская по обаятельной прелести и живой силе языка, зачерпнутого из глубин стихии народной, русская по вещему проникновению в душу родной природы, — кажется французскою книгой по ее, новой у нас, утонченности, по мастерству ее изысканной, в своей художественной простоте, формы».²⁸

Уступая Брюсову по количеству переведенного из французских символистов и по числу имен новых поэтов Франции, с которыми он знакомил русских читателей, Сологуб охватил тем не менее в своих переводах почти все возможные жанры. Помимо широко известных переводов из Верлена (в архиве сохранилось несколько неизданных версий — оп. 1, № 38) он переводил стихи Рембо, большая часть которых до сих пор не опубликована (оп. 1, № 44), стихотворения в прозе Рембо (часть «Озарений» также осталась неизданной — оп. 1, № 44), стихотворения в прозе Малларме (оп. 1, № 42). В его архиве хранятся также незавершенные переводы пьесы Р. де Гурмона «Лилит» (оп. 1, № 209) и романа А. де Ренье «Дважды любимая» (оп. 1, № 561). Если переводы из Малларме и Реми де Гурмона представлены машинописными копиями, отчасти правленными от руки, а в случае с романом А. де Ренье — только автографом, то отдельные переводы из Верлена и Рембо сохранились как в беловых и черновых автографах, некоторые из которых датированы, так и машинописных копиях.

Причины, обусловившие обращение к тем или иным произведениям, были, по-видимому, различны. Стихи Верлена, особенно близкого Сологубу, сопутствовали ему на протяжении всей жизни. Можно предположить, что Сологуба заинтересовали пьеса Р. де Гурмона, писателя, настаивавшего на «законности чувственного наслаждения» и на чувственности всякого «духовного» наслаждения,²⁹ и роман А. де Ренье, умевшего как никто другой изображать в строго выверенных формах изысканную утонченность сердечных драм и переживаний героев. Вероятно, отношение Сологуба к «Озарениям» Рембо и «Стихотворениям в прозе» Малларме было неоднозначным. Он не мог не оценить выдающихся поэтических достоинств произведений великих французских поэтов, и вместе с тем его собственные эстетические искания не пересекались с теми, которыми были одержимы в своих сложных и не поддающихся однозначному толкованию текстах Рембо и Малларме. Думается, права М. И. Дикман, предположившая (в связи с «Озарениями»), что Сологуба влекла к этому стилистически и ритмически чуждому ему поэтическому явлению потребность «преодоления трудностей».³⁰

²⁷ Измайлов А. Чарования красных вымыслов. С. 297.

²⁸ Иванов Вяч. Рассказы тайновидца // Весы. 1904. № 8. С. 47.

²⁹ Луначарский А. В. Этюды критические. Западно-европейские литературы. М.; Л., 1925. С. 283.

³⁰ См.: Дикман М. И. Поэтическое творчество Федора Сологуба // Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1975. С. 70 (Б-ка поэта. Больш. сер.).

В то же время, по-видимому, не последнюю роль играло и стремление обогатить отечественную литературу русским эквивалентом столь яркого и плодотворного в условиях Франции жанра, как «стихотворение в прозе», сохранив при этом по возможности все его специфические французские особенности.

Если учесть, что к лирике Верлена Сологуб обратился на рубеже 1880—1890-х годов и активно переводил ее в течение ряда лет, его переводы из Малларме датируются 1898 г.,³¹ в 1905—1908 гг. он работал над переводами «Последних стихотворений» Рембо, в 1908 г. готовил к печати первое издание своих переводов из Верлена, работа над пьесой Р. де Гурмона датируется 1910 г., в 1915 г. были опубликованы сологубовские версии «Озарений» Рембо, в 1918 г. он пытался издать сборник своих и брюсовских переложений лирики Верлена и, наконец, в 1923 г. опубликовал второе издание Верлена в своих переводах, но нельзя не заметить стойкой приверженности русского поэта делу воссоздания на национальной почве наследия символистов Франции.

Первые сологубовские переводы из Верлена появились в 1893—1894 гг. в журнале «Северный вестник».³² В 1896—1898 гг. новые переводы были опубликованы в газете «Наша жизнь»³³ и журнале «Петербургская жизнь»,³⁴ в 1904—1905 гг. — в «Новом журнале иностранной литературы, искусства и науки»,³⁵ в 1907 г. — в журнале «Образование».³⁶ Наконец, в 1908 г. переводы Сологуба вышли в свет отдельной книгой, включавшей в себя 37 стихотворений из сборников «Poèmes saturniens», «La bonne chanson», «Fêtes galantes», «Romances sans paroles», «Sagesse», «Jadis et Naguère» и «Chansons pour elle». Шестнадцать переводов печатались впервые, часть стихотворений публиковалась в нескольких версиях.

В 1918 г. у Сологуба возникла идея издать Верлена в своих и брюсовских переводах, исходя из факта их реального сосуществования в читательском сознании как самых убедительных попыток в русской литературе дать собственную поэтическую версию твор-

³¹ В архиве Сологуба сохранились немногочисленные датированные черновые автографы переводов «Стихотворений в прозе» Малларме. Так, перевод «Бледный малыш» — 1898 г. 27 сентября, «Трубка» — 28 сентября.

³² *Верлен П.* Синевя небес над кровлей / Пер. Ф. Сологуба // *Северный вестник*. 1893. № 9. (Отд. 1). С. 202; *Верлен П.* Был вечер так нежен и даль так ясна / Пер. Ф. Сологуба // Там же. 1894. № 6. Отд. 1. С. 218.

³³ *Верлен П.* Это — нега восхищенья // *Наша жизнь*. 1896. № 205. С. 1739.

³⁴ *Верлен П.* 1) Деревьев тень в реке упала в мрак туманный // *Петербургская жизнь*. 1896. № 291. С. 1739; 2) Серенада; Пока еще ты не ушла; Тоска // Там же. 1897. № 236. С. 1982; 3) Очаг, и тесное над лампою мерцанье; Так солнце, обшник радости моей; В лесах // Там же. № 244. С. 2247; 4) Сплин; Я в черные дни; О, что в душе моей поет; Никогда вовеки; Я угадываю сквозь мерцанья // Там же. № 264. С. 2207; 5) Мурава // Там же. 1898. № 205. С. 2280; 6) Ночной луною; В полях кругом // Там же. № 291. С. 2426.

³⁵ *Верлен П.* 1) Женщине // *Новый журнал иностранной литературы*. 1904. № 10. С. 18; 2) В слезах моя душа // Там же. № 11. С. 109; 3) Песня, улетай скорей // Там же. 1905. № 4. С. 27.

³⁶ *Верлен П.* Лунный свет // *Образование*. 1907. № 5. С. 128.

чества французского поэта в целом.³⁷ «Я слышал, — писал он Брюсову 17 сентября 1918 г., — что Вы в Москве становитесь у большого дела по издательству переводной литературы. Надеюсь, Вы вспомните, что я — усердный переводчик. Между прочим мы с Вами сошлись на Верлене. Соединение наших переводов могло бы быть полезно».³⁸ В феврале 1919 г. он послал список этих переводов заведующему издательством «Всемирная литература» А. Н. Тихонову, однако замысел не был осуществлен. Тем не менее идеи переиздать свои старые переводы, а также представить Верлена в версиях, отвечающих его новому взгляду на переводческую деятельность, Сологуб не оставил. Второе издание переводов из Верлена, существенно отличающееся как по объему, так и по принципам, датируется 1923 г. В нем были представлены уже 53 стихотворения, из которых 10 печаталось в исправленном виде, 15 было переведено заново, а 16 — впервые. В разделе «Варианты» были представлены 22 старых перевода 16 стихотворений, в то время как в первом издании различные версии одного стихотворения следовали одна за другой в основном тексте, в полном смысле на равных сосуществуя и взаимодополняя друг друга.

Из других своих переводческих работ, обусловленных неослабевающим интересом к французскому символизму, Сологуб считал возможным опубликовать только значительную часть «Озарений» Рембо. Почти все они были включены в 1-й сборник издания футуристов «Стрелец» 1915 г.³⁹ Здесь было опубликовано 15 стихотворений в прозе французского поэта, а годом позже — во 2-м сборнике «Стрельца» — еще одно — «Поклонение».⁴⁰

Столь отчетливое предпочтение, отдаваемое Верлену как самим Сологубом, так, по-видимому, и издательствами перед всеми другими символистами Франции, вполне объяснимо. Именно Верлен, который в известном смысле был лишь предшественником символизма, поэтом, в зрелой и поздней лирике которого нашли наиболее яркое воплощение ранние символистские веяния, для России стал средоточием нового литературного течения, его квинтэссенцией, полномочным его представителем, затмившим всех своих современников и последователей. Из всех французских поэтов символистского

³⁷ Переводы Брюсова из Верлена отдельными сборниками выходили дважды: *Верлен П. Романсы без слов* / Пер. В. Брюсова. М., 1894; *Верлен П. Собр. стихов в переводе В. Брюсова*. М., 1911. Значительно менее удачными, чем брюсовские и сологубовские, были другие «монологические» попытки воссоздать лирику Верлена на русской почве (См.: *Верлен П. Стихотворения* / Пер. Д. Ратгауз. Киев, 1896. Вып. 1; *Из Мюссе и Верлена. Стихотворения* / Пер. Знаидаы Ц. СПб., 1907; *Верлен П. Избранные стихотворения в переводе Сергея Френкеля*. М., 1914). Были также попытки представить поэзию Верлена антологией творческих удач русских поэтов-переводчиков на «соревновательной» основе: *Верлен П. Избранные стихотворения в переводе русских поэтов*. СПб., 1911; *Верлен П. Избранные стихотворения в переводах И. Анненского, Валерия Брюсова, В. А. Мазуркевича, Н. Минского, Н. Новича, П. Н. Петровского, Д. Ратгауза, С. Рафаловича, Федора Сологуба, И. И. Тхоржевского, Знаидаы Ц., О. Н. Чюминой (Михайловой) и Элліса* / Сост. П. Н. Петровский. М., [1912].

³⁸ ГБЛ, ф. 386, карт. 103, ед. хр. 28.

³⁹ *Рембо А. Озарения* / Пер. Ф. Сологуба // *Стрелец*. Пг., 1915. Сб. 1. С. 173—190.

⁴⁰ *Рембо А. Поклонение* // Пер. Ф. Сологуба // *Стрелец*. Пг., 1916. Сб. 2. С. 113.

круга в России живым литературным явлением стал только Верлен. Подобно младшим символистам Франции русские символисты сознавали, что на поэтическую индивидуальность Рембо, намного опередившего свое время, трудно опираться в собственных литературных поисках, и поэтому отнесли к его творчеству несколько сдержанно, хотя внешне вполне уважительно.⁴¹ Алхимические риторы, магические кристаллы и алгебраические формулы, в которые, согласно Волошину, Малларме замыкал свои идеи,⁴² настолько в целом отличались от тех задач, которые ставили перед собой русские символисты, что непререкаемость авторитета французского поэта заставляла заподозрить определенную внутреннюю отчужденность. Эта отчужденность как следствие отсутствия глубинных импульсов к активному творческому усвоению его наследия отнюдь не мешала появлению в русской печати сочувственных и достаточно глубоких статей о произведении Малларме, ярких переводов его стихов, принадлежавших перу Анненского, Волошина и Брюсова, или признанию тем же Брюсовым своей зависимости от эстетической доктрины французского поэта.⁴³

От этого заинтересованного взгляда эрудитов и тонких ценителей разительно отличалось отношение к Верлену, который стал, как ранее Гете, Байрон или Гейне, неотъемлемой частью русского литературного процесса.

Подобно своим французским собратьям по перу русские символисты испытывали вполне понятную потребность «подтянуть» Верлена под определение «символизм» и тем самым иметь возможность ссылаться на его авторитет, с художественной точки зрения неоспоримый и не имевший, естественно, никакого отношения к терминологическим спорам. «Слову символизм, — писал Брюсов, — часто придают слишком широкое значение, означая им в целом все движение в искусстве, возникшее в конце XIX века. Это неверное словоупотребление, потому что никаких определенных „символов“ не найдем мы в произведениях целого ряда поэтов, несомненно принадлежащих к этому движению и бывших в нем видными деятелями, каков, например, Верлен».⁴⁴ Чаше же, впрочем, к авторитету Верлена прибегали без всяких оговорок. В одной из своих немногочисленных теоретических статей Сологуб писал: «Это многообразие впечатлений и опытов, эта живая жизнь образов искусства в наших душах способствует основной задаче символического

⁴¹ В описательной и компилятивной статье В. А. Пестерева «Артур Рембо в русской критике» (XXVIII Герценовские чтения. Литературоведение. Л., 1976. С. 73—77) приводятся некоторые из многочисленных фактов бытования творчества Рембо в России. Самыми общими сведениями о раннем восприятии произведений французского поэта в России ограничивается Р. Этьямбль в своей работе, посвященной главным образом судьбе творческого наследия Рембо в Польше (*Etienne R. Nouveaux aspects du mythe de Rimbaud: Rimbaud dans le monde slave et communiste. Fac. 1. Le mythe de Rimbaud en Pologne. Paris, 1964*).

⁴² См.: *Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 55* (сер. «Лит. памятники»).

⁴³ См.: *Брюсов В. Предисловие к французской «Антологии русских поэтов» // Валерий Брюсов. М., 1976. С. 202* (Лит. наследство. Т. 85).

⁴⁴ *Брюсов В. Театр будущего // Валерий Брюсов. С. 183* (Лит. наследство. Т. 85).

искусства — прозрению мира сущностей за миром явлений. Прозреваем мир сущностей не разумно и не доказательно, а лишь интуитивно, не словесно, а музыкально. Не напрасно заветом искусства поставил Поль Верлен требование: „Музыка, музыка прежде всего“.⁴⁵ Столь легкая усваиваемость на русской почве поэтического новаторства Верлена, как и всегда в подобных случаях, объясняется очень многими причинами, одна из которых — близость его творчества стихии русской поэзии, в том числе той, которую, как это ни парадоксально, его русским приверженцам предстояло преодолеть. Эта близость, во многом кажущаяся, стихотворений Верлена лирике Фета, Фофанова и их эпигонов, такие общие для них особенности, как музыкальность, камерность, меланхолическая тональность, таили в себе немало опасностей, как нам еще придется убедиться при анализе переводов из Верлена, выполненных поэтами, далекими от символических умонастроений. И вместе с тем эта близость сокращала дистанцию, удовлетворяя эстетическую потребность, которую несколько позже выразит Мандельштам: «И сладок нам лишь узнаванья миг».⁴⁶ Сколь краток ни был, например, «миг узнавания» Фета в сологубовском переводе стихотворения Верлена:

Это — нега восхищенья,
Это — страстные томленья,
Это — трепеты лесов,
Свежим веяньем объятых,
Это — в ветках сероватых
Хор чуть слышных голосов...⁴⁷ —

он вполне отвечал столь естественной потребности познавать неизвестное через знакомое.

Для предпочтения Верлена всем другим символистам Франции у Сологуба были и особые причины, обусловленные своеобразием его творческой индивидуальности. В Предисловии к изданию 1908 г. русский поэт признавался: «Я переводил Верлена, ничем внешним к тому не побуждаемый. Переводил потому, что любил его».⁴⁸ На экземпляре, тогда же подаренном Блоку, хранящемся в Пушкинском Доме, он написал: «Александр Александровичу Блоку. Милый и прекрасный поэт, я дарю вам эту книгу с такою же любовью, с какою переводил собранные здесь стихи».⁴⁹ Вне всякого сомнения, не только из всех символистов Франции самым близким Сологубу был Верлен, но именно Сологубу из всех русских символистов Верлен был наиболее близок. Сологуба могли и не называть русским Верленом, однако «сродство душ» обоих поэтов должно

⁴⁵ Сологуб Ф. Искусство наших дней // Русская мысль. 1915. № 12. С. 41.

⁴⁶ Мандельштам О. Стихотворения. Л., 1974. С. 110.

⁴⁷ Верлен П. Стихи, выбранные и переведенные Федором Сологубом. 2-е изд. Пг.; М., 1923. С. 49. Ниже ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в скобках.

⁴⁸ Верлен П. Стихи, избранные и переведенные Федором Сологубом. СПб., 1908. С. 7.

⁴⁹ См.: Библиотека А. А. Блока: Описание. Л., 1984. Кн. 1. С. 122.

было привлечь внимание современников. Так, рецензент «Русского богатства» писал в связи с выходом первого издания сологубовских переводов из Верлена: «Есть какое-то сходство между Верленом и Сологубом; не случайно наш поэт занялся переводами из французского лирика. Та же трагическая гримаса исказила оба эти лица, то же одиночество окружает их характерные фигуры в литературе, то же сплетение исступленной чувственности с мистикой потустороннего искания отмечает их творчество».⁵⁰ Музе русского поэта были созвучны музыкальность стихов Верлена, которые воспринимались не только разумом и зрением, но и на слух, а подчас даже скорее на слух, чем разумом и зрением. Сологуба привлекало в поэзии Верлена сочетание кажущейся простоты и стиховой изощренности и отточенности («Верлен, отваживающийся сочетать в своих стихах самые расхожие формы и самые обиходные речения с весьма изощренной поэтикой Парнаса (<...>»⁵¹), черта, отмечавшаяся и в его собственной лирике («Однако простота Ф. Сологуба — именно простота пушкинская, ничего общего не имеющая с небрежностью (<...> Такая простота в сущности является высшей изысканностью, потому что это — изысканность скрытая, доступная лишь для зоркого, острого взгляда»)⁵². Для Сологуба был не только приемлем, но и достаточно притягателен откровенный эротизм поздних верленовских сборников. Пронизывающие все творчество французского поэта мотивы грусти, тоски и томления, ни с чем не сравнимые во всей литературе Франции,⁵³ не могли не найти отклика у Сологуба, хотя, воспользовавшись высказыванием С. Великовского, можно выявить и известное отличие в этом плане между обоими поэтами. Если природная среда поэзии Верлена — задумчивая грусть, сумеречность и томления, то стихия Сологуба нередко — вязкий ужас, мрак и терзания.⁵⁴ В лирике Верлена Сологуба привлекало, конечно же, далеко не всё. Творческим устремлениям Сологуба был в основном чужд «парнасский» период французского поэта, хотя он и перевел отдельные стихотворения из ранних сборников. Его оставило равнодушным и религиозное обращение Верлена («Здесь нет стихотворений католических — они кажутся мне мало интересными, мало характерными для Верлена»⁵⁵), которому читатели обязаны многими шедеврами сборника «Мудрость», хотя, опять-таки, трактуя их несколько отстраненно, Сологуб прекрасно перевел некоторые знаменитые стихотворения этого сборника.

В Предисловии к сборнику 1908 г. Сологуб дал читателям ключ к своей интерпретации как творчества французского поэта,

⁵⁰ Русское богатство. 1907. № 12. С. 175.

⁵¹ Валери П. Об искусстве. С. 485.

⁵² См.: Брюсов В. Я. Федор Сологуб как поэт // Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 284.

⁵³ См., напр.: Martino P. Parnasse et symbolisme. Paris, 1928. P. 118.

⁵⁴ См.: Великовский С. В скрепенье лучей: Групповой портрет с Элюаром. М., 1987. С. 84.

⁵⁵ Верлен П. Стихи, избранные и переведенные Федором Сологубом. С. 7.

так и принципов, которыми он руководствовался, выбирая для перевода те или иные стихи. «В гармонии, мелодии стиха, — справедливо отмечала М. И. Дикман, — Сологуб находит душевное освобождение, „очищение“, катарсис (<...> И это тот эстетический катарсис, который присущ его безысходно жестокой лирике. Гармония стиха противопоставляет злой, дисгармоничной действительности и художественно преодолевает ее».⁵⁶ По-видимому, сходным образом сам Сологуб оценивал творчество Верлена, считая его наиболее чистым проявлением того, что можно назвать «мистической иронией». В понимании русского поэта близкая его сердцу мистическая ирония Верлена — это эстетическая, равно как и жизненная позиция, суть которой в принятии мира, однако не в приземленном и обыденном виде, а в преображенном, при котором «в каждом земном и грубом упоении таинственно явлены красота и восторг». «Самый редкий уклон, — пишет он, — и это — уклон Поля Верлена, — когда принята Альдонса, как подлинная Альдонса и подлинная Дульцинея: каждое ее переживание ощущается в его роковых противоречиях, вся невозможность утверждается, как необходимость, за пестрою завесою случайностей обретен вечный мир свободы».⁵⁷ Для читателя искушенного и внимательно следившего за творческими поисками Сологуба вводимые в Предисловие к сборнику переводов из Верлена мотивы мифа о Дульсинее и Альдонсе помогали выявить тот смысл, который поэт вкладывал в понятие мистической иронии.

Миф о Дульсинее, порождаемой творческим сознанием Дон Кихота из грубой, «козлом пахнущей» крестьянки Альдонсы, стал складываться у Сологуба как альтернатива преобразованию мира. Донкиховская позиция по отношению к реальности осмысливается как единственно достойная художника. Наиболее подробно Сологуб изложил свою концепцию в статье «Мечта Дон-Кихота (Айседора Дункан)», создавая затем бесчисленные ее версии в других статьях, романах и пьесах. «Лирический подвиг Дон-Кихота, — утверждает он, — в том, что Альдонса отвергнута как Альдонса и принята лишь как Дульцинея. Не мечтательная Дульцинея, а вот та самая, которую зовут Альдонса. Для вас — смазливая, грубая девка, для меня — прекраснейшая из дам».⁵⁸ Кстати сказать, косвенным образом постулируется необходимость резкого поворота художника к грубой прозе, к вторжению в действительность и отказ от устремленности к заоблачным целям: «Воистину прекраснейшая, — потому, что в ней красота не та, которая уже сотворена и уже закончена и уже клонится к упадку, — в ней красота творимая и вечно поэтому живая. Как истинный мудрец, Дон-Кихот для творения красоты взял материал, наименее обработанный и потому наиболее свободы оставляющий для творца».⁵⁹ Таким образом, Верлен как представитель мистической иронии, для которого Альдон-

⁵⁶ Дикман М. И. Поэтическое творчество Федора Сологуба. С. 56.

⁵⁷ См.: Верлен П. Стихи, избранные и переведенные Федором Сологубом. С. 7, 9.

⁵⁸ См.: Сологуб Ф. К. Собр. соч. СПб., 1913. Т. 10. С. 160.

⁵⁹ Там же. С. 160.

са принята как подлинная Альдонса и подлинная Дульсинья, противопоставлен как «лирическим» поэтам, для которых Альдонса не существует, а существует лишь Дульсинья, т. е. новый поэтический мир, творимый поэтом, так и грубо «ироническим», которые принимают Альдонсу со всеми ее противоречиями и отвергают Дульсинью как «нелепую и смешную мечту». Очевидно, что подобным образом понятые принципы мистической иронии отвечали умонастроению самого Сологуба, действительно сумевшего, хотя и сквозь образный флер несколько навязчивого мифа, прозорливее многих своих как русских, так и французских современников определить своеобразие поэтического мира Верлена. В Предисловии к переизданию своих переводов из Верлена в 1923 г. Сологуб упоминал, что мысли, изложенные им в Предисловии к изданию 1908 г., впоследствии нашли отражение в его программной работе «Искусство наших дней» (1915).⁶⁰ Это достаточно красноречивое свидетельство того значения, какое он придавал своей концепции мистической иронии, причем в самом широком плане, а не только применительно к творчеству французского поэта.

Верлен, предложенный Сологубом суду читающей публики, подготовленной к появлению сборника многочисленными журнальными публикациями, стал подлинным событием литературной жизни. Брюсов, Анненский и Волошин, тонкие знатоки, ценители, а главное, авторитетные переводчики французской поэзии, единодушно приветствовали появление переводов Сологуба. Самым восторженным, глубоким и ярким был отклик Волошина, напечатанный в газете «Русь» 22 декабря 1907 г. По его мнению, «переводы Сологуба из Верлена — это осуществленное чудо», поскольку русскому поэту «удалось осуществить то, что казалось невозможным и немислимым: передать в русском стихе *голос* Верлена», поэта, который обладает голосом наиболее проникновенным и которого любят за тот неизъяснимый оттенок голоса, заставляющий трепетать сердца читателей. Согласно Волошину, «с появлением этой небольшой книжки (. . .) Верлен становится русским поэтом».⁶¹ Этот вывод с неизбежностью ставил под сомнение все другие, параллельные сологубовской, попытки ввести Верлена в круг «русских поэтов», в том числе брюсовскую. Готовя переиздание своих переводов из французского поэта, Брюсов не мог не учитывать как факта существования переводов Сологуба, так и отношения к ним в литературных кругах. Поэтому собственную оценку сологубовских версий, в высшей степени положительную, хотя и трактующую удачный опыт Сологуба, как *один* из возможных подступов, он ввел в текст своего Предисловия. Переводы Сологуба Брюсов счел «замечательнейшей попыткой» и отметил, что Сологубу «удалось некоторые стихи Верлена в буквальном смысле пересоздать на другом языке, так что они кажутся оригинальными произведениями русского поэта, оставаясь очень близкими

⁶⁰ См.: Сологуб Ф. Искусство наших дней. С. 52—53.

⁶¹ См.: Волошин М. Поль Верлен: Стихи, избранные и переведенные Ф. Сологубом // Волошин М. Лики творчества. С. 441.

к французскому подлиннику». ⁶² С точки зрения Анненского, изложенной им в статье «О современном лиризме» (1909), Сологуб — внимательный и искусный переводчик Верлена. ⁶³ Переводческие принципы Брюсова и Анненского были во многом противоположными, а сологубовские переводы, выхватывающие субъективно понятые, но при этом характерные элементы стихов Верлена и на этих элементах со знанием дела построенные, «угодили» обоим. Поэтому современное признание ими опыта Сологуба как удачного особенно знаменательно.

По типографской оплошности из обстоятельной рецензии Ю. Верховского ⁶⁴ «выпала» самая интересная и глубокая мысль: «⟨...⟩ если иногда внешность пьесы, казалось бы, может быть передана точнее, — все-таки не *гораздо ли важнее звучащая в этих переводах музыка Верлена? Поэт, в том своем аспекте, который он явил переводчику, предстает перед нами во всей непринужденной ясности и тонкой простоте оригинала. В светлом языке перевода и в независимости всего стихотворного склада чувствуется иногда что-то родственное пушкинской свободе*» (курсивом отмечен пропущенный фрагмент рецензии). ⁶⁵

Приветствует появление переводов Сологуба и рецензент газеты «Товарищ»: «Изящная в самой неуклюжести своей, грустная, разнообразная, „как тот заветный сад, где сходятся изысканные маски“, поэзия Верлена глубоко воспринята переводчиком и передана им русскому языку почти без потери особенностей и достоинств подлинника». ⁶⁶ С общим доброжелательным тоном диссонирует оценка рецензента «Русского богатства» переводов Сологуба как буквалистских, поскольку поэт «ищет точности буквы, а теряет точность духа». Вместо «порывистой души бедного Лелиана», вместо его воздушности и мягкости в переводах «все сухо, категорично, без вдохновения». В итоге, сурово резюмирует рецензент, если даже конгениального ему Верлена Сологуб не сумел донести до русского читателя, он вообще не может быть переводчиком; он слишком поглощен своим «я», чтобы приспособливаться к чужому. ⁶⁷

Переводы Сологуба непременно тем или иным образом учитывались рецензентами других русских попыток привить верленовскую лирику новой русской поэзии. Так, рецензент «Северного вестника», еще в 1896 г. (т. е. на основании нескольких журнальных публикаций, напечатанных, впрочем, в том же журнале) утверждал, что Сологуб перевел Верлена «очень художественно». ⁶⁸

⁶² См.: Верлен П. Собрание стихов в переводах В. Брюсова. М., 1911. С. 7–8.

⁶³ См.: Анненский И. Книги отражений. С. 355.

⁶⁴ Речь. 1908. № 51. 29 февр.

⁶⁵ Рукописная вставка приложена к рецензии Ю. Верховского, помещенной в «Альбоме с рецензиями на книги стихов Ф. Сологуба» (оп. 6, № 17, л. 9). Цит. по: Волошин М. Лики творчества. С. 732.

⁶⁶ Товарищ. 1907. № 449. 19 дек.

⁶⁷ См.: Русское богатство. 1907. № 12. С. 170.

⁶⁸ См.: Верлен П. Стихотворения / Пер. Д. Ратгауза. Киев, 1896. Вып. 1 / Северный вестник. 1896. № 5. С. 326.

По-разному, но чрезвычайно заинтересованно рецензенты отреагировали на новаторскую инициативу Сологуба — его решение напечатать в основном тексте различные версии одного и того же стихотворения. Попытка Сологуба в целом оспаривалась как подрывающая доверие читателя к переводческой работе. Наиболее аргументированно «фокусы» Сологуба отверг рецензент «Русского богатства». «Никак не можем признать эту своеобразную выдумку удачной. Перевод ведь не проба сил переводчика, а самостоятельное художественное создание: иначе он не нужен. Перевод должен не только давать известное представление о подлиннике; он должен замещать подлинник в сознании читателя (. . .) Но и там, где нет противоречий, эти сочетания стихотворений-синонимов совершенно неуместны; вместо того, чтобы сгущать впечатление, они его разжижают».⁶⁹ Давая три перевода, он явно не доволен ни одним из них, иначе остановился бы на одном. Это расхолаживает читателя, — утверждает рецензент газеты «Товарищ». «Это новый прием. И едва ли достойный сочувствия», — вторит им рецензент «Биржевых ведомостей».⁷⁰ И лишь Ю. Верховский не только поддержал инициативу Сологуба, но и дал ей глубокое истолкование: «Особенно поучительны переводы, дающие в двух или трех вариантах одну и ту же пьесу. Иногда несколько вариантов и художественно равноценны и одинаково нужны: черта случайно ослабленная в одном, оттеняется другим». Верховский несомненно прав, с той лишь оговоркой, что не *случайно*, а неизбежно не все особенности оригинала оказываются одновременно отраженными в любом, даже самом гениальном стихотворном переводе. С предельной ясностью тезис о неизбежности утрат при переводе и о методе перевода, учитывающем самый факт этой неизбежности, выдвинул Брюсов: «Воспроизвести при переводе стихотворения все эти элементы полно и точно — немыслимо. Переводчик обычно стремится передать лишь один или в лучшем случае два (большею частью образы и размер), изменив другие (стиль, движение стиха, рифмы, звуки слов). (. . .) Выбор того элемента, который считаешь наиболее важным в переводимом произведении, составляет *метод* перевода».⁷¹

Нововведение Сологуба не прижилось, и в этом смысле рецензенты, исходившие из реального читательского восприятия, для которого каждый перевод столь же уникален, как и подлинник, были правы. Своеобразный монтаж переводческих удач, к которому подчас прибегают современные составители, редакторы и издатели, ни в коей мере не отражает процесса творческого восприятия художественного произведения читателем, как правило, не знающим подлинника. Однако вернемся к опыту Сологуба и попытаемся определить те мотивы, которые заставили поэта пойти на столь

⁶⁹ См.: Русское богатство. 1907. № 12. С. 177.

⁷⁰ См.: Биржевые ведомости. 1907. № 10260. 18 дек.

⁷¹ Брюсов В. Я. Фиалки в тигеле // Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. С. 106.

дерзкий эксперимент. Начнем с того, что в корне неверно предположение о «колебаниях» Сологуба. В его архиве сохранилось немалое число версий как тех стихотворений Верлена, которые были представлены в сборнике в нескольких вариантах, так и тех, которые поэт считал возможным опубликовать в одном переводе. Однако далеко не все редакции удовлетворили Сологуба, и некоторые из них так и остались неизданными.

Доказывая неприемлемость вариативности в переводах, рецензенты опирались на оригинальное творчество, которое как будто вариативности не терпит. Известно, например, что Сологуб не любил переделывать свои оригинальные стихотворения. «Всякий автор, когда пишет, напрягает себя до последней степени, — говорил он, — дает максимум художественности и ясности (<...> Как же он может сказать еще что-то лучшее и большее, когда напряжение его прошло, когда он и во времени отошел от своего создания? (<...> этим, в частности, объясняется моя личная черта, что я ничего существенного не могу ни прибавить, ни изменить в законченной вещи, потому что этому предшествует длинный период обработки, поправок, перечитываний, переписываний».⁷² Однако современник Сологуба, П. Валери, придерживался совсем иной точки зрения: «Стихотворение с вариантами — настоящий скандал для сознания обыденного и ходячего. Для меня же — заслуга. Сила ума определяется количеством вариантов».⁷³ В России ту же «силу ума» показал и Л. Андреев, опубликовавший два варианта финальной, пятой, картины «Жизни человека».⁷⁴ Стихи того или иного поэта, проникнутые сходными мыслями, чувствами, единым настроением, можно с известной натяжкой трактовать как варианты одного стихотворения. Оставив, однако, в стороне проблему как таковую, нельзя не обратить внимание на то обстоятельство, что и по признаниям самого Сологуба, и по наблюдениям его современников, он постоянно повторял самого себя, бесконечно варьируя одни и те же темы. 25 апреля 1906 г. Блок, например, писал Брюсову: «(<...> мне нравятся некоторые стихи Сологуба, хотя и не новые для него. Но ведь он принадлежит к нестареющим в повторениях самого себя».⁷⁵ Среди материалов Сологуба есть запись: «Метод — бесконечное варьирование тем и мотивов».⁷⁶

Поэтому нет ничего удивительного в том, что тот же метод вариативности поэт, не склонный переделывать свои оригинальные стихотворения, применил тем не менее при переводах. Сологубовские версии стихов Верлена нередко в прямом смысле дополняют друг друга, хотя и не всегда удачно. Эту особенность подметил рецензент «Русского богатства», истолковав ее при этом совершенно ложно. Его возмутило существование таких строк, как «Шуму проливня

⁷² Аякс [А. А. Измайлов]. У Ф. К. Сологуба // Биржевые ведомости. 1912. 20 сент. Веч. вып.

⁷³ См.: Валери П. Об искусстве. С. 586.

⁷⁴ Андреев Л. Собр. соч. СПб., б. г. Т. 7. С. 121—147.

⁷⁵ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 152.

⁷⁶ Цит. по: Дикман М. И. Поэтическое творчество Федора Сологуба. С. 27.

ему, таким образом, погрузиться в состояние монотонного покоя, при котором в известной мере утрачивается свежесть восприятия.

Чрезвычайно широкую метрическую амплитуду находим в трех различных вариантах перевода стихотворения Верлена «Il pleure dans ton coeur». Для одного из них Сологуб выбрал двухстопный анапест (Слезы в сердце упали), для второго — трехстопный дактиль (На сердце слезы упали) и для третьего — трехстопный ямб (В слезах моя душа). При подобном ясно заявленном метрическом поиске абсолютно небоснованными оказываются упреки Сологубу в том, что он якобы не мог выбрать сам из своих переводов лучший и вводил тем самым в заблуждение читателей. Переводы сосуществуют, не говоря уже о том, что в конечном счете читатель вправе выбрать один, наиболее созвучный его собственному метрическому камертону.

Еще одно обстоятельство обращает на себя внимание. Далеко не случайно Сологуб публикует разные версии в основном «Романсов без слов», т. е. стихотворений, в которых словесная ткань имеет меньшее значение, и большее — песенная стихия. По существу то, что он предлагает читателю, — это различные музыкальные вариации на заданные темы, жанр, не наносящий урона «теме» и вместе с тем существенно обогащающий слушателя.

4

Наличие различных версий сологубовских переводов из Верлена, в том числе неопубликованных, хранящихся в его архиве, а также тот факт, что многие из этих стихотворений существуют также в переводах других русских поэтов, дают редкую возможность заглянуть в творческую лабораторию поэта-переводчика, выявить основные особенности его переводческого метода.

И. Анненский, переводческие принципы которого были во многом близки Сологубу, так определил задачи, стоящие перед переводчиком стихотворного произведения: «Переводчику приходится, помимо лавирования между требованиями двух языков, еще балансировать между вербальностью и музыкой, понимая под этим словом всю совокупность эстетических элементов поэзии, которых нельзя искать в словаре. Лексическая точность часто дает переводу лишь обманчивую близость к подлиннику, — перевод остается сухим, вымученным, и за деталями теряется передача концепции пьесы. С другой стороны, увлечение музыкой грозит переводу фантастичностью. Соблюсти меру в субъективизме — вот задача для переводчика лирического стихотворения».⁷⁸ «Соблюсти меру в субъективизме», а главное, сбалансировать между «вербальностью и музыкой» — вот та задача, которая стояла перед самим Анненским, Сологубом, Брюсовым и другими русскими переводчиками Верлена.

⁷⁸ Анненский И. Ф. Разбор стихотворного перевода лирических стихотворений Горация П. Ф. Порфирова // Созвучия: Стихи зарубежных поэтов в переводе Иннокентия Анненского и Федора Сологуба. М., 1979. С. 153.

Верлен в переводах Сологуба прекрасно иллюстрирует мысль Пастернака о том, что музыка слова состоит не в его звучности, а «в соотношении между звучанием и значением».⁷⁹ Музыка стиха Сологуба была в глазах его современников неоспоримым его достоинством. «Я не знаю среди современных русских поэтов, — писал, например, Л. Шестов, — чьи стихи были бы ближе к музыке, чем стихи Сологуба. Даже тогда, когда он рассказывает самые ужасные вещи — про палача, про воющую собаку, — стихи его полны таинственной и захватывающей мелодии».⁸⁰

Редкой даже для Верлена является музыкальная насыщенность его «Chanson d'automne». Настроение задается первой строфой, построенной фактически на одной гласной «о» и на близкой к ней «eu»:

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.

Ощущение томительной тоски передано уже первыми двумя строками, которые по существу представляют собой с фонетической точки зрения одно, на одной ноте растягиваемое слово. Еще более прихотливо организованы две первые строки последней строфы:

Et je m'en vais
Au vent mauvais.

Мало того, что рифмуются не только слова, замыкающие каждую строку, но в первой из них глубокая рифма захватывает большую ее часть (m'en vais); рифма подхватывается началом второй строки (Au vent), и, уже повторенная и прозвучавшая, она переходит к слову, непосредственно выполняющему функцию рифмы (mauvais).

Ложный путь в переводе Верлена для передачи его музыкальности — нагнетание однородных членов предложения, как это делает И. И. Тхоржевский (Нежный, тягучий / Скрипки певучей / Плач монотонный; Бледный, безвольный / Звон колокольный; В ветре сухие / Листья цветные).⁸¹ В оригинале нет ни одной пары эпитетов. Сдваивание эпитетов порождает заунывность, причем не столько мелодическую, сколько смысловую, и в то же время упрощает стихотворение в эмоциональном плане. У перевода Н. Минского есть свои достоинства, однако помимо других недочетов в фонетическом отношении он совершенно нейтрален. Музыкальность сологубовского перевода обеспечивается несколькими различными приемами. Прежде всего средствами стихосложения, поскольку и здесь применено

⁷⁹ Пастернак Б. Заметки переводчика // Знамя. 1944. № 1—2. С. 166.

⁸⁰ Речь. 1909. 24 мая. С. 56.

⁸¹ Верлен П. Избранные стихотворения в переводах русских поэтов. СПб., 1911. С. 29.

чередование двух ямбических строк и одной хорейческой. Прислушаемся и присмотримся внимательней к первой строфе:

О, струнный звон,
Осенний стон,
Томный, скучный.
В душе большой
Напев ночной
Однозвучный.

(с. 17)

Четыре последние строки связаны не только конечными рифмами, но и внутренними созвучиями. Кроме того, фонетически замкнутой оказывается вся первая строфа благодаря тому, что последняя строка в отношении гласных является зеркальным отражением первой. В последней строфе первая и четвертая строки представляют собой, каждая, два рифмующихся слова, поставленные рядом (что отвечает фонетической организации подлинника, подмеченной Сологубом уже в первой строке верленовского стихотворения): Душой с тобой; Мои мечты. Знаментально, что, как и у Верлена, сологубовский перевод построен на звуке «о». Именно он является доминирующим, что в известной степени заложено в фонетической доминанте слова «осень» в обоих языках, гласной, на которую падает ударение и которая тем самым служит эвфоническим камертоном для лирического осеннего настроения.

Сознавая, что его переводы в отношении эвфонии проигрывают стихам Верлена, Сологуб при малейшей возможности компенсирует утраты в музыкальности стиха. Например, первые строки стихотворения «*Simplex fresques. I*» у Верлена вполне нейтральны: *La fuite est verdâtre et rose // Des collines et des gampes*. Уже в ранних версиях Сологуб попытался обыграть созвучие, таящееся в «долинах» и «дали». Поздний Сологуб обогатил звуковую игру ассонансами и аллитерациями, введением новой пары во второй строке:

И холмы, и долов дали
В розы, в прозелень одеты.

(с. 55)

Вполне естественно, что насыщенность верленовского стиха внутренними ассонансами и аллитерациями, в которых заключается один из секретов эстетического воздействия, Сологуб передает в большинстве случаев по принципу сдвинутого эквивалента, т. е. воссоздавая утраченную при передаче той или иной строки особенность в другом месте стихотворения. Такова, например, строка «И песню их с лучом своим свивая» из стихотворения «Лунный свет», «свитая» падающим под ударение ассонансом «их—им» и переплетенная в единое «лунное» целое аллитерационной игрой трех «в», трех «с» и двух «м» в пределах трех ямбовых стоп.

Изощреннейшую звуковую структуру мы находим во многих строках сологубовских переводов: «Мукой осыпаны, как пылью смертных мук»; «Прозрачность волн, и воздух сладкий»; «Как рожает соловей, / Как ручьи струятся» (в последних двух строках легко обнаруживаются элементы анаграммы: к к р к ч т с л в / к к р ч с т р т с). Соблюдая принципы фонетической адекватности, Сологуб добивается адекватности и стилистической (не исключено, впрочем, что путь был и обратный). Ключевая строка песенки «A roog young Shepherd», четырежды повторяющаяся на протяжении стихотворения, открывающая его и замыкающая — «J'ai peur d'un baiser» — вначале была передана Сологубом как «Я лобзанья боюсь» (оп. 1, № 38, л. 5), однако потом заменена на стилистически и фонетически более удачную «Поцелуя боюсь», организованную связкой «ц—с», удачно нарушающей зеркальное отражение гласных: «о—у/о—у».

Несомненно, современники чутко ощущали эвфонические достоинства переводов Сологуба. Не случайно они столь остро реагировали на любые режущие слух фонетические промахи других переводчиков. В. Львов-Рогачевский, рецензент подготовленного Брюсовым издания «Французские лирики XIX века», упрекал поэта за то, что у Верлена, «поэзия которого соткана из лучших и едва уловимых шепотов», встречаются в брюсовских переводах такие тяжелые и неповоротливые фразы, как «Нет на тверди медной ни мерцанья света» или «Что ж ты сделал, ты, что плачешь, / С юностью своей».⁸²

Как подчеркивал К. И. Чуковский, немалую ценность для своего времени имели сологубовские принципы эквиритмии.⁸³ Эквиритмично большинство сологубовских переводов из Верлена. Однако подчас эта эквиритмичность достигается ценой известных потерь. Наряду и почти одновременно с Сологубом стихотворение Верлена «Il pleure dans ton soi» переводили Брюсов, Анненский, Д. Ратгауз, Н. Нович (Н. Н. Бахтин), С. Рафалович, А. Кублицкая-Пиоттух, С. Френкель, И. Эренбург.⁸⁴ Версии Анненского, Брюсова и Сологуба резко выделяются на фоне других, как правило переводящих верленовский романс в чуждом ему стилистическом регистре эпигонов Фета и Фофанова. Немаловажное значение имеет при этом нарушение эквиритмии. Так, из-за неудачно выбранного, не песенного, более протяженного, чем в оригинале, размера (Горько не звать, отчего и зачем / Я пред тоскою бессилен и нем. / Как без любви и без злости страдать? / Как без причины в тоске изнывать?) не достигает

⁸² Львов В. Рец. на кн.: Французские лирики XIX века. Переводы в стихах и библиографические примечания Валерия Брюсова. СПб., 1909 // Современный мир. 1909, сент. Критика и библиография. С. 103.

⁸³ См.: Чуковский К. Высокое искусство. С. 349—350.

⁸⁴ Указания на переводы Новича (Как дождь стучит в окно // Русские символы. М., 1895. Вып. 3. С. 42), Кублицкой-Пиоттух (Слезы безмолвные в сердце моем // Вестник иностранной литературы, 1897, № 4. С. 164) и Рафаловича (Верлен П. Избранные стихотворения в переводах русских поэтов. М., [1912]. С. 48) отсутствуют в примечаниях к верленовскому стихотворению в переводах Анненского и Пастернака в авторитетном издании «Мастера русского стихотворного перевода» (Л., 1968. Т. 2. С. 413, 433).

своей цели тонкий и поэтический, но многословный и как бы прозаизирующий и все проясняющий в импрессионистическом стихотворении Верлена перевод матери Блока А. Кублицкой-Пиоттух. Сологуб добился эквиритмии ценой отрывистости, ритмико-синтаксической раздробленности, при которой деление на строки практически совпадает с делением на предложения. Между тем в оригинале — гибкое и естественное сочетание длинных и коротких предложений, большая часть которых, плавно закругляясь, охватывает по две или четыре строки. Более внимательный и переводчески «хладнокровный» Брюсов попытался в этом смысле приблизиться к оригиналу. Стремление к ритмико-синтаксической естественности стихотворной речи позволило и Анненскому ощутить необходимость охватывать несколько строк одним предложением.

В других случаях, например при переводе стихотворения «Dans l'interminable», Сологубу удавалось добиться эквиритмии, сохраняя свободное дыхание, не обрывая искусственно фразы в конце каждой строки или двух строк, охватить всю строфу (в трех случаях из четырех) одним предложением, при том, что из восьми слов, из которых, как правило, состоит каждая строфа, четыре оказываются зарифмованными. Верлен выбрал для своего романса пятисложник. Вспомним, что он вообще считал стих, состоящий из нечетного числа слогов, обладающим повышенной музыкальностью. (И потому предпочти стих нечетный (1, 38, 19) — «Искусство поэзии»).

Своеобразие этого верленовского импрессионистического пейзажа, все образы которого эфемерны и летучи, достигается не только редким во французской поэзии пятисложником, но и сплошной женской рифмовкой, при различной системе рифмовки в самих строфах; и доминирующими в каждой из строф звуками — открытым «е» в 1-й, 3-й и 5-й, создающим впечатление однообразия, тоскливой монотонности и уныния, и гласной «и» во 2-й; и насыщенностью стихотворения словами, навевающими ощущение беспросветности и тоски, в ущерб тем немногим (5—6) вещественно-значимым словам, которые и можно только в нем насчитать.⁸⁵ Приведем первые две строфы этого стихотворения.

Dans l'interminable
Ennui de la plaine
La neige incertaine
Luit comme du sable.

Le ciel est de cuivre
Sans lueur aucune.
On croirait voir vivre
Et mourir la lune.

Перевод Сологуба, не будучи полностью адекватным оригиналу, тем не менее достаточно верно передает настроение и ритмический

⁸⁵ См.: Эткинд Е. Семинарий по французской стилистике. Ч. 2. Поэзия. Л., 1961. С. 114—116.

рисунок, и в то же время, за исключением нескольких откровенных и неудачных «подрифмовок» (Что ждет ваш полк), русский поэт в целом честно следует за авторским замыслом и передает его близко к тексту, без особых потерь и замен.

В полях кругом
В тоске безбрежной
Снег ненадежный
Блестит песком.

Как пыль металла,
Лазурь тускла.
Луна блуждала
И умерла.
< . >

(53)

Перевод Брюсова менее удачен прежде всего потому, что уже первая строфа создает у читателя ложное ожидание ответа на загадываемую загадку.

По тоске безбрежной,
По равнине снежной,
Что блестит неверно
Как песок прибрежный?⁸⁶

Между тем у Верлена речь идет всего лишь о снеге, который блестит как песок. Если в переводе Брюсова первоначальный просчет скрадывает многие частные удачи, то в версии, осуществленной Н. Новичем, первая строфа задает тон, в достаточной мере отвечающий оригиналу.

Скукою в долине
Безграничной веет.
Снег во мгле белеет
Как песок пустыни.⁸⁷

Однако эклектичная стилистика последующих строк (тут и «После жизни краткой / Умер месяц бледный», и «Дремлет лес могучий, / Головой качая») сводит на нет удачные находки.

Весьма показательна работа над переводами Сологуба, безжалостно забраковывавшего многие решения — метрические, лексические, синтаксические, фонетические — и упорно искавшего пути к адекватной передаче особенностей оригинала. В одном случае замены мотивировались стремлением устранить элементы чуждого Верлену высокого стиля (в стихотворении «Меня не веселит ничто в тебе, Природа» строка «Богатство, ни краса печального захода» (1, 38, 204) была заменена на «Заря, ни красота печального захода»), в другом — устранялась синтаксическая аморфность (в стихотворении «Алеют слишком эти розы» строки «В твоих дви-

⁸⁶ Верлен П. Романсы без слов / Пер. В. Брюсова. М., 1894. С. 14.

⁸⁷ Верлен П. Избранные стихотворения. М., [1912]. С. 50.

жениях угрозы, / О, дорогая, мне измен» (1, 38, 387) заменяются на «О, дорогая, мне угрозы / В твоих движениях видны»). Первоначально при переводе стихотворения «Grottesques» в погоне за формальным соответствием Сологуб ценой смысловых утрат попытался передать звуковую игру 2-й строки 1-й строфы: «Но мрачный лик их людям лих» (1, 38, 39) (в оригинале — *Pour tous biens l'or de leurs regards*). Впоследствии он отказался от этой находки почти каламбурного свойства, перевел всю строфу нейтральнее и ближе к подлиннику. В ранней редакции 1-я строка верленовского стихотворения «*Il faut, voyez-vous, nous pardonner les choses*» звучала абсолютно буквально: «Надо, видишь ли ты, кой-чему и прощать» (1, 38, 351). Все три окончательные версии, при некоторых отклонениях от «буквы» оригинала («Возлагать не будем друг на друга пути»; «Научися, мой друг, забывать и прощать»; «Знайте, надо миру даровать прощенье»), либо поэтичней, либо ближе по смыслу. Прекрасный пример того, как Сологуб, внося коррективы, последовательно улучшал перевод, являет его работа над верленовским «Калейдоскопом», окончательная редакция которого представляет собой несомненную переводческую удачу Сологуба.

Первоначальный вариант 5-й и 6-й строф:

Букет увялый — речь минувших дней!
Публичный бал опять шумливым станет.
Вдова кокошником свой лоб затынет,
И замешается меж сволочей,

Что там бродят с толпою забубенной
Мальчишек и паршивых стариков.
Публичный праздник треском бураков
Потешится на площади зловонной.

(1, 38, 415)

Окончательная редакция:

Букет увялый, древний перепев!
Народный бал опять назойлив станет.
Вдова повязкою свой лоб затынет,
Да и пойдет в среде продажных дев,

Что шляются с толпою развращенной
Мальчишек и поганых стариков,
И ротозей треском бураков
Потешатся на площади зловонной.

(с. 80)

Примером того, как, упорно улучшая перевод, поэт все же не достигал успеха, может служить сологубовская версия стихотворения «*Von chevalier masqué qui chevauche en silence*», открывающего сборник «Мудрость». Заслугой Сологуба по сравнению с Анненским и Брюсовым, воссоздавшими это стихотворение с большим успехом, является, пожалуй, лишь добросовестная передача повторов и особенно «*top vieux soeuf*», повторенное три раза на протяжении шести первых строк. Насыщенность поэзии французского символизма

повторами самого разного плана (повтор строфы, отдельных фраз, слов, повтор-подхват, анафорический повтор и т. д.) создавала особые трудности при воссоздании ее на инонациональной почве. Поэты-переводчики несимволистского круга не только не всегда придавали значение этим повторам, но подчас, по-видимому, сознательно устраняли их как элемент, наносящий вред художественному впечатлению. Анненский иногда компенсировал их иными стилистическими средствами. Брюсов нередко жертвовал ими, особенно повторами сложного типа, ради других особенностей оригинала. С другой стороны, внимательное отношение к столь значимому элементу поэтики французского символизма, как повторы, не могло гарантировать успеха. Перевод первого стихотворения сборника «Мудрость» грешит излишней риторичностью и некоторыми лексическими причудами:

Меня в тиши Беда, злой рыцарь в маске, встретил,
И в сердце старое копьё свое уметил.

Кровь сердца старого багряный мечет взмах,
И стынет, дымная, под солнцем на цветах.

(с. 67)

Причина неудачи вполне понятна. Это стихотворение-притча было достаточно чуждо поэтике Сологуба и в то же время достаточно органично для поэзии Брюсова. Что же касается Анненского, то причиной успеха является, скорее всего, та особенность его переводческого дара, которая, согласно А. В. Федорову, заставляла поэта стремиться воссоздать на русской почве в равной мере и то, что было ему близко, и то, что было чуждо его творческой индивидуальности.⁸⁸ У того же Верлена Анненского привлекли такие длинные и сюжетные стихотворения, не привлекавшие, как правило, внимание других переводчиков, как «Преступление любви» и «Я — маниак любви».

Вполне естественно, что программное стихотворение сборника «Мудрость», знаменующее новый этап в творческой биографии Верлена, не заинтересовало Сологуба в 90-е годы. Однако, переиздавая сборник в расширенном виде, поэт не счел возможным оставить его в стороне. Тем не менее лирической стихии таланта Сологуба оказалась чуждой несколько абстрактная основа этого стихотворения, повествующего о религиозном обращении французского поэта. В сологубовском преломлении стихотворение приобрело патетический и одновременно мелодраматический оттенок, отсутствующий в оригинале. Трудно угадать Верлена в таких, например, строках, как:

Глаза мне гасит мрак, упал я с громким криком,
И сердце старое мертво в дрожаньи диком.

⁸⁸ См.: Федоров А. В. Иннокентий Анненский как переводчик лирики // Федоров А. В. Искусство перевода и жизнь литературы. Л., 1983. С. 200—201.

Таким образом, даже при переводе близкого ему Верлена Сологуб, тонко ощущавший музыкальную основу его лирики и бережно относившийся к остальным уровням и элементам стиха, далеко не всегда был удачлив. Не удалось ему, равно как и другим русским поэтам-переводчикам, его современникам, создать адекватную русскую версию одного из самых трагичных стихотворений сборника «Мудрость» «Un grand soleil noir»:

Я в черные дни
Не жду пробужденья.
Надежда, усни,
Усните, стремленья!

Спускается мгла
На взор и на совесть.
Ни блага, ни зла, —
О, грустная повесть!

Под чьей-то рукой
Я — зыбки качанье
В пещере пустой. . .
Молчанье, молчанье!

(с. 74)

Настроение безысходности, усиливающееся в подлиннике от строки к строке, от строфы к строфе, у Сологуба несколько размыто. Утрачен поразительный образ опускающегося на жизнь необъятного черного сна (Un grand soleil noir / Tombe sur ma vie); «Tout espoir» и «toute envie» передано ослабленно, как просто «надежда», «стремленье». Определеннее, чем у Сологуба, у Верлена выражена утрата представлений и памяти о добре и зле. Брюсову также не удалось в достаточной мере сохранить ни равнозначность впечатления, ни музыкальность этого стихотворения. Существенно обедняет верленовский замысел последняя строка в его переводе: «О тише, тише, тише!». В оригинале — не призыв, а горестная констатация тишины, сопутствующей непроглядному мраку, — «Silence, silence!». Однако, как в других примерах, достоинства переводов Сологуба и Брюсова проступают нагляднее при сопоставлении их с другими современными им версиями. Так, П. Н. Петровский утратил по существу все ключевые для этого стихотворения особенности. «Огромный, черный сон» оказался у него просто «сном». В следующей строфе четко и ясно изложено признание в аморализме: «И забывает совесть / Где грань добра и зла»,⁸⁹ enjambement (Незримая рука / Качает. Тише, тише!) разрушает впечатление от последней строки, которая у Верлена двумя тяжелыми идентичными аккордами ставит музыкальную точку в этом своеобразном лирическом реквиеме. Еще беспомощнее перевод С. Рафаловича, в котором неудачно все, начиная с размера (четырёхстопного хорей) и кончая вопиющими отклонениями от оригинала и одновременно стилистическими трюизмами.

⁸⁹ См.: Верлен П. Избранные стихотворения. М., [1912]. С. 61.

Сологуб, Анненский и Брюсов вступили в своеобразное творческое соревнование при переводе еще одного верленовского шедевра — «Je devine, à travers un mugure». Анненский отказал своей и сологубовской версии в праве на существование: «Сологуб перевел его плохо, а я сам позорно».⁹⁰ Думается все же, что, если это соревнование все трое проиграли, то опыт блистательных переводчиков, подходивших к оригиналу с различных позиций, чрезвычайно поучителен, не говоря уже о многочисленных несомненных частных достоинствах каждой из версий. По-видимому, напрасно Сологуб не поддался навеиваемому уже первой строкой верленовского стихотворения трехстопному анапесту, как это сделали Анненский («Начертания ветхой триоди») и Брюсов («Позабывшее в ропоте чую»). Сочетание чередующихся шестистопного и пятистопного ямба («Мне кротко грезится под шепотом ветвей / Былых бесед живое очертанье») оставляло слишком много «свободного» стихотворного пространства, с неизбежностью покрываемого избыточными эпитетами («звучное мерцанье», «бредом жарким», «призывом ярким»).

Специфика переводческого метода Анненского позволяет поставить вопрос о существовании импрессионистического перевода и о его принципах. По существу принципы импрессионистического перевода, которые поэт с успехом применял на практике, определены еще Брюсовым, хотя он и не уточняет, что речь идет о творческой деятельности Анненского в целом: «Манера письма И. Анненского — резко импрессионистическая; он все изображает не таким, каким он это знает, а таким, каким ему это кажется, причем кажется именно сейчас, в данный миг. Как последовательный импрессионист, И. Анненский далеко уходит не только от Фета, но и от Бальмонта; только у Верлена можно найти несколько стихотворений равносильных в этом отношении стихам И. Анненского».⁹¹ Из перевода Анненского, завораживающе-изысканного, помимо прочего исчезает лирический герой, который прямо призывает к смерти, обрамляя своим призывом последнюю строфу стихотворения. В его версии:

О, развеяться в шепоте елей...
Или ждать, чтоб мечты и печали
Это сердце совсем закачали
И, заснувши... скатиться с качелей? —⁹²

упоминание Смерти затабуировано, что усиливает ощущение загадочности, т. е., по-видимому, то самое впечатление, которое привлекло внимание Анненского и воссоздавая которое, он пожертвовал многими другими элементами текста. Значительно ближе к оригиналу Сологуб в своем раннем переводе:

⁹⁰ Анненский И. О современном лиризме // Анненский И. Книги отражений. С. 356.

⁹¹ Брюсов В. Я. Поэты-импрессионисты. II. Кипарисовый ларец // Брюсов В. Я. Сочинения. Т. 2. С. 336.

⁹² Анненский И. Избранные произведения. Л., 1988. С. 215.

О, если бы теперь пришла ты, смерть моя,
Пока любовь колеблется с тоскою
Меж старых снов и жизнью молодою!
О, как бы в зыбке той неслышно умер я!

(с. 96)

Перевод Брюсова, на первый взгляд как будто неточный, очень точен по существу, поскольку достаточно адекватно передает настроение и подтверждает, таким образом, ту оценку, которую позднее поэт давал своим ранним переводческим принципам.⁹³ Любопытно, что в поздней версии Сологуб при выборе размера последовал примеру Анненского и Брюсова, правда, выбрав не трехстопный анапест, а пятистопный хорей, обманывая метрическое ожидание читателя, поскольку первая строка его перевода амбивалентна: «Я угадываю сквозь шептанья». В соответствии с семантическим ореолом шестистопного хорей по сравнению с более мелодическим и «томным» трехстопным анапестом перевод Сологуба более энергичен.

Странно было бы ждать от Сологуба (равно как и от других русских переводчиков) сохранения многих весьма специфических особенностей лирики Верлена, таких как, например, очевидная тенденция к ассонансной рифме или отмеченное А. Аданом предпочтение, отдаваемое французским поэтом самому незначительному, самому безцветному, самому «бездеятельному» глаголу «être».⁹⁴ Потребность в расшатывании традиционной системы рифм ощущалась Сологубом, как и другими старшими символистами, в значительно меньшей степени, чем поэтами следующих поколений. Однако позднее, в 1900-е гг., переводя Рембо, Сологуб попытался вводить ассонансы в свои переводы.⁹⁵ Что же касается приверженности Верлена глаголу «être», то Сологуб при всей нарочитой ограниченности собственного словаря не ощутил этой особенности поэтики французского поэта, по-детски непосредственно прикасавшегося ко всем проявлениям мира и как бы впервые описывающего их. Эта кажущаяся и производящая впечатление несколько примитивной простота Верлена либо не замечалась русскими переводчиками, либо отталкивала и заставляла разнообразить свой язык.

Поздние версии в целом существенно отличаются от ранних. Готовя к печати сборник 1923 г., Сологуб уже не допускает никакого полифонизма и ориентации читателя на взаимодополняемость различных версий и во всех случаях при наличии нового перевода публикует его в основном тексте, а старую или старые

⁹³ Впоследствии свои ранние переводы из Верлена Брюсов определит как в известной степени вольные, поскольку, раз у Верлена смысл — в настроении, он «предпочитал пожертвовать словом ради настроения» (цит. по: *Мирза-Авакян М. Л.* Работа Брюсова над переводом *Romanes sans paroles* Верлена // Брюсовские чтения 1966 года. Ереван, 1968. С. 495).

⁹⁴ См.: *Adam A. Verlaine. L'homme et l'oeuvre.* Paris, 1953. P. 95.

⁹⁵ См., например, первые строфы стихотворения «Брюссель», впервые публикуемые в Приложении к нашей статье.

версии — в Приложении. Отличие в самых общих чертах новых переводов от старых верно охарактеризовано М. И. Дикман: «Новый перевод, вербально точный, буквально передающий рисунок подлинника, уступает первым редакциям в поэтической верности».⁹⁶ Сравним, например, одну из ранних версий стихотворения «L'ombre des arbres dans la rivière embrumée» с поздней.

О р и г и н а л:

L' ombre des arbres dans la rivière embrumée
Meurt comme de la fumée,
Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles,
Se plaignent les tourterelles.

Combien, ô voyageur, ce paysage blême
Te mira blême toi-même,
Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées
Tes espérances poyées!

Р а н н я я р е д а к ц и я:

Встает туман с реки, и тень деревьев тонет,
Как в дымные струи,
А наверху в ветвях рой горлиц грустно стонет
Про бедствия свои.

О, странник, бледен ты, бледна вокруг долина,
Как здесь на месте ты!
Как плачет над тобой в ветвях твоя кручина
Про мертвые мечты!

(с. 99)

П о з д н и й в а р и а н т:

Деревьев тень в реке упала в мрак туманный,
Словно в саван, дымом тканый,
И плачет в воздухе там, с веток настоящих,
Песня горлинок неспящих.

Так метко отражен в картине этой бледной
Ты, сам бледный, странник бедный,
И высоко в листве заплакали, так жалки,
Всех твоих надежд русалки!

(с. 54)

Поздний перевод этого стихотворения, более рассудочный, более точный, показателен и в ином плане: внимательное отношение к оригиналу нередко было формальным. Пытаясь воспроизвести во 2-й строке 2-й строфы внутреннюю рифму, тем более что она представляет собой эхо рифмы предыдущей строки (Combien, ô voyageur, ce paysage blême / Te mira blême toi-même), Сологуб прибегает к явно неудачной и даже слегка комичной грамматической рифме. Как и в 1-й строфе, где Сологуб сохранил теперь

⁹⁶ Дикман М. И. Поэтическое творчество Федора Сологуба. С. 70.

«настоящие» ветки, не слишком удачно, впрочем, их назвав, он попытался ценой очевидных утрат передать особенности подлинника, не нашедшие отражения ни в одной из трех ранних редакций. Перевод этого верленовского стихотворения являет также пример того, что поздний Сологуб не только в большей степени, чем ранее, стремился к вербальной и формальной точности, но по возможности расшифровывал стихотворение и интерпретировал. Верленовских «*Tes espérances pouées*», т. е. утонувшие надежды, а пожалуй, даже утонувшие в слезах, захлебнувшиеся ими, поскольку они плакали высоко в листве, Сологуб истолковывает как «русалок надежд».

Впрочем, было бы неверно утверждать, что, работая над переводами Верлена заново, Сологуб только ухудшал их. Ему удалось устранить немало неточностей или манерно звучащих строк. Например, 1-я строка стихотворения «*Je ne t'aime pas en toilette*» в издании 1908 г.: «Я враг обманам туалета», а в издании 1923 г. — «Я не люблю тебя одетой». Наконец, среди поздних редакций встречаются такие несомненные удачи, как перевод стихотворения «Сплин»:

Алеют слишком эти розы,
И эти хмели так черны.

О, дорогая, мне угрозы
В твоих движениях видны.

Прозрачность волн, и воздух сладкий,
И слишком нежная лазурь.

Мне страшно ждать за лаской краткой
Разлуки и жестоких бурь.

И остролист, как лоск эмали,
И букса слишком яркий куст.

И нивы беспредельной дали, —
Все скучно, кроме ваших уст.

(с. 58)

Ранний перевод был весьма приблизительным и несколько «бульварным».

Розы были слишком красны,
Были так плющи темны!

Дорогая, как опасны
Эти прелести весны!

Небо сине, небо нежно,
В море блещет радость дня.

Я страдаю безнадежно, —
Вдруг покинешь ты меня!

Эти нивы без предела,
Эти яркие цветы, —

Все мне страшно надоело,
Не наскучила лишь ты.

(с. 102)

Начало 90-х гг., время особенно интенсивных переводов Сологуба из Верлена, совпадает с упорным стремлением поэта определить собственное место в литературе, с поразительным по темпам ростом поэтического мастерства. В известном смысле переводы из Верлена послужили для него школой отработки литературных приемов, метрических и стилистических исканий: И это обстоятельство является, по-видимому, еще одной причиной обилия различных переводческих решений. Не случайно в папке с переводами из французского поэта вперемешку с ними хранятся созданные в то же время оригинальные стихотворения. Вполне естественно, что отдельные стихи русского поэта оказались навеянными мотивами лирики Верлена. Еще в 1909 г. в статье «О современном лиризме» Анненский высказал предположение, что сологубовские «Чертовы качели» восходят к последней строке верленовского стихотворения «Je devine, à travers un murmure» — O mourir de cette escarpolette. Мотивы этого стихотворения Верлена действительно нашли отражение у Сологуба, однако, как нам представляется, не в «Чертовых качелях», а, скорее, в другом стихотворении, написанном, кстати сказать, в отличие от последнего, датированного 1907 г., 9 июля 1894 г., т. е. всего лишь год спустя после работы Сологуба над переводом (6—7 августа 1893 г.). Сравним с приводимой выше верленовской строфой в раннем переводе Сологуба стихотворение «Качели»:

В истоме тихого заката
Грустило жаркое светило.
Под кровлей ветхой гнулась хата
И тенью сад приосенила.
Березы в ней угомонились
И неподвижно пламенели.
То в тень, то в свет переносились
Со скрипом зыбкие качели.
Печали ветхой злою тенью
Моя душа полуодета,
И то стремится жадно к тленью,
То нищет радостей и света.
И покоряясь вдохновенно
Моей судьбы предначертаньям,
Переношусь попеременно
От безнадежности к желаньям.⁹⁷

Образ качелей, на которых «любовь колеблется с тоскою», был подхвачен русским поэтом, которому были созвучны настроения перехода «попеременно от безнадежности к желаньям», от радостного принятия жизни до упоенности смертью.

Можно предположить, что стихотворение «Дождь неугомонный», также написанное в 1894 г., т. е. в период наиболее напряженной работы Сологуба над переводами из французского поэта, непосред-

⁹⁷ Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1975. С. 122.

ственно вдохновлено стихотворением Верлена «Il pleure dans mon coeur»:

Дождь неугомонный
Шумно в стекла бьет,
Точно враг бессонный,
Воя слезы льет.

Как всегда случаен
Вот и этот день,
Кое-как промаен
И отброшен в тень.

Ветер, как бродяга,
Стонет под окном.
И шуршит бумага
Под моим пером.

Но не надо злости
Вкладывать в игру,
Как ложатся кости,
Так их и беру.⁹⁸

Для передачи сходного с верленовским настроения Сологуб воспользовался иным, чем во всех трех опубликованных переводах, размером — трехстопным хореем. Однако он вполне мог быть выбран и для перевода (как, например, в переводе С. Рафаловича). Стихотворение Сологуба, так же как и верленовское, состоит из четырех строф. Точно так же уже в первых строках в нем возникает аналогия «дождь»—«слезы». Наконец, в нем звучат те же ноты меланхолии и тоски. При жизни Сологуба это стихотворение напечатано не было. Вероятно, поэт сознавал явную соотнесенность своего произведения с верленовским текстом и решил не выносить на суд читателя стихотворения, представляющего собой его отголосок, хотя и вполне органичный и художественно полноценный.

Между тем в целом поэзия Сологуба ни в коей мере не развивалась «под знаком» Верлена. По справедливому утверждению Ю. Смаги, тот тип импрессионизма, который воплотил Верлен, не нашел отзвука у Сологуба, принципиально избегавшего лирической «полноводности колористических эффектов и пассивного растворения в красоте мира». Подобный принцип спонтанности был чужд автору «Пламенного круга», поскольку его творческое воображение имело в основном «организованный» характер, исчерпывающийся «манией трагического одиночества и печали, иллюстрированной одними и теми же образами и мотивами».⁹⁹

5

Сологуб не обладал отмеченной Блоком у Анненского способностью «вселяться в душу разнообразных переживаний».¹⁰⁰ Поэтому предпринятая им попытка воссоздать значительную часть стихотворного наследия Артюра Рембо не увенчалась таким успехом, как перевод лирики Верлена. В личном архиве Сологуба сохранились осуществленные им переводы почти всех «Последних стихотворений» французского поэта («Larme», «La Rivière de Cassis», «Comédie de la soif», «Chanson de la plus haute tour», «L'Éternité», «Age d'or», «Bruxelles», «Est-elle almée? . . . aux premières heures bleues», «Qu'

⁹⁸ Там же, С. 125.

⁹⁹ См.: *Smaga J. Fiodor Sologub i Paul Verlaine*. S. 443—444.

¹⁰⁰ *Блок А. Собр. соч.*: В 8 т. Т. 6. С. 621.

est-ce pour nous, mon coeur, que les nappes de sang», «Michel et Christine», «Honte», «O Saisons, ô châteaux»), а также выполненные им подстрочники большого числа стихов предыдущего периода («Sensation», «Venus Anadyomène», «Le Coeur volé», «Rêvé pour l'hiver», «L'Orgie parisienne ou Paris se repeuple», «Le Buffet»). Таким образом, в отличие от других ранних (и немногочисленных) русских переводчиков Рембо¹⁰¹ Сологуб не только предполагал максимально широко охватить и освоить творчество французского поэта, но и осуществил свое намерение, переведя наиболее «темные» стихи Рембо, те, в которых, согласно Брюсову, мы обнаруживаем «мозаику слов и выражений, которая должна слиться в душе читателя в одно целое впечатление».¹⁰²

Вероятно, Сологубу была близка «романсовая»,¹⁰³ музыкальная основа «Последних стихотворений». В любом случае первостепенное значение имеет тот факт, что Сологуб был единственным по сути дела русским литератором, обратившимся к наиболее «символистским» произведениям поэтов Франции: в 1900-е и 1910-е гг. — к «Последним стихотворениям» и «Озарениям» Рембо, а в 1898 г. — к «Стихотворениям в прозе» Малларме, в то время как в основном русские символисты осваивали либо близкую поэтике Парнаса лирику ранних Малларме и Верлена, либо импрессионистические «пейзажи души» того же Верлена, либо ранние, имеющие лишь косвенное отношение к символизму стихи Рембо.

Своими стихотворными переводами из Рембо Сологуб, по-видимому, остался недоволен и не считал возможным обнародовать их. Тот факт, что Сологуб тайл свои переводы, дал основание Б. Лившицу утверждать: «... в ту пору мало кто читал Рембо в оригинале. Из русских поэтов его переводили только Анненский, Брюсов да я».¹⁰⁴

Хранящиеся в архиве Сологуба рукописи переводов из Рембо дают возможность приоткрыть завесу над одной из тайн переводческого метода поэта, его умением во многих случаях удивительно точно воссоздавать образную и смысловую стороны оригинала, восхищавшей современников его способностью передавать подлинник «с точностью буквальной».¹⁰⁵ Причину близости, но одновременно смысловой и синтаксической запутанности отдельных строк и строф по сравнению с прозрачностью оригинала, пусть даже не поддающегося однозначному толкованию, проясняет творческая лаборатория поэта. Формальная близость достигается методом художественного стихотворного перевода, осуществляемого *непосредственно* на

¹⁰¹ См.: Поступальский И. С. Материалы к библиографии русских переводов (1894—1977 гг.) Артюра Рембо // *Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду.* М., 1982. С. 478—484.

¹⁰² Брюсов В. К истории символизма // *Литературное наследство.* Т. 27—28. С. 272.

¹⁰³ «Я прощался с миром, сочиняя что-то вроде романсов», — писал о своих «Последних стихотворениях» Рембо в книге «Одно лето в аду» (*Рембо А. Стихи...* С. 170).

¹⁰⁴ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л., 1989. С. 317.

¹⁰⁵ Волошин М. Лики творчества. С. 442.

материале подстрочника, т. е. рифмованным стихом, надписываемым над строкой черновой машинописи подстрочника. Этот переводческий прием, таящий в себе немалую опасность, которую Сологубу далеко не всегда удавалось избежать, позволял ему тем не менее в ряде случаев точно и с художественной точки зрения адекватно воссоздавать значимые элементы оригинала в прямом, почти зеркальном отражении. Для иллюстрации можно привести первые строфы стихотворения «*Qu' est-ce pour vous, mon coeur, que les nappes de sang*» и «*Chanson de la plus haute tour*» в подстрочнике и в окончательной редакции:

Что для нас, мое сердце, скатерти крови,
И жара, и тысячи убийств, и продолжительные крики
Ярости, рыдания всего ада, поворачивающие
Порядок; Аквилон еще на обломках;

(1, 44, 300)

Что нам, душа моя, кровавый ток,
И тысячи убийств, и злобный стон,
И зной, и ад, взметнувший на порог
Весь строй; и на обломках Аквилон.¹⁰⁶

Праздная юность,
Ко всему поработанная
Чувствительностью.

Я потерял мою жизнь,
А! Пускай придет время,
Когда сердца пленятся!

(1, 44, 304)

Юность беспечная,
Волю словившая,
Нежность сердечная,
Жизнь погубившая, —
Срок приближается,
Сердце пленяется!¹⁰⁷

Национальное своеобразие русского символизма обусловило то обстоятельство, что не только «Последние стихотворения» Рембо с их фрагментарной, во многом иррациональной метафоричностью, но и геометрически выверенные ассоциативные напластования «Стихотворений в прозе» Малларме, и одно из вершинных для символизма Франции произведений — «Озарения» Рембо оставили по существу равнодушными переводчиков и издателей. Смелая попытка Сологуба воссоздать их на русской почве увенчалась успехом лишь отчасти, поскольку напечатанной оказалась лишь меньшая часть переведенных им «Озарений», и то в новую литературную эпоху, лишь в 1915 г., в футуристическом издании, когда эстетические искания Рембо, намного опередившего свое время, наконец стали находить в авангардистских кругах Европы своего читателя. При этом в теоретических высказываниях, особенно Брюсова, наиболее сведущего в вопросах французского символизма, достоинства, присущие как

¹⁰⁶ Рембо А. Стихи. . . С. 401.

¹⁰⁷ Там же. С. 412.

«Озарениям» и «Последним стихотворениям» Рембо, так и «Стихотворениям в прозе» Малларме, всячески приветствовались. «Но мы не замкнуты безнадежно в этой „голубой тюрьме“ — пользуясь образом Фета, — утверждал Брюсов. — Из нее есть выходы на волю, есть просветы. Эти просветы — те мгновения экстаза, сверхчувствительной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, глубже проникающие за их внешнюю кору, в их сердцевину. Истинная задача искусства и состоит в том, чтобы запечатлеть эти мгновения прозрения, вдохновения. Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить самому себе свои темные, тайные чувствования».¹⁰⁸ Экстаз, сверхчувствительная интуиция, прозрения, с одной стороны, и загадочность недосказанного — с другой, как принципы новой поэзии, как основа творчества — все это обнаруживается и в высказываниях Рембо и Малларме, однако у них в отличие от Брюсова эти высказывания вырастали из художественного творчества, питались им, а подчас одним из проявлений художественного творчества и являлись. «Я писал молчание и ночь, выражал невыразимое, запечатлевал головокружительные мгновения», — признавался в «Одном лете в аду» Рембо.¹⁰⁹ Один из самых знаменитых заветов Малларме гласит: «Назвать предмет — значит уничтожить на три четверти наслаждение от поэмы, которая создается из постепенного угадывания: внушить его образ — вот мечта <...> В поэзии всегда должна быть тайна, и назначение литературы — а других у нее нет — напевать образы предметов».¹¹⁰ Отголоском этого тезиса французского поэта представляются следующие теоретические соображения Сологуба: «Поэтому в высоком искусстве образы стремятся стать символами, т. е. стремятся к тому, чтобы вместить в себя многозначительное содержание, стремятся к тому, чтобы это содержание их в процессе восприятия было способно вскрывать все более и более глубокие значения. В этой способности образа к бесконечному его раскрытию и лежит тайна бессмертия высоких созданий искусства. Художественное произведение, до дна истолкованное, до конца разъясненное, немедленно же умирает, жить дальше ему нечем и не зачем».¹¹¹ Впрочем, сходство эстетических манифестов не должно вводить нас в заблуждение относительно особенностей поэтики и стиля: в художественном творчестве Рембо и Малларме, — скорее, «темные» поэты, а Сологуб — «ясный». Однако для русской культуры конца XIX—начала XX в. немаловажно, что Сологуб был единственным среди всех русских символистов, если не считать отдельных версий Брюсова, переведившего многое из новой поэзии Франции для «полноты картины», кто обратился к произведениям Рембо и Малларме, построенным на принципах суггестивного искусства, основой которых являются «прозрения» и метафорическая вязь ассоциаций.

¹⁰⁸ Брюсов В. Я. Ключи тайн // Брюсов В. Я. Соч. Т. 2. С. 86.

¹⁰⁹ Рембо А. Стихи. . . С. 168.

¹¹⁰ Mallarmé S. Sur l'Évolution littéraire // Mallarmé S. Oeuvres Complètes. Paris, 1945. P. 869.

¹¹¹ Сологуб Ф. Искусство наших дней // Русская мысль. Пг., 1915. Кн. 3. С. 41.

По-видимому, «Стихотворения в прозе» Малларме Сологуб переводил по одному из двух изданий (1896, 1897) «Уклонов» (*Divagations*) — сборника, включавшего в себя избранные прозаические произведения поэта, а также «Стихотворения в прозе». Основанием для такого предположения является и время работы над переводами (1898), и состав переведенного. Сологуб перевел все двенадцать «Стихотворений в прозе», входящих в первый раздел, озаглавленный как «Анекдоты и поэмы». Им были также переведены: открывавшее сборник Предисловие, прозаическое «Столкновение», также включенное в раздел «Анекдоты и поэмы»; полностью второй раздел «Книги на диване», включавший две миниатюры: «Некогда на полях Бодлера» и «Отрывок, чтобы вкратце повторить Ватека»; из третьего раздела — медальонов или портретов — второй из них, посвященный Верлену и представляющий собой надгробную речь. Отдельные «Стихотворения в прозе» французского поэта переводили и до Сологуба¹¹² (в том числе Брюсов, напечатавший свои переводы «Осенней жалобы» и «Трубки» под псевдонимом «М.»), выбирая при этом те из них, которые наибольшим образом соответствовали представлению о лирической прозе.

Несомненный интерес представляет обращение Брюсова к «Стихотворениям в прозе» Малларме еще в 1894 г. Этот перевод, — скорее, знак приобщения к имени и к тому ассоциативному кругу значений, которые это имя несет, чем свидетельство заинтересованного, подлинно творческого отношения. Тайную отчужденность «римлянина» Брюсова от декадентской утонченности Малларме подметил Волошин: «Знаменательна эта привязанность Брюсова к Риму. В ней находим мы ключи к силам и уклонам его творчества. Ему чужды изысканный эстетизм и утонченные вкусы культур изнеженных и слабеющих. В этом отношении никто дальше, чем он, не стоит от идеи „декадана“ в том смысле, как его понимали и признавали себя „декадентами“ Маллармэ и его группа».¹¹³ Что же касается жанра стихотворения в прозе, то позднее Брюсов, ставший уже мэтром и давно убедившийся в самоценности своей эстетической программы, высказался о них с нескрываемой неприязнью (хотя образцы, представленные в творчестве Малларме, он и выделит как «подлинные»): «Не помню, кто сравнил „стихотворения в прозе“ с гермафродитом. Во всяком случае это — одна из несноснейших форм литературы. Большею частью — это проза, которой придана некоторая ритмичность, т. е. которая окрашена чисто внешним приемом. Говоря так, я имею в виду не принципы,

¹¹² Малларме С. 1) Белая кувшинка / Пер. П. Краснова // Всемирная иллюстрация. 1893. Т. 50. № 3. С. 46; 2) Осенняя жалоба / Пер. П. Краснова // Там же. 1894. Т. 52. № 17. С. 309; 3) Из «Листков». Трубка / Пер. М. // Русские символисты. М., 1894. Вып. 2. С. 49—50; 4) Осенняя жалоба / Пер. М. // Там же. 1895. Вып. 3. С. 50—52; 5) Осенняя жалоба. Зимний трепет. Феномен будущего // Северный вестник. 1896. № 5. С. 45—51 (Л. К. Поэзия упадка (Stephane Mallarmé)) 6) Зимняя дрожь / Пер. П. Краснова // Книжки недели. 1898. № 10. С. 135.

¹¹³ Волошин М. Валерий Брюсов. «Пути и перепутья» // Волошин М. Лики творчества. С. 415.

а существующие образцы. Подлинные „стихотворения в прозе“ (такие, какими они должны быть) есть у Эдгара По, у Бодлера, у Малларме — не знаю у кого еще». ¹¹⁴

Малларме наряду с Рембо и вслед за Алоизиусом Бертраном и Бодлером был одним из тех, кто создал феномен французского стихотворения в прозе. Повествовательно-логический уровень текста предельно расшатан у Малларме ассоциативными вкраплениями, а стройная и жесткая во французском языке система синтаксических норм подвергнута бессистемной и прихотливой ломке. В результате даже элементы традиционной образности выступают в новом свете. Под пером Малларме и Рембо стихотворение в прозе превратилось в жанр, во многом противоположный «поэтической», «ритмической», «лирической» прозе. ¹¹⁵ «Одну из самых для себя подходящих поисково-испытательных площадок, — пишет С. Великовский, — такое бесконечно возобновляемое изобретательство открыло в том оксюморонном жанровом образовании, каким утвердилось в последней трети XIX века французское стихотворение в прозе. При переводе на русский словосочетание роете en prose надо бы брать в кавычки: у французов стиха-то здесь нет и в помине. Нет не повторяющейся одноразмерной плавности, ни хотя бы легкой, время от времени дающей о себе знать версетной ритмизации, ни окказиональной рифмизации. Наоборот, стихотворение в прозе зачастую противоположность тому, что именуется „поэтической прозой“ за свое более или менее очевидное метрическое благозвучие». ¹¹⁶

Сологуб создавал аналог стихотворению в прозе Малларме, опираясь на русскую традицию ритмической прозы, пытаясь при этом следовать и тем рекомендациям, которые в связи со спецификой языковой реформы, осуществленной Малларме, он мог почерпнуть из работ о французском поэте в русских журналах, ¹¹⁷ и отмеченным им самим во время чтения. Аналогом индивидуального и не переносимого автоматически из одного языка в другой синтаксиса Малларме (равно как и Рембо) оказывались специфические особенности порядка слов в оригинальной прозе Сологуба, от которых он в переводах не только не отказывался, но которые явственно подчеркивал. «Специфически же сологубовское, — отмечал известный литературный критик Н. Ф. Чужак, — в фразе: „грустные

¹¹⁴ Брюсов В. Miscelanea : Замечания, мысли о искусстве, о литературе, о критиках, о самом себе // Брюсов В. Соч. Т. 2. С. 352.

¹¹⁵ О различных возможностях ритмизации в традиционных литературных формах (подхваты и иного рода словесные повторения, однородные члены интонационно-синтаксического целого, парные группы слов, аллитерации начальных согласных, анафорические повторения, слегка намеченный синтаксический параллелизм) см.: Жирмунский В. М. О ритмической прозе // Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975. С. 575—576.

¹¹⁶ Великовский С. В скрещенье лучей. . . С. 171—172.

¹¹⁷ «Маллармэ выдумывает свои слова, не имеющие никакого смысла, пропускает такие необходимые во французском языке слова, как члены, перебивает строение фразы восклицаниями и даже целыми вводными фразами, произвольно ставит знаки препинания, а порой и вовсе отрицает их», — писал, например, П. Краснов (Краснов П. Глава декадентов: Stephane Mallarmé. Vers et prose // Книжки Недели. 1898, окт. С. 132—133).

нахлынут вдруг вереницы“. В порядке традиционного синтаксиса следовало бы сказать так: „вдруг нахлынут грустные вереницы“ (<...>) Совсем иное — в расстановке Сологуба. Прилагательное „грустные“, не давая точного понятия о чем-либо определенном, тем не менее настраивает нас заранее на соответствующий тон, рождая настроение и заставляя творчески предвосхитить весь образ „грустные воспоминания“.¹¹⁸ Сравним с цитируемой Чужаком фразой из рассказа «Старый дом» фразу из «Будущего феномена» Малларме в переводе Сологуба, построенную по законам его собственного синтаксиса: «. . . я почувствовал, что моя рука, отраженная витриной лавочки, ласкающий делала жест. . .» (1, 42, 44).¹¹⁹

Переводческая установка Сологуба при воссоздании «Стихотворений в прозе» Малларме (равно как и выполненных позднее переводов «Озарений» Рембо) основана на уважении к авторской воле, сопряженном с некоторой растерянностью. Прихотливая вязь скрепленных скорее звучанием, чем значением ассоциативных образов и слов ставит переводчика перед проблемой выбора: либо попытаться расшифровать для себя логику этой вязи и, таким образом, обрести творческую способность *писать* на родном языке, как и поступили авторы опубликованных в 90-е гг. переводов, сведя «Стихотворения в прозе» Малларме к довольно банальной и несколько претенциозной лирической прозе¹²⁰ (по принципу соответствия представлениям о «поэтической» прозе тексты и отбирались для перевода), либо, доверившись автору и пожертвовав «свободой», идти за ним почти вслепую, если не «след в след», то во всяком случае довольно близко в лексическом и ритмико-синтаксическом отношении. Сологуб не мог не сознавать, что, следуя второму принципу, он рискует утратить как ассоциативную, так и фонетическую органичность оригинала, однако справедливо считал, что произвольная дешифровка наносит не меньший вред. Допуская возможность иррациональных пассажей в оригинале, Сологуб не подвергал перевод рациональному «фильтру», особенно в тех случаях, когда был удовлетворен им с фонетической точки зрения. И все же в целом, по всей видимости, он остался недоволен результатом и не решился опубликовать свою работу либо не нашел издателя, сумевшего довериться его переводческой интуиции.

Вне всякого сомнения, «Озарения» Рембо Сологуб переводил по

¹¹⁸ Чужак Н. Творчество слова // О Федоре Сологубе. С. 247—248.

¹¹⁹ Синтаксис Малларме в этом фрагменте совершенно нейтрален: «. . . je sentis que j'avais, ma main réfléchie par un vitrage de boutique y faisant le geste d'une caresse. . .».

¹²⁰ Впрочем, и в переводах Сологуба также достаточно велик груз «писательской техники», об отсутствии которой как об одном из главных достоинств творчества Малларме писал Р. Барт: «Вырвавшись из оболочек привычных штампов, освободившись из-под ига рефлексов писательской техники, каждое слово обретает независимость от любых возможных контекстов; само появление такого слова подобно мгновенному неповторимому событию, не отдающемуся ни малейшим эхом и тем самым утверждающему свое одиночество, а значит, и безгрешность» (Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. М., 1983. С. 342).

изданию 1896 г.,¹²¹ включавшему в себя как раз те из «Последних стихотворений», версии которых он также осуществил. Немаловажно и то обстоятельство, что он перевел *все* «Озарения», входившие в издание 1896 г., тогда как над тремя из пяти «Озарений», впервые опубликованных лишь в 1895 г. («Fairgu», «Война» и «Гений»), он только начал работу, не завершив ее. Изданной оказалась лишь часть переведенного — четырнадцать из двадцати одного стихотворения.

В «Озарениях» Рембо французское стихотворение в прозе окончательно порывает с повествовательными или описательными «опорами» и окончательно обретает «чистоту собственного лирического смыслоизлучения».¹²² «В „Озарениях“», — отмечает Н. И. Балашов, — Рембо отходил от передачи содержания синтаксически организованным словом и сознательно намеревался (не то делая это невольно в результате «расстройства всех чувств») косвенно подсказывать идеи зрительными ассоциациями, звуковыми сочетаниями, ритмом и самой разорванностью логической и синтаксической бесвязностью отрывков».¹²³ Подобно самому поэту, переводчик «Озарений» «достигает неведомого».¹²⁴

При переводе «Озарений» Сологуб остался в целом верен тем принципам, которым он следовал при работе над «Стихотворениями в прозе» Малларме. Минимально организуя текст в стилистическом, синтаксическом и логическом отношении, он минимально же интерпретирует его, минимально вторгается в него и трансформирует его. Как и в переводах из Малларме, в сологубовских версиях «Озарений» налицо известный элемент буквализма, обратной стороны его попыток избежать гладкописи и расшифровки и добиться наибольшей выразительности. Калькирование и буквалистичность в ряде случаев даже усиливали отстраненность, поэтическую непредсказуемость прихотливой фантазии Рембо. Порядок слов («Волнистые цветы гудели. Склоны вала их убаюкивали. Животное сказочно-изящное кружилось»), нарочитое псевдокосноязычие («Зачем просвету окошечка побледнеть в углу свода»; «. . . когда алые окраски опять поднялись на домах»), стремление добиться возникновения поэтических образов соположением, а не связью поставленных рядом слов («Глухие, пруд, — пена, катись по мосту. . .»; «Я творил по ту сторону полей, пересеченных повязками редкой музыки, фантомы будущей ночной роскоши»; «. . . звоны вращаются в твоих светлых руках»), богатая и искусная фонетическая организация текста, опровергающая, кстати говоря, возможные обви-

¹²¹ Rimbaud A. Illuminations. Paris, 1896.

¹²² См.: Великовский С. В скрещенье лучей. . . С. 172.

¹²³ Балашов Н. И. Рембо и связь двух веков поэзии // Рембо А. Стихи. . . С. 271—272.

¹²⁴ 15 мая 1871 г. Рембо писал Полю Демени: «Ибо он достигает неведомого! Так как он взрастил больше, чем кто-либо другой свою душу, и без того богатую! Он достигает неведомого, и пусть, обезумев, он забудет смысл своих видений, — он их видел» (Rimbaud A. Oeuvres. Sommaire biographique, introduction, notices, relevé de variantes et notes par S. Bernard. Paris, 1960. P. 346).

нения в «тотальной» буквалистичности («Как воют шакалы в пустыне тмина, — и как пасторали в сабо воркочут во фруктовом саду»; «Он вздрагивет при проходе охот и орд»), лексическая причудливость стиля («Ветки и дождь мечутся в окно библиотеки»; «Потом в фиалковой чаше, наливающей почки...»), нагнетание местоимений благодаря буквальному переводу притяжательных местоимений: мой, мою, меня, моей, — все это вместе создавало достаточно близкий оригиналу поэтический эффект.

Своими неопубликованными переводами «Стихотворений в прозе» Малларме и частично опубликованными «Озарениями» Рембо, весьма далекими от эстетических исканий русских символистов, Сологуб прокладывал дорогу русскому авангардизму, экспериментам футуристов (не случайно «Озарения» были опубликованы в «Стрельце», издаваемом Бурлюком, переводившим Рембо), а в какой-то мере и обэриутов. Такие особенности авангардистских течений 20-х гг., как «автоматическое письмо», сюрреалистическая «подреальность», «поток сознания», во многом восходили к эстетическим открытиям Малларме и особенно Рембо. Таким образом, Сологуб, переводя французских символистов, в известной мере обгонял литературное течение, к которому принадлежал.¹²⁵

6

Велико значение сологубовских переводов из Верлена, а в какой-то мере и из Рембо и Малларме в истории воссоздания творчества поэтов Франции на русской почве. Глубоко ошибочна оценка переводов Сологуба как эпигонских (при сопоставлении их с брюсовскими и наряду с версиями, выполненными О. Чюминой, А. Кублицкой-Пиоттух и др.).¹²⁶ Неправ также Ю. Ороховацкий, утверждавший, что «никогда не было так очевидным превосходство этого искусства (поэтического перевода, — В. Б.) над самой поэзией, как на рубеже минувшего и нынешнего столетий».¹²⁷ Уровень переводов определялся уровнем поэзии, а не возвышался над последним, будучи от него оторван и ему противопоставлен. Превосходство символистских переводов из Верлена над переводами эпигонов предшествовавшего литературного поколения обеспечивалось не только тем, что символисты переводили символистскую лирику, но и масштабами поэтических дарований.

Принцип «золотой середины», стремление «соблюсти меру в субъективизме» — вот те основы, на которых, каждый по-своему, строили свою переводческую деятельность Сологуб, Брюсов и Анненский. Однако если рассмотреть не переводческие принципы, а результаты их усилий по приобщению русского читателя к лирике Вер-

¹²⁵ О границах символизма, преодолеваемых во многом Сологубом, хотя и вне связей с переводами из французских символистов пишет Нина Денисова (*Denissoff N. Féodor Sologoub. 1863—1927. Paris. 1981. P. 415*).

¹²⁶ См.: *Мирза-Авакян М. Л.* Работа В. Я. Брюсова над переводом *Romances sans paroles* Верлена // Брюсовские чтения 1966 года. С. 489—490.

¹²⁷ См.: *Ороховацкий Ю.* Русские поэты-переводчики Поля Верлена // Тезисы межвузовской науч.-теор. конф. «Проблемы русской критики и поэзии XX века». С. 47.

лена, то придется признать, что к этой «середине» более других был близок Сологуб (в то время, как версии, выполненные Брюсовым, скорее отвечают принципам формальной эквивалентности, а версии Анненского — динамической¹²⁸), и в этом качестве многие из его переводов завещаны будущим поколениям русских читателей.

2 декабря 1907 г. Блок писал Сологубу по поводу верленовского стихотворения «Синева небес над кровлей» в переводе Сологуба: «Вы знаете, что это последнее стихотворение попало мне очень давно и было для меня одним из первых острых откровений новой поэзии. Оно связано для меня с музыкой композитора С. В. Панченко (...). С тех пор ношу это стихотворение в памяти, ибо оно неразлучно со мною с тех дней, как постигал я первую любовь. И в эти дни, когда я мучительно сомневаюсь в себе и вижу много людей, но в сущности не умею увидеть почти никого, — мотив стихотворения и слова его со мной».¹²⁹ Думается, вместе с Блоком многие русские читатели могли бы сказать, что переводы Сологуба из Верлена они «носили в памяти». Лирика Верлена в версиях Сологуба, Брюсова и Анненского сыграла несомненную роль в «шуме» поэтического времени начала XX в. Когда в 1926 г. И. Северянин в сонете, посвященном Верлену, писал:

В утонченностях непереволимый,
Ни в чем глубинный, в чуждости родимый.
Ни в ком неповторимый Поль Верлен, —¹³⁰

об «утонченностях» «родимого» Верлена его поколение знало главным образом все же из переводов, и не в последнюю очередь — сологубовских.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ИЗ НЕИЗДАННЫХ ПЕРЕВОДОВ ФЕДОРА СОЛОГУБА

(Верлен, Рембо, Малларме)

Публикуемые ниже произведения дают достаточно полное представление о неизданной части переводов Сологуба из французских символистов. В Приложении представлены законченные работы, хранящиеся в архиве Сологуба в ИРЛИ (Пушкинский Дом) АН СССР (ф. 289, оп. 1). Исключение сделано лишь для стихотворения «У вас, мой друг, терпенья нет нimalo» («Birds in the night» — *Romances sans paroles*) Верлена, пять первых строф которого, переведенные Сологубом, представляют собой художественное целое. Мы сочли также возможным включить в Приложение обнаруженный нами среди страниц книги Верлена «*Romances sans paroles*» (Paris, 1891) из личной библиотеки Сологуба черновой автограф перевода стихотворения «Душе какие муки, муки» («O triste, triste était mon âme» — *Romances sans paroles*). Два «Озарения» Рембо — «Рабочие» (*Ouvriers*) и «Мосты» (*Les Ponts*) объединены Сологубом в одно под общим названием — «Рабочие».

Переводы публикуются по правилам современной орфографии и пунктуации. Явные опiski автора и опечатки в машинописи исправлены в тексте без оговорок. В каждом случае приводится название произведения в оригинале, дается ссылка на архивный источник (номер описи, единицы хранения и листа в скобках), а также указывается дата перевода.

¹²⁸ См.: Найда Ю. А. К науке переводить // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. С. 118—120.

¹²⁹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 219.

¹³⁰ Северянин И. Верлен // Северянин И. Стихотворения. Поэмы. Архангельск, 1988. С. 241.

LES COQUILLAGES
РАКОВИНЫ

У каждой раковины здесь,
В том гроте, где любовь нас грела,
Особая примета есть.

Одна из них порозовела
Багрянцем крови тех ночей,
Когда я жег, а ты горела.

Другая бледностью своей
Напомнит лик твой, раздраженный
Насмешкою моих очей.

Вот в этой, нежно округленной,
Твое ушко я вижу, в той —
Затылок алый, благовонный;

Но изо всех — смущен одной. . .

4 августа 1893

(ед. хр. 38, л. 529—530)

O TRISTE, TRISTE ÉTAIT MON ÂME

Душе какие муки, муки
Быть с нею, с нею быть в разлуке!

Покоя нет в разлуке с ней,
В разлуке с ней души моей.

Далеко сердце от нее,
О сердце нежное мое!

Покоя нет в разлуке с ней,
В разлуке с ней души моей!

И сердце, сердце, что болит,
Душе — возможно ль? — говорит,

Возможно ль в муке без нее
Изгнанье гордое мое?

Душа в ответ: как знать! как знать!
Что может это означать —

В изгнании, но подле жить,
Расставшись с ней, все с нею быть.

BIRDS IN THE NIGHT

У вас, мой друг, терпенья нет нimalo,
То решено судьбою неизбежной.
Так юны вы! всегда судьба вливала
Беспечность, горький жребий, в возраст нежный!

Увы! и то меня не удивит,
Что кроткой быть вам не пришла пора:
Так юны вы, что сердце ваше спит,
О вы, моя холодная сестра!

В душе моей безгрешное прощенье,
Не радость, нет, — покой души бесстрастен,
Хоть в черный день я полон сожаленья,
Что из-за вас глубоко я несчастен.

Вы видите: не ошибался я,
Когда в печали говорил порой:
Блестят у вас глаза, очаг былой
Моих надежд, измену затая.

И клялись вы, что лживо это слово,
Ваш взор горел, как пламя в новой силе,
Когда в него ветвей подбросят снова.
Люблю тебя! вы тихо говорили.

11 июня 1894

(ед. хр. 38, л. 526)

А. Рембо

MICHEL ET CHRISTINE МИШЕЛЬ И ХРИСТИНА

Стой, жди, покинет солнце наш простор!
Беги, ручей! Вот тени путевые.
Гроза на ивы, на парадный двор,
Как с гор, стремит потоки дождевые.

Солдаты белые, о, сто ягнят
Идиллий, акведуки, вереск тощий,
Бегите! рощ, долин, степей наряд
И горизонты красны под грозою!

Пастух-смуглец с собакой, с белым стадом,
Развевя плащ, беги от горних стрел;

Спешу, когда уж плыть потьмам и смрадам,
Найти внизу приятнее предел.

Но, Господи! И вот мой дух летит
С небес, где лдяно-красная метель, с
Небесных туч, которые летят
На сто Солон, длиннее длинных рельс.

Вот сто волков суровою крупую
Уносятся, влюбившись в запах рут,
Полдневную Господнею грозую
В Европу, где сто диких орд пройдут!

Затем, и свет луны! везде лужайки.
Блуждая взором в черных облаках,
Красны стрелки на бледных рысаках!
И камешки звучны для гордой шайки!

Увижу ль желтый лес и светлый лог,
Голубоглазая, и смуглый, Галлы,
Пасхальный агнец лег у милых ног,
— Мишель, Христина, — и Христос! — Конец Идиллий.

(ед. хр. 44, л. 14)

LARME

Вдали от птиц, от стад, от буржуазок
На вереске пивал я на коленях.
Орешники бросали нежно тень,
И зелен был туман в прохладный день.

Что пил бы я на молодой Оазе,
Немые вязы, тучи и плетень?
Из горлянки ли пить, вдали от казы,
Пот вызывающий златоликер?

Дурной эффект для вывески в харчевне.
Гроза меняет к ночи кругозор:
То стали жерди, черные деревни,
Колонны ночью синей и вокзалы.

Вода лесная кроется песками,
Бросает льдины Божий ветр в болота,
И, как искатель раковин и злата,
Сказать, что пил я очень беззаботно!

(ед. хр. 44, л. 17)

LA RIVIÈRE DE CASSIS

Река настойки в даль чужих сторон
Течет в неведомом стремленьи.
За нею крики верных ста ворон,
И ангелов добрейших пенье,
И ельников большой неугомон,
Где нескольких ветров нырянье.

Все катится в мятежной тишине
Полей и ветхой старины,
Доступных башен, парков в вышине,
И стоны с берега слышны
Бродячих рыцарей в могильном сне.
Как ветры крепки и сильны!

На просеки пусть смотрят пешеходы,
Они тогда храбрей пойдут.
Лесных солдат Господь послал в походы,
Приятней воронов поют.
От них бегом пропоица уйдет,
Мужик с культяпкой, старый плут.

(ед. хр. 44, л. 20)

COMÉDIE DE LA SOIF

I

Тебя старей мы средь полей,
Старей.
Нас хладный покрывает пот
Земли сырой, травы зеленой.
В сухом вине восторг течет.
На почве, солнцем распаленной,
Что человеку? Упиваться. . .

Я: — На реках варваров скончаться.

Тебя старей мы средь колея
Полей. . .
Вода стремится из под ив. . .
Ручей струится вдоль канав,
Весь влажный замок окружив. . .
Сойдемте в наши погреба
Для сидра, иль для молока. . .

Я: — Идите, там пьют коровы.

Тебя старей мы средь полей.

Возьми скорей
Ликеры из буфетов старых.
И чай, и кофе, редки, в парах
Трепещут здесь на самоварах.
Смотри картинки; вот цветы:
Теперь мы входим на кладбище. . .

Я: — А! Надо осушить все урны.

II

Русалки вековечные,
Делите воды млечные;
Венера, ты, сестра луны,
Взволнуй речные глубины.

Вы, вечные жида Норвежные,
Скажите были снежные.
Изгнаньем сердце изнуря,
Скажите про моря. . .

— Нет, что напитки все прозрачные,
Купавы краше в нашей чаше.
Легенды, самые удачные,
Не утоляют жажды нашей.

Певец, с твоею крестницей,
С моей безумной жаждой,
С безгорлою чудесницей
Придет в унылость каждый.

Вино на пляжи, как на стойки,
Струят мильоны волн.
Смотри, как горькие настойки
Сливаются с холмов.

Добыча — славные попойки
Зеленоротым кабаков. . .

Я: — Совсем ненужные постройки.

Что опьянение, друзья?
А я люблю настолько, даже
Предпочитаю гнить в прудах
Под ужасающею сажей
Близ колыханья на плотях.

Быть может, вечера дождусь,
Когда я буду пить исправно

В каком-то городишке славном,
И там умру, русь,
Затем что усь.¹

А если боль мне даст пощаду,
И будет золото в мошне,
На север ли поехать мне,
Или в отчизну винограда?
Ах, думать этого не надо,

Ведь это — чистые потери.
А если я опять начну
Скитаться, как и в старину,
Зеленая харчевня двери
Чтоб мне открыла, я не верю.

Те голуби, что так дрожат на пашне,
Те птицы, что в ночную тень летят,
И водный зверь, и кроткий зверь домашний,
И крошки бабочки, все пить хотят.

Развеяться, как туча без ветрила,
Как это благостно тому, кто свеж,
И умереть, где зоркая застыла
Роса фиалок в сенах этих веж.

(ед. хр. 44, л. 27—29)

L'ÉTERNITÉ ВЕЧНОСТЬ

| | |
|---|---|
| Найдена снова Вечность моя, Моря седого К солнцу прибой. | Всегда упованье, Но верного нет. С терпеньем познанье. . . Страдание на век. |
|---|---|

| | |
|---|--|
| Душа осторожно Шепчет привет Ночи ничтожной И дню, что в огне. | Одно — ваше рвенье. Как углей атлас, Всех связей горенье, Но не скажут: сейчас. |
|---|--|

| | |
|---|---|
| Людских одобрений И общих влечений Сбросишь ли гнет: Летишь ты вперед. . . | Найдена снова Вечность моя, Моря седого К солнцу прибой. |
|---|---|

(ед. хр. 44, л. 2)

¹ В подлиннике Рембо — только окончания рифм: «. . .ontent» и «. . .tent».

AGE D'OR
ЗОЛОТОЙ ВЕК

Чей-то голос поет,
— Серафим непорочный! —
Обо мне речь идет,
Объяснение точно:

Очень быстро поет,
Не сестра ли дыханий?
Как немецкий поэт,
Но с огнем пожеланий:

Миллионы задач,
Только их разветвления
Все приводят к тому ж:
Мрак ума, опьянение.

Удивляешься нам?
Говоришь: мир порочен?
Но живи! и огням
Брось несчастье ночи. . .

Ты пойми этот вздор,
В нем веселье такое;
Вся вода и вся флора:
Для тебя в них — родное!

О, красивый дворец!
Светом миги объята.
Из каких ты времен?
Как природа богата
Родовитого брата?

Снова голос поет,
— Серафим непорочный! —
Обо мне речь идет,
Объяснение точно;

Я пою для меня!
Сестры многие, — дня
Не народной забавой,
Целомудренной славой
Окружите меня.

(ед. хр. 44, л. 37—38)

BRUXELLES
БРЮССЕЛЬ

Июль. Бульвар Регента.

Амарантовые гряды вплоть
До приятного Зевесова дворца.
— Знаю, — это Ты в зеленый плющ
Примешал сахарскую голубизну!

Как на солнце ель и кущи роз
И лиана растворили здесь свою игру,
Клетка маленькой вдовы! . . . Какие
Стаи птиц, о йа, ио, иа, ио! . . .

— Страсти старые, домашний сон!
В баловницу из киоска кто влюблен,
За спиною роз внизу балкон,
Тенистый балкон Джульетты.

— Ах, Джульетта, — вроде Генриеты,
Чары милых станций на путях,

В глуби холмов, как в плодовых садах,
Где черти голубые в облаках!

Вот холм, где бурным майским веткам
Гитара вторила у девушки ирландской,
Затем в столовой гвинеянской
Щебет детский и по птичьим клеткам.
Окно князей внушит воспоминанье
Об яде слизняков и хризантем,
Здесь дремлющих на солнце. И затем
Чудесно слишком! Сохраним молчанье.

Бульвар без шума, без торговли;
Немой, комедий, драм сплетенье,
Сцен бесконечное соединенье,
Тебя узнав, люблюся в молчаньи.

(ед. хр. 44, л. 7—8)

HONTE

СТЫД

Так, что не взрежет ланцет
Мозг этот, белый, зеленый
И ожирелый пакет,
В паре всегда обновленный. . .

Ах! Он разрезал бы свой
Нос, свою губу, все уды,
Брюхо! и бросил долой
Лядвеи даже! О, чудо!

Нет же; я знаю, что так,
Как для ребра его камень,
Нож голове его, как
Кишкам сжигающий пламень,

Все ж бы дитя не постиг,
Робкий, подобный осяти,
Как прекратить хоть на миг
Хитрое дело, предатель,

Как с Мон-Роше скверный кот,
Воню обдавший все сферы!
Пусть его смерть воспоет,
Боже! молитвенник веры!

(ед. хр. 44, л. 50)

PARADE

ПАРАД

Повесы очень солидные. Некоторые воспользовались вашими мирами. Без нужды, и мало торопясь пустить в ход свои блестящие способности и свою изощренность в ваших совестях. Какие зрелые люди! Глаза тупые, как у летней ночи, красные и черные, трехцветные, сталь, исколотая золотыми звездами; вид бесформенный, клейменный, бледный, сожженный, резвая хрипота! Жестокая походка мишуры! Есть несколько молодых, — как они посмотрят на Херувима? — наделенные ужасающими голосами и некоторыми опасными средствами. Их посылают узнавать оборотную сторону города, закутанных в отвратительную роскошь.

О, самый ярый Рай бешеной гримасы! Нет сравнения с вашими факирами и с другими сценичными шутловствами. В костюмах импровизированных, со вкусом дурного сна, они играют жалобы, трагедии воров и полубогов, остроумных, какими история или религия никогда не были. Китайцы, готтентоты, цыганы, глупцы, гиены, молохи, старые безумия, зловещие демоны, они перемешивают народные, материнские шутки со звериными позами и ласками. Они передавали бы новые пьесы и песни «добрых девушек». Как хорошие жонглеры, они преобразуют место и лица и пользуются магическими комедиями. Глаза горят, кровь поет, кости расширяются, слезы и красные сети струятся. Их насмешка или их ужас длится одну минуту или целые месяцы.

У меня одного ключ этого дикого парада.

(ед. хр. 44, л. 259—260)

BEING BEAUTEOUS

Перед снегом большое Существо красоты. Свист смерти и круги глухой музыки заставляют подыматься, расширяться и дрожать, как призрак, это обожаемое тело; багровые и черные раны зияют на восхитительной плоти. Чистые цвета жизни темнеют, пляшут и истончаются вокруг видения. И дрожь возникает и укоряет, и вкус, — взбешенный этими эффектами, обремененными смертными свистами и хриплою музыкою, которую мир, далеко отставший от нас, мечет на нашу мать-красоту, — то отступает, то поднимается. О! наши кости опять одеты новым влюбленным телом.

О, лицо в пепле, щит из гривы, хрустальные руки! орудие, которым я должен убить себя сквозь смещение деревьев и легких ветвей.

(ед. хр. 44, л. 227)

DÉPART ОТХОД

Довольно видел. Видение встречалось во всех аспектах.

Довольно имел. Ропоты городов, вечером, и на солнце, и всегда.

Довольно знал. Приговоры жизни. — О, Ропоты и Видения!

Отход к новой страсти и к новому шуму!

(ед. хр. 44, л. 263)

A UNE RAISON РАЗУМУ

Один удар твоего пальца по барабану разряжает все звуки и начинает новую гармонию.

Один твой шаг, это — поднятие новых людей и их выступление.

Ты отвернешься: новая любовь! Ты взглянешь: новая любовь!

«Перемени жребии наши, истрепли бичи, начиная временем», поют тебе эти дети. «Воздвигни где-нибудь сущность наших удач и наших желаний», — просят тебя.

Приходящая из безвременности, ты уйдешь в беспредельность.

(ед. хр. 44, л. 264)

MATINÉE D'IVRESSE УТРО УПОЕНИЯ

О *мое* Добро! О *мое* Прекрасное! Лютая фанфара, где я даже не спотыкаюсь! Фееричный станок! Ура за неслыханное дело и за дивное тело, за первый раз. Это началось под смехи детей, это окончится ими. Этот яд останется во всех наших венах даже тогда, когда, во вращении фанфар, мы будем возвращены древней дисгармонии. О, теперь, мы, столь достойные этих пыток! сбережем усердно это сверхчеловеческое обещание, сделанное нашему сотворенному телу и нашей сотворенной душе: это обещание, это безумие! Изящество, наука, насилие! Нам было обещано похоронить в тени древо добра и зла, изгнать тиранические честности для того, чтобы мы привели чистейшую любовь. Это началось некоторыми отвращениями, и это кончается для бессильных сейчас же схватить эту вечность, — это кончается беспорядочностью благоуханий.

Смех детей, скромность рабов, строгость дев, ужас здешних образов и предметов, освящены ли вы воспоминанием об этой вече-

ри? Это начиналось всею деревенщиною, и вот теперь это оканчивается огненными и ледяными ангелами.

Маленькая вечеря упоения, святая! Если даже это только для маски, которую ты нас одарила. Мы утверждаем тебя, метод! Мы не забудем, что еще вчера ты славилась каждый из наших возрастов. Мы верим в яд. Мы умеем отдавать всю нашу жизнь и каждый день.

Вот время Убийцам.

(ед. хр. 44, л. 88—89)

OUVRIERS. LES PONTS РАБОЧИЕ

О, это теплое февральское утро! Несносный Юг вызвал опять наши воспоминания о нелепой убогости, о нашей молодой бедности.

Генрика была в бумажной юбке с белыми и коричневыми клетками, которую носили, вероятно, в прошлом столетии, в чепчике с лентами и в шелковом платочке. Это было куда грустнее, чем траур. Мы гуляли в предместье. Было пасмурно, и этот южный ветер возбуждал все противные запахи опустошенных садов и высушенных лугов.

Это не должно было утомлять мою жену наравне со мною. В углублении, оставленном наводнением прошлого месяца, на довольно высокой тропинке, она мне показала очень маленьких рыбок.

Город своим дымом и своими ремесленными шумами преследовал нас долго по дороге. О иной мир, жилище, благословленное небом, и тени! Юг напоминал мне злосчастные происшествия моего детства, мои летние отчаяния, ужасное количество силы и науки, которое всегда удалялось судьбою от меня. Нет! Мы не проведем лета в этой скупой стране, где мы будем всегда только помолвленные сироты. Я не хочу, чтобы эта затвердевшая рука влекла милое изображение.

Хрустально-серые небеса. Станный рисунок мостов, эти прямые, те изогнутые, другие нисходящие, косящие на угол к первым; и эти фигуры, возобновляющиеся в других освещенных обходах канала, но все такие длинные и легкие, что берега, обремененные куполами, наклоняются и уменьшаются. Некоторые из этих мостов еще обременены развалинами. Другие поддерживают мачты, сигналы, хрупкие парпеты. Минорные аккорды скрепляются и стремятся; веревки подымаются по крутым берегам. Виднеется красный жилет, может быть, другие костюмы и музыкальные инструменты. Не народные ли это мотивы, не кусочки ли городских концертов, не остатки ли публичных гимнов? Вода серая и голубая, широкая, как морской залив. Белый луч, падая с высоты неба, уничтожил эту комедию.

(ед. хр. 44, л. 284—286)

VILLE ГОРОД

Я — однодневный и не очень недовольный горожанин столицы жестоко современной, потому что всякий известный вкус отклонялся к мебелировке и наружности домов, так же как и к плану города. Здесь вы не покажете следов никаких памятников суеверия. Мораль и язык ограничены самыми простыми выражениями, наконец! Миллионы людей, которые не нуждаются в знакомстве, ведут так параллельно воспитание, ремесло, старость, что это течение жизни должно быть на много раз короче, чем то, которое находит глупая статистика для народов континента. Так же, как я вижу из моего окна новые призраки, катящиеся сквозь густой и вечный дым угля, — наша лесная тень, наша летняя ночь! — новых Эринний, перед моим коттеджем, который моя родина и все мое сердце, так как все здесь похоже на это, — Смерть без плача, наша деятельная дочь и служанка, Любовь в отчаянии, и красивое Преступление, скрипящее в уличной грязи.

(ед. хр. 44, л. 261—262)

ORNIÈRES КОЛЕИ

Направо летняя заря будит листья, и туманы, и шумы в этом углу парка, а налево на склонах в фиолетовой тени тысячи быстрых колеи сырой дороги. Шествие чародейств! В самом деле: колесницы, нагруженные животными из золоченого дерева, пестрыми парусами и мачтами, запряженные скачущими в галоп двадцатью лошадьми крапчатой масти, взятыми из цирка, и дети и мужчины на своих весьма удивительных животных; — двадцать экипажей, затормаженные, украшенные флагами и цветами, как Колесницы древних или Колесницы Сказок, наполненные детьми, увенчанными для загородной пасторали. — Даже и гробы под ночью балдахин, воздвигающих эбеновые перья, бегущих рысью больших голубых и черных кобыл.

(ед. хр. 44, л. 240)

VILLES: CE SONT DES VILLES! ГОРОДА

Это — города! Это — народ, для которого поднялись эти Аллегапы и эти сказочные Ливаны! Хрустальные и деревянные домики, которые движутся на невидимых рельсах и блоках. Старые кратеры, окруженные колоссами и медными пальмами, мелодически вопят в огнях. Любовные праздники возвещаются на каналах, висящих за избами. Шумная охота слышна в ущельях. Корпорации певцов

великанов прибегают в одеяниях и с орифламами блистающими, как свет вершин. На платформах посреди пропастей Роланды трубят свое мужество. На мостиках через бездны и на крышах гостиниц ревность неба расцветает мачты. Крушение апофеозов достигает до полей высот, где серафические кентавры передвигаются среди обвалов. Над поверхностью самых высоких вершин — море, взволнованное вечным рождением Венеры, обремененное орфейским флотом и ропотом жемчуга и драгоценных раковин, это море иногда хмурится в смертельном блеске. На скатах, жатвы цветов, больших, как наши оружия и наши кубки, вопят. Кorteжи цариц Маб в рудых, опаловых платьях поднимаются по оврагам. Там наверху, ноги в водопадах и колючках, олени сосут Диану. Вакханки предместья рыдают, и луна пылает и воеет. Венера входит в пещеры кузнецов и отшельников. Толпы колоколен поют идеи народов. Из замков, построенных на костях, звучит незнакомая музыка. Все легенды движутся, и все порывы бросаются в городках. Рай гроз рушится. Дикое пляшут без конца. Праздник Ночи. И на один час я опустился в движение Багдадского бульвара, где компании пропели радость новой работы под насыщенным влагою ветерком, движущимся вокруг и не могущим отстранить баснословные призраки холмов, где надлежало встретиться.

Какие хорошие руки, какие прекрасные часы возвратят мне эту область, откуда приходят мои сны и малейшие мои движения?

(ед. хр. 44, л. 156—157)

VILLES: L'ACROPOLE OFFICIELE ГОРОДА

Официальный акрополь среди самых колоссальных концепций современного варварства; невозможно выразить тусклый день, произведенный небом, неизменно серым, царственный блеск зданий и вечный снег земли. . . Воспроизвели, во вкусе странной огромности, все классические чудеса архитектуры, и я присутствую на выставках живописи в помещениях в двадцать раз более обширных, чем Гэмптон Корт. Какая живопись! Некий норвежский Навуходоносор построил лестницы министерств; подчиненные, которых я мог видеть, более горды, чем Бренн, и я дрожал при виде инженеров и стражи колоссов. Группировкою построек в скверах, на дверях и на закрытых террасах привели в упоение кучеров. Парки представляют первобытную природу, обработанную дивным искусством, верхний отдел имеет части необъяснимые: рукав моря, без кораблей, катит свой покров из голубой изморози между набережными, нагруженными канделябрами — великанами. Короткий мост ведет к воротам прямо под куполом Святой Часовни. Этот купол — стальная артистическая окова приблизительно в пятнадцать тысяч фут в диаметре.

С некоторых точек, с медных мостиков, с платформ, с лестниц, окружающих рынки и столбы, я мог судить о глубине города! Это чудо, о котором я не мог дать себе отчета: каковы поверх-

ности других кварталов, выше или ниже акрополя? Для иностранца наших времен узнать невозможно. Торговый квартал — цирк одного стиля, с галереями на аркадах. Не видно лавок, но снег на шоссе истоптан; несколько набобов, редкие, как гуляющие в воскресное утро в Лондоне, направляются к алмазному дилижансу. Несколько диванов красного бархата: подают любимые напитки, цена которых колеблется от восьмисот до восьми тысяч рупий. На мысль искать театры в этом цирке я отвечаю, что лавки должны содержать довольно темные драмы. Я думаю, что есть полиция; но закон должен быть так странен, что я отказываюсь составить понятие о здешних авантюристах.

Предместье, столь же элегантно, как прекрасная улица в Париже, приятно светлым видом, демократический элемент насчитывает сколько-то сотен душ. Там еще дома не теснятся; предместье причудливо теряется в деревне, в «Графстве», наполняющем вечный восток лесами и чудесными плантациями, где дикие господа охотятся за своими хрониками при сотворенном свете.

(ед. хр. 44, л. 153—155)

VEILLÉES ВЕЧЕРИ

I

Это — освещенный отдых, без лихорадки, без усталости, на кровати или на лугу.

Это — друг, ни ревностный, ни слабый. Друг.

Это — возлюбленная, ни огорчающая, ни огорченная. Возлюбленная.

Воздух и мир, данные без искания. Жизнь.

— Это разве было?

— И сон освежает.

II

Освещение возвращается к дереву здания. Оба конца зала, какие-нибудь украшения, гармонические подъемы соединяются. Стена против бодрствующего — психологическая последовательность разрезов, фриз, атмосферических полос и геологических приключений. — Сон глубокий и скорый сентиментальными группами с существами всех характеров среди всех наружностей.

III

Лампы и ковры вечери производят шум волн, ночь, вдоль раковины и вокруг поленницы.

Море вечери, такое, как грудь Амелии.

Обои, до половины вышины, роши кружев, окрашенные изумрудом, куда бросаются горлицы вечери. . .

Доска черного очага, реальные солнца взморий: а! магические колодцы; единственный вид зари, этот раз.

(ед. хр. 44, л. 269—270)

MYSTIQUE МИСТИЧЕСКОЕ

На скате волны ангелы развеяли свои льняные одежды в зелень изумруда и стали.

Пламенные луга взбежали до вершины холма. Налево тук перевала истоптан всеми убийствами и всеми битвами, и там все зловещие шумы прядут свои изломы. Направо за перевалом линия восходов и преуспеваний.

И в то время, как полоса на верху картины составлена вертящимся и пляшущим ропотом морских раковин и людских ночей,

Кротость раскрывает цветы звезд, и с неба, и отовсюду нисходит, словно кошница, к волне, прямо перед нами, и тогда бездна там внизу цветет и голубеет.

(ед. хр. 44, л. 223)

AUBE ЗАРЯ

Я обнял летнюю зарю.

Еще все было неподвижно перед чертогом. Вода была мертва. Толпы теней не покидали лесной дороги. Я шел, будя бодрые и прохладные дыхания; и алмазы смотрели, и крылья поднимались бесшумно.

Первое приключение, — на тропинке, уже наполненной свежим и бледным сиянием, цветок сказал мне свое имя.

Я засмеялся каскаду, который струился за елями: по серебристой вершине я узнал богиню.

Тогда я поднял один за другим покрывала. В аллее, размахивая руками. На равнине, где я возвестил о ней петуху. В большом

городе она убегала между колокольнями и куполами; и, стремясь, как нищий, по мраморной набережной, я гнал за нею.

На верху дороги, недалеко от лаврового леса, я ее окружил собранными покрывалами и почувствовал немного ее безмерное тело. Заря и дитя упали к подножию леса.

Проснулся, — был полдень.

(ед. хр. 44, л. 224—225)

FLEURS

ЦВЕТЫ

С золотой ступеньки, — среди шелковых шнурков, серого газа, зеленого бархата и хрустальных дисков, чернеющих как бронза на солнце, — я вижу, как распускается дигиталие на ковре серебряных филигран, глаз и волос.

Куски желтого золота, разбросанные на агатах, столбы из красного дерева, поддерживающие изумрудный купол, букеты из белого атласа и тонкие рубиновые прутья окружают водяную розу.

Вот такие, как бог с огромными голубыми глазами и с белоснежными формами, море и небо влекут на мраморные террасы толпы молодых и сильных роз.

(ед. хр. 44, л. 226)

NOCTURNE VULGAIRE

ВУЛЬГАРНЫЙ НОКТЮРН

Одно дуновение открывает проломы в перегородках, — сбивает с толку ветрочуя на источенных крышах, — разбрасывает пределы очага, — помрачает окна. Вдоль виноградника, опершись ногою в конечник сточной трубы, — я спустился в этой карете, эпоха которой достаточно определена изогнутыми наружу стеклами, выпуклыми створками и округленными диванами. Дроги моего сна, одиноко, пастуший дом моей глупости, повозка поворачивается на траве сглаженной большой дороги: и благодаря неправильности наверху правого стекла, вертелись бледные, лунные фигуры, листья, груди.

— Очень темно-зеленый и темно-синий завладевают картиною. Отпряганье в окрестностях одного пятнает песок.

— Будут ли здесь свистеть для грозы и Содомы и Солимы, и дикие звери и войска?

(Почталъон и сказочные звери, вернутся ли они снова в удушью чашу, чтобы погрузить меня до глаз в шелковый ключ?)

И нас послать, иссеченных сквозь плещущие воды и обычные
пития, катиться на лай догов. . .

— Одно дуновение разбрасывает пределы очага.

(ед. хр. 44, л. 271—272)

ANGOISSE

ГРУСТЬ

Разве возможно, чтобы она простила мне честолюбия, постоянно
раздавленные, — чтобы приятный конец исправил годы убожест-
ва, — чтобы один день успеха усыпил в нас стыд нашей фатальной
неловкости?

(О пальмы! диаманты! — Любовь, сила! — выше, чем все радости
и величия! — во всех видах, — всюду, демон, бог, — молодость этого
существа: я!)

Чтобы случаи научной феерии и движения социального братства
были любимы, как прогрессивное возобновление первой откровен-
ности! . .

Но Упыриха, которая делает нас миленькими, приказывает нам
забавляться тем, что она нам оставляет, а иначе мы станем еще
более смешными.

Катитесь к этим ранам, по усталому воздуху, и по морю; к мукам,
по молчанию вод и по избитому воздуху; к пыткам, которые смеются
в их молчании, зловеще-зыбком.

(ед. хр. 44, л. 266—267)

MÉTROPOLITAIN

МЕТРОПОЛИТЕН

От пролива Индиго до морей Оссиана, на розовом и оранжевом
песке, омытом винного цвета небом, только что поднялись и скрес-
тились хрустальные бульвары, буйно обитаемые молодыми, бедными
семьями, которые питаются у зеленщиков. Ничего богатого. — Город.

Из смолистой пустыни бегут прямо, отступая с покровами тумана,
расставленными ступень за ступенью в ужасные полосы на
небе, которое перегибается, пятится и спускается, составленное из
наиболее зловещего, черного дыма, который может быть сделанным
только океаном в трауре, каски, колеса, барки, спины. — Битва!

Подыми голову: этот деревянный мост, на арках; эти последние
огороды; эти раскрашенные маски под фонарем, иссеченным холод-
ной ночью; глупая ундина в шумящем платье, в конце реки;
эти светящиеся черепа в гороховых насаждениях, — и другие фан-
тасмагории. — Деревня.

Эти дороги, огражденные решетками и стенами, содержащие еле-еле свои рощицы, и жестокие цветы, которые назовешь сердцами и сестрами, камка, осужденная навеки за бессилие, — владения феерических аристократий за-рейнских, японских, гуаранских, способных еще принять музыку древних, — есть гостиницы, которые никогда больше не открываются; — есть принцессы, и если ты не очень обременен, изучение светил. — Небо.

Утром, когда с Нею вы спорили среди блистания снега, эти зеленые губы, эти льды, эти черные знамена и эти голубые лучи, и эти багряные ароматы полярного солнца. — Твоя сила.

(ед. хр. 44, л. 253—254)

BARBARE
BARBAR

После всех дней и времен года, и существ, и стран,

Шатер кровью пронизанной плоти на шелку морей и северных цветов (их уже нет).

Отзвуки древних фанфар героизма, — которые все еще стремятся к власти над нашим сердцем и над нашим разумом, — вдали от древних убийц, —

О! шатер кровью пронизанной плоти на шелку морей и северных цветов (их уже нет).

Наслаждения!

Пламя, льющееся под ураганами инея. — Наслаждения! — Эти огни под развеянным по ветру дождем бриллиантов, пролитым земным сердцем, вечно сгорающим для нас. — О мир!

(Вдали от старых убежищ и старых страстей, которые слышишь и чувствуешь).

Пламя и пена. Музыка, водоворот бездн и брызги льдин до звезд.

О наслаждения, о мир, о музыка! И там формы, капли пота, волосы, очи, взвешенное. И белые, горячие слезы, — о наслаждения! — и женский голос, проникающий в глубь вулканов и арктических пещер. . . — Шатер. . .

(ед. хр. 44, л. 221—222)

PROMONTOIRE ПОЛУОСТРОВ

Золотой рассвет и прохладный вечер находят наш бриг в открытом море, напротив этой виллы и ее усадьбы, что составляет полуостров гораздо обширнее, чем Эпир и Пелопоннес, или большой остров Японии, или Аравия. Капища, освещаемые возвратом теорий; безграничные виды защиты современных прибрежий; дюны, пестреющие горячими цветами и вакханалиями; большие каналы Карфагена и пристани подозрительной Венеции; мягкие извержения Этны и раскрытия цветов и воды. Ледники, прачечные, окруженные тополями из Германии; возвышения странных парков; и круглые фасады «Королевского» или «Большого» в каком-нибудь Бруклине; и их железные дороги теснят, роют, склоняют расположения этого отеля, избранного в истории как самое элегантное и колоссальное строение Италии, Америки и Азии, окна и террасы которого, теперь полные света, питья и богатых занавесок, открыты уму путешественников и дворян, которые позволяют в древние часы всем знаменитым тарантеллам искусства роскошно украшать фасады Дворца на Полуострове.

(ед. хр. 44, л. 255—256)

SCÈNES СЦЕНЫ

Древняя Комедия идет за своими аккордами и разделяет свои идиллии:

Бульвары балаганов.

Длинная, деревянная изгородь от одного до другого конца каменистого поля, где варварская толпа движется под голыми деревьями.

В коридорах черного газа, следуя за гуляющими с фонарями и листьями.

Комедийные птицы валяются на каменный понтон, движимый архипелагом, покрытым ладьями со зрителями.

Лирические сцены, под аккомпанемент флейты и барабана, влекутся к убежищам, прибереженным на плафонах вокруг салонов современных клубов или зале Востока.

Феерия действует на вершине амфитеатра, увенчанного зеленью, — где волнуется и модулирует для беотийцев в тени движущейся дубравки, на перевале культуры.

Комическая опера делится на нашей сцене на грани пересечения десяти перегоронок, воздвигнутых из огненной галерен.

(ед. хр. 44, л. 257—258)

MOUVEMENT
ДВИЖЕНИЯ

Движение снующего у колеса шатуна над кручею вдоль
водопада,

Бездна под ахтерштевнем,
Быстрота подъема,

Непомерная текучесть прохождений
Ведут через дивные светы
И новизну химии
Путешественников, объятых смерчем долины
И стремнин.

Это — завоеватели мира,
Отыскивающие свою собственную искусственную фортуна;
Спорт и комфорт путешествуют с ними;
Они везут с собою воспитание
Рас, сословий и зверей на этом корабле.
Отдых и головокружение
При свете потопа.
На ужасных вечерах изучений.

Потому что в разговоре среди снарядов, крови, цветов, огня, драгоценностей,

Изменчивый счет на этом бегущем корабле

Виден, катящемся, как плотина за дорогой, гидравлическом сооружении,

Чудовищном, бесконечно проясняющемся, — в задержке их изучений,

Им, гонимым в гармонический экстаз,

И в героизм открытий.

При наиболее удивительных атмосферных событиях,

Юная чета уединяется в ковчег,

— Разве прощена древняя дикость? —

И поет, и стережет.

(ед. хр. 44, л. 242—243)

С. Малларме

LE PHÉNOMÈNE FUTUR
БУДУЩИЙ ФЕНОМЕН

Бледное небо над миром, кончающим дряхлостью, уйдет, может быть, с тучами: лохмотья изношенного пурпура закатов линияют в реке, спящей на горизонте, погруженном в лучи и в воду. Деревья скучают, и под их белеющею (скорее от пыли времен, чем от пыли дорог)

листвою поднимается полотняный дом Показывающего Древние вещи. Не одна лампа с рефлекторами ждет сумерек и оживляет лица злосчастной толпы, побежденной бессмертной болезнью и вечным грехом, мужей с их дурными сообщницами, носящими в себе несчастные плоды, от которых погибнет земля. Беспokoйному молчанию всех глаз, умоляющих там солнце, которое под водою спускается с отчаянием крика, вот простое зазывание: «Никакая вывеска для вас не сравнится с внутренним зрелищем, ибо теперь нет живописца, способного дать грустную тень. Я показываю живую (и сохраненную в веках верховную наукою) Женщину былых времен. Какое безумие, оригинальное и наивное! какой золотой экстаз! не знаю что! ее, действительно ее волосы огибают с нежностью ткани лицо, озаренное кровавою наготою ее губ. Вместо напрасной одежды у нее тело; а глаза, — подобные редким камням! — не стоят того взгляда, который исходит из ее счастливой плоти: груди поднятые, точно наполняют их вечное молоко, сосцами к небу, ноги ровные, хранящие соль первого моря». Вспоминая своих бедных жен, лысых, болезненных и отвратительных, мужья торопятся; они тоже любопытны, меланхоличны, хотят видеть.

Вот на благородное создание, остаток какой-то эпохи, уже проклятой, нагладелись все, — и тогда они, иные равнодушные, ибо у них не было силы понять, а другие взволнованные и с увлажненными слезами покорности ресницами, будут смотреть друг на друга; между тем поэты тех времен, чувствуя, что их потухшие глаза снова зажигаются, пойдут к своим лампам, с мозгом, опьяненным мгновением смутной славы, и повадятся к ним Ритм, даруя забвение того, что они живут в эпоху, пережившую красоту.

(ед. хр. 42, л. 33—35)

PLAINTÉ D'AUTOMNE ОСЕННЯЯ ЖАЛОБА

С тех пор, как Мария меня покинула, чтобы уйти на другую звезду, — какую? Орион, Алтаир, и ты, зеленая Венера! — я всегда нежно любил одиночество. Сколько длинных дней я провел один с моим котом! Один, — я подразумеваю без материального существа, а мой кот — мистический товарищ, дух. Итак, я могу сказать, что я провел длинные дни один с моим котом, и один с одним из последних авторов латинского декаданса; ибо с тех пор, как уже нет светлого создания, странно и удивительно я полюбил все, что отмечается этим словом: упадок. Поэтому в году мое любимое время, это — последние истомленные дни лета, которые непосредственно предшествуют осени, а в сутках, час моей прогулки, это тогда, когда солнце покоится перед тем, как замрут его лучи желтой меди на серых стенах и на красной меди стекол. Также и литература, которою мой ум наслаждается, есть агонирующая поэзия последних минут Рима, пока еще она, однако, не чувствует молодящего приближения Варваров и не лепечет детской латыни первой христианской прозы.

Итак, я читал одну из этих милых поэм (слои притираний которой представляют для меня более очарования, чем румянец молодости) и погружал руку в шерсть чистого животного, когда запела протяжно и меланхолично шарманка под моим окном. Она играла в большей аллее тополей, листья которых мне казались угрюмыми даже весною, с тех пор, как Марию в последний раз там пронесли со свечами. Инструмент грустящих, да, в самом деле: рояль мерцает, скрипка дает истерзанным чувствам свет, но шарманка, в сумерках воспоминания, заставила меня безнадежно мечтать. Теперь, когда она лепетала весело-вульгарный мотив, который бросал веселость в сердце предместья, мотив старинный, банальный, отчего это ее ритурнель трогала мое сердце и, как романтическая баллада, заставляла меня плакать? Я наслаждался ею медленно и не бросил копейки через окно, боясь расстроиться и заметить, что инструмент пел не один.

(ед. хр. 42, л. 36—38)

FRISSON D'HIVER ЗИМНИЙ ОЗНОБ

Эти саксонские часы, которые отстают и бьют тринадцать среди своих цветов и своих богов, чьи они? Подумай, что они приехали из Саксонии с долгою тогдашнею почтою.

(Странные тени висят на выцветших стеклах).

И твое венецианское зеркало, глубокое, как холодный ключ в берегах из драконов со стертою позолотою, кто смотрелся в него? Ах! я уверен, что не одна женщина купала в этой воде грех своей красоты; и, может быть, я увижу нагой призрак, если буду смотреть долго.

— Противный, ты часто говоришь злые слова.

(Я вижу паутину на верху больших окон).

Наш баул тоже очень стар: любуйся, как этот огонь багрянит его темное дерево; выцветшие занавески такие же старые, и обивка кресел, лишенная красок, и старинные гравюры на стенах, и вся наша ветошь. Разве тебе не кажется, что даже бенгальский зяблик и синяя птица полиняли от времени?

(Не думай о паутине, которая дрожит на верху больших окон).

Ты любишь все это, и вот почему я могу жить около тебя. Не желала ли ты, моя сестра с прежним взором, чтобы в одной из моих поэм появились эти слова: «прелесть блеклых вещей»? Новые предметы тебе не нравятся; и тебя также они страшат своею кричащею смелостью, и ты почувствуешь необходимость износить их, что очень трудно делать тем, кого не услаждает деятельность.

Довольно, закрой твой старый немецкий альманах, который ты читаешь со вниманием, хотя он появился более чем сто лет тому назад, и хотя короли, о которых он повешает, все умерли, — и, лежа на старинном ковре, прикинув головою между твоих милостивых колен к твоему выцветшему платью, о, тихое дитя, я буду говорить тебе часами; нет более полей, и улицы пусты, я буду тебе говорить о нашей мебели. Ты рассеянна?

(Паутины дрожат от стужи на верху больших окон).

(ед. хр. 42, л. 39—41)

LE DÉMON DE L'ANALOGIE ДЕМОН АНАЛОГИИ

Неведомые ли речи пели на ваших губах, проклятые лохмотья бессмысленной фразы?

Я вышел из моей квартиры с ощущением, свойственным крылу, скользющему по струнам инструмента, влекущему и легкому, которое заменил голос, произносивший падающим тоном слова: «Пенюльтиема умерла», так что

Пенюльтиема

оканчивает стих, и

умерла

отделилось в вешем пресечении, весьма бесполезном в пустоте смысла. Я пошел по улице и узнал в звуке н ю л ь натянутую струну забытого музыкального инструмента, которого, конечно, коснулось славное воспоминание своим крылом или пальмою, — и, положив палец на хитрость тайны, я улыбнулся и испросил духовными мольбами иное созерцание. Фраза возвратилась, потенциальная, освобожденная от предыдущего падения пера или ветви, теперь уже различаемая в звуках голоса, пока она не выговорилась одна, живя в своей отдаленности. — Я шел (уже не довольствуясь одним восприятием), прочитывая ее, как конец стиха, и порою пытаюсь приспособить ее к моему выговору; скоро я, произнося ее, замолкал после «Пенюльтиемы», в которой я находил тягостное наслаждение: «Пенюльтиема», затем струна инструмента, так натянутая в забывчивости на звуке н ю л ь, лопалась, без сомнения, и я прибавлял, точно молитву: «Умерла». Я не прекращал попыток возвратиться к мыслям наиболее любимым, соображая, чтобы успокоить себя, что, конечно, пенюльтиема — словесный термин, означающий предпоследний слог в слове, и что его появление — полузабытый остаток лингвистического труда, благодаря которому ежедневно моя благородная поэтическая способность рыдает прерваться: даже звучность и лживый вид, принятый в поспешности легкого утверждения, были причиною муки. Утомленный, я решил оставить слова грустного свойства самим блуждать на моих устах, и я шел, бормоча с интонацией, выражающей сожаление: «Пенюльтиема умерла, она умерла, совсем

умерла, безнадежная Пенюльтиема», думая этим удовлетворить беспокойство и не без тайной надежды погребсти его в многоглаголании псалмовения, как вдруг, о ужас! — магиею легко выводимую и нервную, — я почувствовал, что моя рука, отраженная витриною лавочки, ласкающий делала жест, нисходящий на что-то, даже не голос (первый, который несомненно был единственным).

Но вот где внедряется неопровержимое вмешательство сверхъестественного и начало томления в котором агонирует мой ум, недавно господствовавший, это, когда я увидел, инстинктивно проходя по улице антиквариера и поднявши глаза, что я перед лавкою инструментального мастера, продавщика старых инструментов, развешанных по стенам, а на полу желтые пальмы и спрятанные в тени крылья древних птиц. Я убежал, чудной, приговоренный, вероятно, носить траур по неизъяснимой Пенюльтиеме.

(ед. хр. 42, л. 42—45)

PAUVRE ENFANT PÂLE БЛЕДНЫЙ МАЛЫШ

Бледный малыш, стоит ли тебе так громко петь на улице твою пронзительную и дерзкую песенку? все равно затеряться ей бесследно там, на крышах, где господствуют кошки. Не проникнуть ей сквозь ставни богатых жилищ; ты и не знаешь, что за этими ставнями еще висят тяжелые занавеси бледно-алого шелка.

Но ты все-таки поешь, с упрямою уверенностью малыша, который одиноко вступил в жизнь и, не рассчитывая ни на кого, работает. Отец-то был ли у тебя? Нет у тебя даже старухи, которая колотушками заставляла бы тебя забывать голод, когда ты вернешься домой без гроша.

Но ты работаешь на себя: стоя на улице, в полинялой одежде детского покроя, преждевременно исхудалый и слишком большой для своего возраста, ты поешь для пропитания, поешь с остервенением, не опуская злых глаз к другим детям, играющим на мостовой.

И так пронзительны твои вопли, так пронзительны, что твоя непокрытая голова, которая все подымается вместе с повышением голоса, кажется, вот-вот оторвется от маленьких плеч.

А как знать, молодец, уж не случится ли этого и в самом деле, когда, накричавшись вдоволь в городах, ты совершишь преступление? Преступление не так трудно совершить, шла бы только смелость вслед за желанием, ну, а такие, как ты. . . Что ж, в твоём маленьком теле так много энергии!

Ни копейки не падает в берестяной короб, который ты держишь в безнадежно опущенной руке: не прибылен твой промысел, — дойдешь ты до греха.

Твоя голова все подымается, хочет тебя оставить, предчувствует свою судьбу, — а ты поешь себе так, как будто угрожаешь кому-то.

Она тебе скажет «прощай», когда ты отплатишь за меня, за тех,

кто стоит менее, чем я. Тогда-то, вероятно, ты прославишься; пока постись, тогда зато мы увидим твой портрет в газетных листках.
Ох, бедная головушка!

27 сентября 1898

(ед. хр. 42, л. 46—48)

LA PIPE

ТРУБКА

Вчера я нашел мою трубку, мечтая в длинный вечер работы, хорошей, зимней работы. Бросивши папиросы со всеми детскими радостями лета в прошедшее, освещаемое голубыми от солнца листьями, муслином, и взявши снова мою важную трубку, как серьезный мужчина, который хочет курить долго, не беспокоясь, чтобы лучше работать, я все-таки не ожидал сюрприза, который приготовила эта покинутая; едва я втянул первые затяжки, как я забыл большие книги, которые собирался писать; тронутый, я вдыхал прошлую зиму, которая возвращалась. Я не прикасался к верной трубке с моего возвращения во Францию, и весь Лондон, Лондон такой, в каком я прожил совершенно один, год тому назад, явился; сперва милые туманы, которые окутывают наш мозг и имеют там свой запах, когда проникают в окно. Мой табак пахнул темною комнатою с кожанною мебелью, осыпанною угольною пылью, на которой катался худой черный кот; большие огни! и служанка, красными руками сыплющая уголь, и шум этого угля, падающего из жестяного ведра в железную корзину, утро, — когда почтальон стучал двойным торжественным ударом, заставляющим меня жить! Я увидел вновь сквозь окна эти большие деревья пустынного сквера, — я увидел открытое море, через которое так часто переезжал в ту зиму, дрожа на палубе парохода, мокрый от изморози и почерневший от угля, — с моею бедною, странствующею возлюбленною в одежде путешественницы, — длинное платье тусклого цвета дорожной пыли, плащ, который облепил, сырой, ее холодные плечи, одна из тех соломенных шляп без перьев и почти без лент, которые богатые дамы бросают при приезде, так они истрепаны морским ветром, и которые бедные возлюбленные гарнируют снова на несколько сезонов. Вокруг ее шеи обвивался ужасный платок, которым машут, говоря прощая навсегда.

28 сентября 1898

(ед. хр. 42, л. 49—50)

UN SPECTACLE INTERROMPU

ПРЕРВАННЫЙ СПЕКТАКЛЬ

Как далека цивилизация от того, чтобы доставить наслаждения, приписываемые этому состоянию! Следует, например, удивляться, что не существует во всяком большом городе ассоциации из обитающих там мечтателей, чтобы помогать газете, которая отмечала бы происшествия в свете, свойственном мечте. Искусство более чем действи-

тельность пригодно к тому, чтобы укрепить мыслительную способность среди миражей факта; но оно основывается именно благодаря этому на некотором всеобщем соглашении: неужели же нет, в идеале, аспекта необходимого, простого, который служит типом. Я хочу, имея в виду только себя, написать о таком анекдоте, как он поразил мой взор поэта, раньше чем его обнаружат репортеры, толпою приученные, чтобы показать в каждой вещи ее общий характер.

Маленький театр «Расточительности», где выставлялся живой кузен Атта Троля или Мартин, в прибавку к классической феерии «Зверь и Гений»; я, чтобы использовать приглашение двойного билета, заброшенного вчера ко мне, положил мою шляпу на соседнее пустующее место; отсутствие друзей свидетельствовало об общем вкусе избегать этот наивный спектакль. Что происходило передо мною? ничего, кроме этого: из уклончивых бледностей кисеи, убегая на двадцать пьедесталов багдадской архитектуры, выходили улыбка и открытые руки под грустной тяжестью медведя: между тем как герой, этих сульфид вызыватель и охранитель их, клоун, в своей высокой наготе серебра, осмеивал животное нашим превосходством. Наслаждаться, как и толпа, мифом, вложенным во всю банальность, какой отдых и, не имея соседей, кому бы излить размышления, видеть ординарное и великолепное бдение, найденное на рампе моими дремлющими поисками воображений и символов. Чуждое какому бы то ни было воспоминанию подобных вечеров, присшествие самое новое! возбуждало мое внимание: один из многочисленных взрывов, аплодисментов, которыми энтузиазм награждал иллюстрацию на сцене подлинной привилегии Человека, вдруг, прерванный чем? прекратился, с определенным треском славы в апогее, не способный распространиться. Весь обратился в слух, и пришлось глядеть во все глаза. Из жеста плясуна, сжавшего руку и опять раскрывшего в воздухе, я понял, что он, изобретательный! снискал симпатии, притворившись, что поймал что-то на лету, фигура (и это — все) легкости, идея которой схвачена каждым; и что, смущенный легким ветром медведь, поднявшись ритмично и осторожно, вопрошал об этом подвиге, положив один коготь на ленту человеческого плеча. Не было никого, кто бы не переводил с трудом дыхания, так это положение могло иметь последствия серьезные для расовой чести: что случится? Другая лапа упала, поворотливая, на руку, лежащую вдоль трико; и была видна чета, соединенная в тайной близости, как человек низший, коренастый, добрый, стоя на двух раздвинутых шерстистых ногах, сжимал, чтобы научиться практике гения, и его череп с черною мордою достигал только до половины бюста его блестящего и сверхъестественного брата: но кто, он! поднимал страшную голову со ртом, полным волною, двигая видимо нитью в ужасе настоящих отрицаний мухи из бумаги и золота. С этим даром, присущим искусству, зрелище более ясное, чем обширные подмостки, чтобы долго длиться: чтобы его дополнить, я продолжал, не оскорбляясь позою, вероятно, фатальной, принятой мимом, хранителем нашей гордости, брызгать молча речью, запрещенною отпрыску арктических мест: «Будь добрым (это был рассудок) и прежде чем пренебречь благотворительностью, объясни

мне добродетель этой атмосферы роскоши, пыли и голосов, где ты научил меня двигаться. Моя мольба, спешная и справедливая, хотя ты и не кажешься таким, в тоске, которая есть только притворство отвечать не зная, устремленные в края мудрости, нежный старший! мне чтобы освободить тебя, еще одетого бесформенным пребыванием в пещерах, куда я снова окуну в ночи скромных эпох, мною скрытую силу. Засвидетельствуем, этим тесным объятием, перед множеством, присутствующим при этом конце, договор нашего примирения». Отсутствие какого бы то ни было дуновения, соединенного с пространством, в каком бы безусловном месте я ни жил, одну из драм звездной истории выбирая, чтобы себя же представить, этот скромный театр! Толпа изглаживалась, вся, в эмблеме своего духовного положения величая сцену: новейший раздаватель восторга, один, с беспартийностью элементарной вещи, газ, в вышинах зала продолжал световой шум ожидания.

Очарование прервалось: это когда кусок мяса, нагой, грубый, пересек мое видение, направленное в промежуток декораций, вперед на несколько мгновений на награду таинственную по обыкновению после этих зрелищ. Подмененный кровавый лоскут около медведя возвратил его к инстинктам, более ранним, чем высшее любопытство, которым его одарял театральный блеск, и медведь упал на четыре лапы и как будто унося с собою Молчание, пошел заслуженно, породистою походкою нюхать, чтобы приложить зубы, эту добычу. Вздох почти свободный от разочарования, непонятным образом облегчил собрание, бинокли которого ряд за рядом искали, зажигая чистоту своих стекол, игру чудесного легкомысленного дурака в его боязни, но увидели гнусную трапезу, предпочтенную, может быть, животным тому же, что ему понадобилось бы сделать из нашего образа перед тем, как его вкусить. Занавес, колебавшийся раньше, что ему усилить, опасность или волнение, опустила вдруг свою газету тарифов и общественных собраний. Я встал, как все, чтобы пойти подышать на воздухе, удивленный, что не почувствовал и на этот раз такого же рода впечатлений, как мне подобные, но спокойно; ибо мой способ видеть, впрочем, был превосходный, и даже самый верный.

(ед. хр. 42, л. 51—56)

RÉMINISCENCE ВОСПОМИНАНИЕ

Сирота, бродил я в черном, семья не мозолила мне глаза: косы рядами разбивались праздничные палатки, чувствовал ли я будущее и что я буду таким, я любил запах бродяг, с ними забывая моих товарищей. Никакого крика сквозь разрез с хоров, ни стрельбы вдалеке, драмы, требующей святого часа кинкет, — я желал говорить с мальчуганом, слишком зыбким, чтобы находиться среди его расы, в ночном колпаке, выкроенном, как шапка Данта; который входил в себя в виде тартинки с мягким сыром, уже снег вершин, лилия или дру-

гая белизна, свойственная изнанке крыльев: я его попросил допустить меня к его высокой трапезе, разделяемой наскоро с каким-то славным старшим, играющим против близкого полотна живостью ловких проделок и банальностей, соединимых со днем. Нагим, вернуться в проворстве трико, по моему мнению, удивительно, он же, впрочем, и начал: «Твои родители?» — «У меня их нет», — «Ну, если бы ты знал, что это за фарс, отец. . . даже на той неделе, как суп ни кусался, он делал такие прекрасные гримасы, когда хозяин сыпал оплеухи и пинки. Мой дорогой!» и торжествовал, подымая ко мне ноги со славною развязностью, «он поражает нас, папа», затем кунуть непорочное угощение очень младшего: «Твоя мама. У тебя ее нет; может быть, что ты один? Моя ест пряжу, а народ хлопает в ладоши. Ты ничего не знаешь, родители — забавные люди, которые смешат». Потеха разгоралась, он уходил: а я, я взыхал, досадуя вдруг, что у меня нет родителей.

(ед. хр. 42, л. 3—4)

LA DÉCLARATION FORAINE ЯРМАРОЧНОЕ ОБЪЯВЛЕНИЕ

Молчание! несомненно, что рядом со мною, как и мечты, простершись на прогулке в убаюкивании под колесами, усыпляющем восклицание цветов, каждая женщина, — и я знаю одну, которая видит здесь ясно, — избавляет меня от усилия произносить слово: говорить ей громко комплименты за какой-нибудь вопросительный туалет, — почти предлагает себя человеку, в пользу которого оканчивается послеобеденное время, которое может, против этого случайного сближения, только внушать отдаление на ее чертах, заостренное ямочкою тонкой улыбки. Итак, все это несогласно с действительностью, ибо это было беспощадно, вне луча, который чувствовал роскошно умирающим на политуре ландо, как вопль, среди слишком безмолвной прелести для падения дня в предместье, с грозойою вдруг во всех направлениях и без мотива, от смеха, обыкновенно пронзительного, вещей и от их победоносной меди: в самом деле, какофония чьего-нибудь слуха, один миг отстраненный, скорее чем он открывается на своей идее, остается живой перед частым посещением существования.

«Праздник на. . .» я не знаю, какое пригородное сборное место назвал ребенок, ехавший в моем экипаже для моего развлечения, ясный голос без всякой скуки; я послушался и велел остановиться.

Без вознаграждения этого сотрясения, для необходимости образного объяснения, правдоподобного для моих способностей, как симметрично располагаются стекла иллюминаций, мало-помалу освещаемые в гирлянды и символические знаки, я решил, пренебрегая уединением, углубиться даже с храбростью в это ожесточение нарочное и ненавистное всем тем, что я когда-то избегал в приятной ком-

пани: согласная и не выражая удивления по поводу изменения нашей программы, наивною рукою опирается на меня на то время, как мы будем проходить, глаза на ряды, на аллеи ошеломленности, которая разделяет в эхо тот же шум ярмарок и позволяет толпе содержать в нем на некоторое время мир. После приступов умеренного беспутства в виду чего бы то ни было, что отвращает нашу занятую остановку в сумерках из глубины, странных и алых, нас остановило наравне с возмутительною наготою человеческое зрелище, мучительное: лишенный размалеванных рам или надписи прописными буквами, барак, вероятно пустой.

Кому бы этот распоротый матрас, чтобы импровизировать здесь покровы всех времен и всех храмов, панацею! ни принадлежал, его посещение в продолжение поста не вызвало у его возбужденного владельца, перед тем, как он развернулся, как знамя надежд в веселии, галлюцинации чуда, достойного показывания (как суета его голодающего кошмара): и все же, побуждаемый братским характером исключения ежедневной нищеты, как луч, когда устанавливает его таинственное слово праздника, он попирается многочисленными башмаками, топающими (по этой причине к глубинам одежды всходит некоторое, единственное покушение на трудный грош, вынуть его, чтобы истратить), он тоже! кто бы он ни был, кто всего лишен, кроме представления, что можно бы быть избранником, если не продавать, не показывать, которое сменилось созванием этого благодетельного рандеву. Или очень прозаично, может быть, обученной крысы, если только он сам, этот нищий, рассчитывал на атлетическую крепость своих мускулов, чтобы возбудить народное увлечение, не доставало в должную минуту, как это часто следует из того, что человек попадает в жилище благодаря общим обстоятельствам.

«Бейте в барабан», — предложила, как ее высочество Госпожа. . . одна ты знаешь Кто, отмечающая ветхий барабан, от которого поднимался, с раскрытыми руками, чтобы показать, что не нужно приближаться к его театру без обаяния, старец, которого это товарищество с инструментом грохота и зова, может быть, прельстило к его праздному намерению; затем как будто сейчас же можно было, здесь, олицетворить самым лучшим образом загадку драгоценностью, закрывающе светскую даму, настолько в ее горле недостает ответа, мерцал! вот она поглощена, к моему удивлению тихого скомороха перед остановкой публики, которая подхватывает ра и фла, оглушающие мое неизменное и темное даже и для меня самого «Входите, все, только грош, его возвращают тому, кто недоволен складыванием». Нимб из соломенного плетения в благодарность складывая две ладони, старчески пустые, я тем колебал цвета, как сигнал, издали, надевая шляпу, готовый рассесть массу, стоящую в тайне того, что могла бы сделать из этого места без грез инициатива современницы наших вечеров.

До высоты колена она показывалась на столе, сотни голов.

Ясный, как будто бы затерянная струя с другой стороны электрически металась на него, сверкал для меня, этот счет, по которому за неимением всего она, смотря по тому, как мода, фантазия или настроение неба определяли ее красоту, без дополнения танца или пения, для толкотни обильно платила милостыню, кто бы ее не требовал: и сразу я понимаю мой долг в опасности тонкого показывания или, что ничего не оставалось, чтобы заговаривать недостатки любопытств, как прибегать к какой-нибудь неограниченной власти, как Метафора. Скорее, болтать до разъяснения, на некоторых физиономиях, и их беспечности, которая, не угадываясь сразу, оказывается очевидною, даже трудная и вплетенная в речь, и соглашается применять свою разменную монету на предубеждения верные и высшие, одним словом, уверенность каждого не быть переделанным.

Взгляд, напоследок, одной прически, где дымится и затем освещает великолепие садов бледность креповой шляпы, такого же тона, как изваянное платье, которое, приподнимаясь, приближает к зрителю, на конце ноги, как это стоит гортензия.

Тогда:

Волосы полет пламени на крайний
Запад желаний, чтобы их совсем развернуть,
Опускаются (я сказал бы, что умерла диадема)
На лоб, венчающий их прежний очаг,

Но без золота вздыхать о том, что яркое облако
Горения огня всегда внутреннего
Первобытно продолжает одно
В алмазе глаза правдивого или смеющегося.

Наготою нежного героя позорить
Ту, которая не двигаясь, ни звездой, ни огнями, на пальце,
Только упрощая со славой женщину,
Совершает свою голову, сверкающая, подвиг

Сеять рубины сомнения, которые она искажает
Так же как радостный и охранительный факел.

Мой помощник, покроем живой аллегии, который уже слагал с себя ожидание, может быть, благодаря недостатку у меня дальнейшего красноречия, чтобы усмирить мило порыв к земле: «Я вам замечу, — прибавлял я, — теперь наравне с разумением посетителей, положив конец их изумлению этой отставки принужденностью вернуться в подлинность спектакля, Милостивые Государи и Милостивые Государыни, что лицо, которое имело честь подвернуться вашему суду, просит вас сообщить смысл его очарования, костюм или какую-нибудь обыкновенную принадлежность театра. Это свойство примиряет с полной иллюзией, которая доставляет туалет всегда одному из

первобытных мотивов женщины, и достаточно, как ваше симпатичное одобрение меня убеждает». Недоумение одобрительного знака, кроме некоторых смешивающихся «Конечно!» или «Это так!» и «Да!» голосов, как многие bravo, раздающиеся парами щедрых рук, привело до выхода на пустое место деревьев и ночи толпу, куда мы вмешивались, было еще ожидание в белых перчатках мальчишки-новобранца, который мечтал их размять для оценки высокомерной подвязки.

— Спасибо, — согласилась милая, свой прямой порыв созвездия или листьев впивая в себя, как бы для того, чтобы найти, если не прояснение, — она не сомневалась в успехе, — то по крайней мере холодную привычку своего голоса: у меня на уме воспоминание о вешах, которые не забываются.

— О, ничего, как общее место эстетики. . .

— Которую вы, может быть, ввели, кто знает? мой друг, предлогом так изложить передо мной в супружеском уединении, например, нашей коляске, — где она? — посмотрим: — но это брызжет насильственно, из-под зверских ударов кулаком по животу, что причиняет нетерпение людям, которым во что бы то ни стало и вдруг нужно возвестить что-нибудь, будь это только греза. . .

— Кто не знает себя и бросается обнаженная от страха сквозь публику; это правда. Как вы, Сударыня, не слышали его так неопровержимо, несмотря на повторение на рифме финальной черты, моего зазывания по первобытному способу сонета, * я держу пари, что каждый термин отражался до вас через разнообразные барабанные перепонки, чтобы очаровать ум, открытый для многосложной понятливости.

— Может быть! наша мысль приняла в веселости ночного дуновения ее самое.

(ед. хр. 42, л. 177—186)

LE NÉNUPNAR BLANC БЕЛЫЙ НЕНЮФАР

Я много греб, большим определенным, заглушенным жестом, глаза пристально смотрели внутрь на полную забывчивость пути, точно смех часа плыл вокруг. Так много неподвижности казалось задето бездейственным шумом, куда мчалась наполовину ладья, я проверял задержки только твердыми сверканиями инициалов на опущенных веслах, что мне напомнило мое светское сходство.

Что со мною, где я?

* Употребляемого в английском Ренессансе.

Нужно было, чтобы ясно видеть в приключении, припомнить мой ранний отъезд, этот пламенный июль, в ярких промежутках между его спящей растительностью всегда узкого и рассеянного ручья, на поиски за цветениями воды и с намерением узнать место, занятое владением подруги, одной подруги, которой я должен был импровизировать приветствие. Не то чтобы лента какой-нибудь травы меня задержала, — перед этим пейзажем, более чем другой гонимым со своим отражением в волне тем же безучастным ударом весла, я сел на мель в чаше камыша, таинственный предел моей поездки, посреди реки, где сейчас же, расширяясь в речную рошу, она разворачивает беспечность пруда, сложенного из колебаний, готовых пролиться, какие есть у родника.

Из подробного обзора я узнал, что это препятствие зелени вразрез течения скрывало единственный пролет длинного моста, на землю, там и здесь, за забором, ограждающим лужки. Я отдал себе отчет. Просто парк Госпожи. . , незнакомка поклонилась.

Принятое соседство во время сезона, — природа лица, выбравшего убежище, столь непроходимо сырое, не могла не быть сообразованною с моим вкусом. Вероятно, она сделала из этого кристалла свое внутреннее зеркало в защите от блестящей нескромности полудня; она туда приходила, и серебряный пар, обледеняя ивы, стал скоро как прозрачность ее взора, привыкшего к каждому листу.

Всю ее я вызывал очистительную.

Согнувшись в спортивном положении, в котором меня задержало любопытство, как под широкою тишиною от всего того, что возвещало иностранку, я улыбнулся началу рабства, вызванному женской возможностью: что не дурно обозначали ремни, привязывающие сапоги гребца к дереву судна, как бы составляя только одно с орудием ее волхований.

«— Итак, она какая-нибудь. . .» — хотел я закончить.

Когда незаметный шум заставил меня сомневаться, посещала ли жительница берега мой досуг или случайно бассейн.

Шаги затихли, почему?

Нежная тайна ног, которые идут, проходят, ведут разум, куда хочет милая тень, облеченная в батист и кружева юбки, стекающей к земле, как будто для того чтобы утаить от пятки до пальца, в колыхани эту предпримчивость, которая открывает ход, совсем внизу, складки отбрасывая в шлейф, — шалость — ее двойной, мудрой стрелы.

Знает ли она причину своей остановки, она сама, прогуливающаяся: и не мне ли вытягивать слишком высоко голову, чтобы превышать эти камыши и всю эту мысленную сонливость, где скрывается вся моя ясность, чтобы вопрошать до тех пор тайное.

«К какому бы типу ни приближались ваши черты, я чувствую их точность, сударыня, прервать нечто поставленное здесь шорохом, да! эта инстинктивная прелесть снизу, которая защищает против исследователя, самым подлинным образом завязана, с брильянтовой пряжкой, кушаками. Такое неопределенное понятие не достаточно: и не нарушить наслаждения запечатленного в общем, которое позволяют и требуют исключительно все лица, в такой степени, что откровение одного (не наклоните его, доказанного, на мой тайный порог, где я царствую) прогонит мое смущение, до которого у него нет дела».

Представиться в этом виде водяного грабителя я могу попытаться, извиняясь случаем.

В разлуке все-таки вместе: я вмешиваюсь в ее смущенную интимность, в этом недоумении на воде, где моя греза замедляет нерешимость лучше, чем визит за визитом не разрешил бы. Сколько ветряных речей в сравнении с тою, которую я сказал, чтобы не быть услышанным, нужно будет раньше, чем найти такое созерцательное согласие, как теперь, слух по земле красного дерева к цельному песку, который знаешь ты!

Перерыв считается временем моего решения.

Посоветуй, о мой греза, что делать?

Вместить в один взгляд беспорочное отсутствие, разбросанное в этом единении, и как срывают на память о каком-нибудь месте один из этих дивных замкнутых неноуфаров, которые возникают вдруг, облекая свою глубокою белизною безделицу, созданную из нетронутых грез, из счастья, которое не исполнится, и из моего дыхания, удерживаемого в страхе видения, уехать вместе тайно, гребя назад понемногу, без толчка сломать иллюзию, чтобы плескание видимого пузыря пены, свитой при моем бегстве, не бросило ни к чьим пришедшим ногам прозрачного сходства с насильственным похищением моего идеального цветка.

Если, притянутая чувством необычайного, она явилась: Созерцающая или Надменная, Неприступная, Веселая, тем хуже для этой невыразимой наружности, которую я не узнаю никогда! так как я маневрирую по всем правилам: освобождался, поворачивал и уже округлял волну ручья, унося, как благородное яйцо лебедя, такое, какого не видано, мой воображаемый трофей, который раздувается ничем иным, как превосходными моими каникулами, которые любят, летом,

преследовать, в аллеях своего парка, всякую даму, остановленную иногда и долго, как на берегу ручья перед переходом или какой-нибудь воды.

(ед. хр. 42, л. 5—11)

L'ECCLÉSIASTIQUE СВЯЩЕННИК

Весна толкает организм к поступкам, которые в другое время года ему неизвестны, и многие трактаты естественной истории изобилуют описаниями этого феномена у зверей. Насколько было бы интереснее и правдоподобнее собрать некоторые из изменений, которые вносятся климатерическим моментом в поступки лиц, созданных для духовной жизни! Почти не покинутый зимнею ирониею, я сохраняю, что касается меня, состояние двусмысленное, так что оно не признает абсолютного или наивного натурализма, способного стремиться к наслаждению в обособлении некоторых травинки. Ничего в настоящем случае не принося пользы толпе, я убегаю, чтобы созерцать, под какие-нибудь сени, окружающие со вчерашнего дня город: и вот из их тайны, почти банальной, я покажу изумительный и поразительный пример весенних вдохновений.

Яркое было мое удивление недавно, когда в посещаемом месте Булонского леса, темное, низкое волнение, я увидел сквозь тысячу просветов деревцов, не способных ничего спрятать, всего, и высокие размахи треуголки, оживляющиеся до башмаков, укрепленных серебряными пряжками, одно духовное лицо, которое в стороне от свидетелей отвечало на просьбы муравы. Мне было бы приятно (и ничто подобное не служит замыслам Проведения), виновный, как и с ложно скандализованным, споткнувшись о булыжник на дороге, я навел бы моею улыбкою то же понимание, красноту на лицо, закрытое двумя руками этого бледного человека, иную, по всей вероятности, найденную в одиночном упражнении! Легкою ногою, чтобы не произвести моим присутствием развлечение, пришлось использовать ловкость; и очень против соблазна посмотреть назад я представлял себе в уме явление почти дьявольское, которое продолжало мять весну своими боками, направо, налево и животом, получая пристойное неистовство. Все, растирать себя, бросать члены, кататься, скользить, оканчивалось удовлетворением: и остановиться, смутившись от щекотания каким-нибудь цветком на высоком стебле черных икр; среди этого специального платья, носимого с таким видом, что оно заменяет все, даже жену. Одиночество, холодное безмолвие, рассеянное в зелени, понятое более чувством менее тонким, чем тревожным, вы узнали яростное хлопанье материи, как будто ночь, спрятанная в ее складках, выходила наконец встряхнутая! и глухие толчки об землю снова помолодевшего скелета; но беснующийся не должен вас созерцать. Иларий, довольно искать в себе причину удовольствия или долга, так как это плохо объясняется возвращением перед лужком, к семинарским прыжкам. Так как влияние вешнего дуновения слегка расширяло неизменные тексты, вписанные в его плоть, то и он, ободренный этим

волнением приятной для его скудной мысли, пришел узнать через соприкосновение с Природою, непосредственную, ясную, сильную, положительную, лишенную всякого интеллектуального любопытства, общее благосостояние; и чистосердечно, вдали от повинований и от принуждений своего занятия, законов, запретов, цензур, он катался в блаженстве природной простоты, более счастливый, чем осел. Когда цель его прогулки была достигнута, когда, прямо и в один миг, он встал не без того, чтобы отряхнуть пестики и вытереть соки, прилипшие к нему, герой моего видения, чтобы вернуться незамеченным в толпу и в привычки своего министерства, я не думаю что-либо отрицать; но я имею право не размышлять об этом. Моя скромность перед вновь явленными увеселениями не довольствуется ли она в награду себе тем, чтобы установить навсегда, как мечтание прохожего забавилось ее дополнить, картину, помеченную таинственной печатью модернизма, странную и прекрасную одновременно.

(ед. хр. 42, л. 147—150)

LA GLOIRE СЛАВА

Слава! я узнал ее только вчера, неопровержимо, и ничто не побуждало назвать ее кому-нибудь так.

Сто афиш, уподобляющихся золоту, непонятному дням, предательство писем, бежали, как будто ко всем пределам города, мои глаза по поверхности горизонта, при отъезде по рельсу, влекшиеся прежде, чем собраться в темную гордость, которую дает приближение к лесу во время его апофеоза.

Если разлад среди исступления времен, крик, извращающий известное имя, чтобы развернуть продолжительность вершин, поздно уничтоженных, Фонтенбло, как я думал, принуждая стекло купе, так же кулаком сжать горло прерывающего: Молчи! Не разглашай случая равнодушному лаю тени, здесь вкравшейся в мой разум, у дверей вагона, бьющихся под ветром внушенным и уравновешенным, вездесущие, изверженные туристы. Обманчивое спокойствие богатых лесов останавливает в окрестностях какое-то удивительное состояние иллюзий, что ты мне отвечаешь? что они, эти путешественники, покинули сегодня столицу для твоего вокзала, хороший служащий, вопящий по долгу и которого я не жду, далеко от того, чтобы перекупать восторг, всем распределенный соединенными вольностями природы и Государства, ничего, как продолжительное молчание, время мне удивиться от городского полномочия к восхитительному оцепенению этой листвы, там слишком неподвижной, чтобы кризис ее не разбросал скоро в воздухе: вот, не посягая на твою честность, возьми, вот монета.

Невнимательный мундир приглашает меня к какой-то заставе, я отдаю, не говоря ни слова, вместо подкупищика металла, мой билет.

Привыкший, все же, да, видеть асфальт, расстилающийся, чистый от шагов, так как я не могу еще себе представить, что в этот торжественный исключительный октябрь миллион существований громят свою пустоту так, как огромное однообразие столицы, которой повадки сотрутся здесь со свистом в тумане, никто тайно бежавший, как я, не почувствовал, что он в этом году полон горькими и пронизательными рыданиями, многократно нерешительное колебание идеи, убегая от случая, как ветки, такой озноб и что заставляет думать об осени под небесами.

Никто и, улетевшие руки сомнения, как кто-то носит также жребий тайной роскоши, слишком неоцененной трофеей, чтобы показаться! но без удара броситься в это дневное бдение бессмертных стволов под склонением к сверхчеловеческой гордости (итак, не нужно разве доказать подлинность?) ни перейти порог, где тлеют факелы, в высокой страже, все предыдущие грезы по их блеску, отражавшему багрец, которому нужно было только прийти: я ждал им быть, медленно и охваченно обыкновенным движением замкнулся в свои пропорции ребяческой химеры, унося из какого-то мира поезд, который оставил меня там.

(ед. хр. 42, л. 152—154)

CONFLIT СТОЛКНОВЕНИЕ

Давно, вот в то время, — я верил, — что освобождало мою мысль от всякого происшествия, даже правдивого; предпочитая случаям черпать в своем принципе, брызганье.

Вкус к покинутому дому, который покажется благоприятным для этой склонности, приводит к самоотрицанию: так подобное довольство, каждый год зелена внешнюю каменную лестницу, исключая этой, чтобы толкать к стенам зимнюю ставню, затем подлаживать, как бы без перерыва, теперешний взгляд к зрелищу, сделанному неподвижным тогда. Залог верных возвращений, — но вот как это биение, червоточное, скандирует суматоху, припевы, распри, — снизу: я вспоминаю, как легенду несчастного жилища, которого я посещаю нетронутый угол, наводненный кучей рабочих, обижающих страну, потому что все от одиночества, с железною дорогою, пришло, мучило меня отъездом, пойду я или нет, заставило меня почти колебаться, — опять увидеть, тем хуже! это надо будет защищать, как мое, произвольно, если нужно, помещение, и я готов. Нежность, исключительная впредь, так как это был он, который в упразднении, касающемся драгоценных пейзажей, получил худшее оскорбление; гость, я сделался, его падения: невероятным образом, любимое пребывание для неупотребления и для исключения, обращенное прогрессом в погребец рабочих железных дорог.

Землекопы, колодезные мастера, которыми истощается бархат у ног, кажется, что насыпь движется, они воздвигают, для отдыха, в траншеи, полосы синие и белые, поперечные трико, как скатерть воды мало-помалу (одежда, о! насколько человек есть источник, которого он ищет): это есть, мои сожители некогда те, в уме, когда я их встречал на дорогах, лелеянные, как рабочие какие-нибудь по преимуществу: молва называет их передвижными. Усталые и сильные, бурчание всюду, где земля имеет заботу быть измененной, они находят в отсутствии завода, под суровостями, независимость.

Мастера если где-нибудь, лишенные недостатка, слово громко. — Я больной от шумов, и удивляюсь, что почти все имеют отвращение к скверным запахам, меньше к крику. Эта толпа входит, выходит, с рукояткою на плече, от заступа или от лопаты: итак, она вызывает, в свою пользу, волнения задней части головы, и заставляет владеть, прямо, идеями, о которых говорят — это л и т е р а т у р а! Вот сейчас, благочестивый враг, проникая в склеп или в общий погреб, перед строем двойного инструмента, эта лопата и этот заступ, орудия пола, — металл которых, содержа в себе чистую силу рабочего, оплодотворяет невозделанные почвы, я вернулся к религии, откинув неудовольствие, трогательной, опускаться на колени. Никакой человек закона не хвастается, что выселить навязчивого жильца, — безмолвная балка, местные обычаи, — поселившегося случайно и даже заплатившего владельцам: я должен играть роль или уменьшить, по моим правам, захват. Какая-нибудь речь, возможность мне ее произнести, допускает презрение, конечно, если смешение, бегло, мне не нравится: или я буду, в точном смысле, приведен к тому, чтобы рассуждать так? Товарищи — например — вы не предполагаете состояние кого-нибудь, рассеянного в одном пейзаже, вот в этом, где всякая толпа останавливается, так что чаща леса до уединения, которого я хотел охранителем вод; а мой случай, такой и, когда клянешься, прерывистое, бьется и увечит, разногласие причиняет, как в этом светящем недоумении воздуха, самое нестерпимое, если знаете, невидимое разрывание. — Не то, что я страшусь суеты, что касается простых, это признание, которое их наверно поразит, более чем других на свете и не потребует того же непосредственный смех одиннадцати господам, как соседям: со смыслом, пьяниц, от чудесного и, подчиненных суровой, тяжелой работе, тонкостей где-то превосходных, может быть, не увидят очи, в моем скорбном преимуществе, никакого разграничения строго социального, чтобы их затмить, но личное, — наблюдают ли они время, одним словом, привычка, вероятно, берет верх; если только один не ответит, сейчас же, с равенством. — Мы, — работа прекратилась не надолго, — чувствуем надобность смешаться меж собою: кто выл, я, он? его возглас меня возвеличил и избавил от усталости, это тоже, уже, пить даром, слышать крик другого. — Их хор, несвязный, действительно необходим. Как быстро я ослабляю мою защиту, с одинаковою чувствительностью, которая ее обострила, я ввожу, за руку, осаждающего. Ах! нарочно и по своему обыкновению мечтателя заключается, в черноту деревьев,

в обширное внимание. Владение, как хочет простонародие: нужно, чтобы я его прозевал, с упорством во всю мою жизнь — упускаю способ приобретения — чтобы удовлетворить какой-нибудь странный инстинкт ничем не владеть и только проходить, на риск жительства, как теперь, открытого похождения, которого вовсе нет, случай, так как он меня сближает, по мере того как я вверяюсь, с пролетариями.

Попеременно, я предвижу время года, симпатии и тягости. . .

— Или пожелают, лишь бы прервать, чтобы кто-нибудь искал со мною ссоры: ожидая, и одна только стратегия, надлежит оградить садик, посыпанный песком и расцвеченный моим искусством, в террасе над водою, жилое помещение в деревне. . . Чтобы иностранец не переступил порога, как к кабачку, рабочие пойдут к их верфям по дороге, аренованной и скошенной во время сенокосов.

«Навоз!» сопровождая колодника, говорят резко: я понимаю, кого любезность называет, э! даже одного пьяницу, большой парень, лицо к перекадинам, она мне досаждаёт вопреки меня; есть ли это каста, совсем нет, я не мерю, личность к личности, с различием, в это время, и мне не удастся обратить внимание на бешеного, шатающегося и водящего, как человек, или отрицать злопамятство на своем месте. Очень непреклонный, он испытывает меня со злостью. Невозможно его уничтожить, умственно, дополнить дело напитка, уложить его заранее в пыль, и чтобы он не был этим великаном, вдруг грубым и злым. Не уступая, даже кулачным боем, который прославит, на траве, борьбу сословий, их новым разнuzданным провокациям. Зло, которое его разоряет, пьянство, позаботиться, вместо меня, так что даже знаю, я страдаю от моей немоты, сохранившейся безразличною и которая делает меня соучастником.

Нервность противоречивых состояний, птицы, извращенные и зараза ко мне, сквозь волнение, какого-нибудь одуревшего глупца.

Даже спокойствие, обязательное в области отзвучий, как его погружают, я имею его в особенности по вечерам в воскресенье, до молчания. Опасение, что касается этого часа, который берет прозрачность дня, раньше теней, затем сливает ее ясную к какой-нибудь глубине. Я люблю присутствовать мирно при кризисе и когда он сваливается на кого-нибудь. Товарищи одобряют момент, на свой лад, уславливаясь между ужином и ночлегом о плате, или бесконечно спорят в загрязненных декорациях, ни отвлечься, ни покинуть, исключенные, окно, взгляд, там я, в старинном здании на месте, которое она знает, чтобы сделать группам предложения, без впечатления. Всегда случай: нет повода встретиться, сношение может, я боюсь, войти между людьми. — «Я говорю», один голос «что мы бегаем, каждый из нас, в пользу других». — «Лучше», прерывал я тихо, «вы это делаете, чтобы вам платили, и быть по закону, что касается вас одних». — «Да, гражданэ», я слышу мало касающуюся, «хотят желез-

ной дороги». — «Не я, по крайней мере», чтобы улыбнуться, «я вас не позвал в эту местность роскошную и звонкую, взволнованную столько же, сколько я стеснен». Этого разговора, частного с немыми ограничениями с моей стороны, не достаточно посредством волшебства; какие камни, текущее небо! Все обыкновенные рты, замолчавшие по поверхности почвы, как бы изливши свое тщеславие речи. Я хотел вывести: «Может быть, и я, тоже, работаю. . . — Но что? Не возразил никто, предположим, благодаря счетчикам, занятие, переведенное из рук в голову. Но что — молчит, только в одной совести, эхо — по крайней мере которое могло бы служить, среди общей мены. Грусть, которую оставляет мое творение, этим, по существу как облака в сумерках или звезды, тщеславным.

Поистине, сегодня, что это такое?

Небольшой отряд труда покоится на месте свидания, но побежденный. Они нашли, один за другим составляющие его, здесь спущенные в траву, порыв еле-еле, качаясь все, как под бомбою, прийти и упасть на это узкое поле битвы: какой сон тела, прислонившись к глухой глыбе.

Итак, я буду свободно любоваться и думать.

Нет, мой взор не может от отверстия, к которому я опираюсь локтем, ускользнуть по направлению горизонта, без того чтобы что-нибудь от меня шагало несправедливо, без уважения и приличия в свою очередь, в эту кучу бича; которого, в моем звании, я должен понять тайну и судить долг: ибо, противоположно большинству и многим очень зажиточным, хлеба ему не хватало, — они трудились значительную часть недели, чтобы его добиться, сперва; и теперь, вот она, завтра, они не знают, ползают по неопределенному и роются без движения — кто делает в своей судьбе дыру, равную вырытой, до сих пор, каждый день, в реальности мест (основание, конечно, храма). Они сохраняют честно, не свидетельствуя, что это, и не изъясняя этот праздник, часть священного в существовании, одним приговором, ожидание и мгновенное самоубийство. Знакомство, которое засияет — гордостью, вмещенное в ежедневный труд, сопротивления просто, и чтобы показать себя стоя — вокруг возведенное колоннадою стройного леса; какой-то инстинкт искал его в значительном числе, чтобы их там отбросить, маленькие стаканчики, и они уже есть, с самостоятельностью служебного исполнения, менее жрецы, чем жертвы, чтобы изобразили вечером, отупение заданной работы, если наблюдение возвышает из фатальности более, чем одно хотение. Созвездия посвящают себя блеску: как бы я желал, чтобы среди мрака, который бежит на слепое стадо, также и точки света, такая мысль совсем сейчас, утвердили, несмотря на эти запечатанные глаза, не различавшие их — для факта, для точности, для того, чтобы было сказано. Я буду думать, итак, единственно, о них, несносных, которые закрывают мне своим небрежением, далекую брань более чем когда-либо, своей суматохой. Этих ремесленников элементарных задач, мне позволительно, охраняя их, рядом с продолжительной прозрачной рекой смотреть на народ — дебелый смысл человеческого существования сгибает им спину ежедневно, чтобы до-

бывать без посредства чудо жизни, которое страшит присутствие: другие сделали прочные расчистки и водопроводы или сдадут площадки такой-то машине, те же, Людвиг-Петр, Мартин, житель Пуату и Нормандец, когда они не спят, они называют себя по матери или по провинции; но скорее по рождению утопают в анонимности и в огромном сне слуха происхождения; их расслабляя, на этот раз, испытывает изнуренность, и расширение всех веков, и насколько это возможно — уменьшенная в социальных пропорциях — вечность.

(ед. хр. 42, л. 12—23)

AUTREFOIS EN MARGE D'UN BAUDELAIRE

НЕКОГДА НА ПОЛЯХ БОДЛЕРА

Муза немощи, которую истощают ритм и мои силы, чтобы перечитывать; врагиня с напитками, я возвращаю тебе упоение, которое приходит от другого.

Один пейзаж настойчиво повторяется, как опиум; так высоко и на горизонте, багровое облако с голубым отверстием Молитвы — за растительность страдают деревья, которых болезненная кора впутывается в обнаженные нервы, их зримое вырастание сопровождается, несмотря на недвижный воздух, жалобой скрипки, которая сотрясает конечности листьев: их тень расстилает безмолвные зеркала на гряды отсутствующего сада, с черным гранитом рамы, втесняя забывчивость со всем будущим. Букеты на земле вокруг нескольких обветшалых перьев из крыла. День луч за лучом теряет скуку, они пламенеют, непонятный багрец течет — румяна? кровь? Странный закат солнца! Или это поток слез, иллюминированный бенгальским огнем искусственника Сатаны, который движется сзади? Ночь продолжает только преступление, угрызение и Смерть. Тогда скрыть себе лик рыданий менее этим кошмаром, чем в зловещем скрывании печали всякого изгнания; что такое Небо?

(ед. хр. 42, л. 24—25)

MORCEAU POUR RÉSUMER VATHEK

ОТРЫВОК, ЧТОБЫ ВКРАТЦЕ ПОВТОРИТЬ ВАТЕКА

История Халифа Ватека начинается на вершине башни, откуда читается твердь, чтобы окончиться внизу, в волшебном подземелье; после всех картин серьезных или веселых и чудес, разделяющих эти крайности. Гросмейстерская архитектура башни и ее концепция не менее прекрасны; что-то фатальное или как будто нераздельное с каким-то законом торопит властью в аду схождение, совершенное государем в сопровождении своего царства; один на краю обрыва: он захотел отрицать религию Государства, от которой устает всемогущество быть соединенным событием, универсальным коленопреклонением для практики магии, союзницы ненасытного желания. Приключение античных господств содержится в этой драме, где дей-

ствуют три лица, а именно: мать развратная и чистая, добыча честолюбия и обрядов, и зрелая любовница; в своей странности один достойный противится деспоту, увы! один увядающий скороспелый муж, связанный забавою помолвки. И вот так распределив среди очаровательных набожных карликов, вампиров, затем других статистов, которых она соглашает с мистичными или земными декорациями, из вымысла вытекает изолированный аппарат: да, средства, неизвестные прежде в искусстве живописи, такие, как накопление странностей, творимых просто из личного характера или уродства, шутка неодолимая и просторная, подымаясь кресцендо словно лирически, силуэт страстей или церемониалов, и что не прибавляется? Едва только побоятся задержаться на этих деталях, теряя из вида рисунок такого-то большого сна, показавшегося в уме рассказчика, событие уж очень сокращается, оно принимает аллюр быстрый для того, что развитие обличило бы. Столько новостей и местного оттенка, на что бросается по дороге недавний вкус, чтобы творить как оргию, было бы мало в уважении к огромности видений, открытых сюжетом; где сто впечатлений, более пленяющих, чем способы, открываются в свою очередь. Их изолировать формулами ясными и короткими надо ли? и я боюсь ничего не сказать, излагая грусть монументальных перспектив, очень обширных, соединяющую на зло высшей судьбы; наконец, ужас причиненный волшебным напитком и головокружение восточного преувеличения чисел; угрызения, которые поселяются неясными или неизвестными преступлениями; девственные томности невинности и молитвы; богохульство, злость, толпа.* Поэзия (происхождение которой ни где-нибудь, ни привычка у нас), очень незабвенно соединенная с книгою, появляется в каком-то странном нарастании невинности, почти идиллической, с тождествами огромными или пустыми магии; тогда принимает краски и оживляется, как черные вибрации светила, свежесть естественных сцен до беспокойства; но не возвращая этому приближению мечты чего-нибудь более простого и более невероятного.

(ед. хр. 42, л. 26—28)

VERLAINE
ВЕРЛЕН

Могила любит сейчас же безмолвие.

Восклицания, известность, громкая речь прекращается, и рыдание покинутых стихов не пронесет до этого места сдержанности тот, кто скрывает, дабы не оскорбить присутствием его славу.

Также и с нашей стороны, где не один носит братский траур, никакого литературного вмешательства: оно занимает единодушно газе-

* Цитаты.

ты, как белые листы прерванного произведения завладевают вновь своей полнотой и летят нести крик одного исчезновения туманам и публике.

Смерть между тем установила нарочно эту плиту, чтобы впредь нога могла утвердиться ввиду какого-нибудь объяснения или рассеять недоразумение. Одно прощая, как знак милому усопшему, протягивает ему руку, если прилично человеческому верховному образу, каким он был, появиться снова, последний раз, думая, что его не так поняли, и сказать:

— Посмотрите лучше, каким я был.

Уведомим, господа, прохожего, кого-нибудь отсутствующего, конечно, здесь вследствие неполноправности, и тщетное видение ошиблось во внешнем чувстве нашего друга, у которого манера держать себя, напротив, была из всех корректная.

Да, Любезные Праздники, Добрая Песня, Мудрость, Любовь, Некогда и Недавно, Параллельно, не будут ли они переливаться из поколения в поколение, когда открываются на час юношеские губы, которые утолят свою жажду в мелодичном ручье, в струях сладких, вечных и французских — условия, немного, всего видимого благородства: не будем ли мы горько плакать и благоговеть, зрители драмы, не имея возможности нисколько обеспокоить даже симпатиею в абсолютном положении, которое сделал себе кто-то перед лицом Рока.

Поль Верлен, гений которого умчался в будущее время, останется героем.

Один, о многие, которые найдут по внешности такое примирение пышным и выгодным, рассудят, что — один, как редко возвращается в веках этот пример, наш современник испытал, во всем его ужасе, состояние певца и мечтателя. Одиночество, холод, неизящество и нищета, вот наложенные оскорбления, на которые их жертвы имели право отвечать другими нарочно сделанными самим себе — на это поэзии почти достаточно — обыкновенно сочиняют жребий, которому подвергают ребенка, с его простодушной дерзостью идущего в существование, согласно с божеством; хорошо подходит прекрасная смерть, нужны эти обиды, но это будет до конца, тягостно и нецеломудренно.

Скандал, по чьей вине? все виноваты одним отражением, принятым, исканным: его смелость, — он не спрятался от рока, дразня, скорее от неудовольствия, колебания, — становилась таким образом ужасною честностью. Мы видели это, милостивые государи, и свидетельствуем об этом: вот, или набожное возмущение, человек, показываясь перед своею Матерью, какую бы она ни была и покрытая, толпа, вдохновения, жизнь, нагота, которую она сделала из поэта, и вот посвящает сердце жестокое, прямое, с простотою и все налитое честью.

Мы приветствуем этим почтением, Верлен, достойно ваши останки.



П. Р. Заборов

ТЕАТР ЭДМОНА РОСТАНА В РОССИИ

Знаменитый французский драматург, один из творцов «поэтического театра» и зачинателей «неоромантизма», Эдмон Ростан (Rostand, 1868—1918) пользовался в свое время известностью далеко за пределами Франции. Большой успех, в частности, сопутствовал ему в России, где его переводили, ставили на сцене и где о нем много писали на страницах журналов и газет. Однако восприятие у нас творчества Ростана почти не изучено: сведения такого рода можно найти лишь в некоторых общих трудах¹ и специальных исследованиях,² но более всего — в комментариях к изданиям его произведений.³ Отсюда задача настоящей статьи — проследить судьбу Ростана в русской литературе и театре, не претендуя, впрочем, на полноту освещения материала, особенно в том, что касается истории постановок у нас роستانовских пьес.

Открытием Ростана русская культура была обязана Т. Л. Щепкиной-Куперник. Начинаящая писательница, автор нескольких более или менее удачных пьес, она познакомилась с ним в середине 1894 г. в Париже, куда приехала, после путешествия по Италии, вместе с Л. Б. Яворской, драматической актрисой, которой тоже суждено было сыграть видную роль в пробуждении интереса русской публики к французскому драматургу.

Как вспоминала впоследствии Щепкина-Куперник, ее, московскую барышню, привыкшую к русским литераторам с их демокра-

¹ См.: История французской литературы. М., 1959. Т. 3. С. 324, 327; История западноевропейского театра. М., 1970. Т. 5. С. 131—132.

² См., например: *Гидони А. Горький и Ростан* // Север. 1968. № 2. С. 104—107; *Бабичева Ю. В. Драматургия Л. Н. Андреева эпохи первой русской революции*. Вологда, 1971. С. 85. Тема эта затронута и в двух отечественных диссертациях о Ростане — Н. А. Мгеладзе (*Драматургия Эдмона Ростана*. Тбилиси, 1974) и В. А. Лукова (*Эволюция драматургического метода Эдмона Ростана*. М., 1975), а также в цикле печатных работ последнего, ссылки на которые см. ниже. Показательно, что в серьезной французской монографии о Ростане, принадлежащей перу Эмиля Рипера (*Ripert Em. Edmond Rostand, sa vie et son oeuvre*. Paris, 1968), приводятся сведения об интересе к нему во всех странах, кроме России.

³ См.: *Ростан Э. Пьесы*. М., 1958; *Ростан Э. Пьесы*. М., 1983. Автор примечаний в обоих случаях — А. Д. Михайлов.

тизмом и необычайно скромным бытом, Ростан поразил — и слегка оттолкнул — своей «жизнью и обстановкой», которые в ее представлении были «похожи на сцену из романа или на пьесу», из тех, какие ей случалось видеть «в Михайловском театре, где в Петербурге играла французская труппа». «Кругом него, — писала она, — были старинные вещи, красивые ткани, цветы, изумительные наряды женщин. Все это он любил и ценил, во всем понимал толк. Обсуждал дамские туалеты; радовался, как маленький, найдя у антиквара какую-нибудь редкую фарфоровую безделку или старинный браслет».⁴ Непривычны были для нее его внешний вид, например, «ультрамодный костюм», в котором он принимал гостей, и облик приглашенных — мужчин «во фраках с цветами в петлицах» и женщин, напоминавших «какие-то произведения искусства», и стол, «убранный по французскому обычаю цветами», и обед, «сервированный с чисто парижским искусством», и разговоры, в которых «так и сверкали огоньки остроумных фраз, цитат, легкой сплетни и злословия».⁵

Однако поэзия Ростана пленила молодую писательницу и увлекла. Во всяком случае Яворской вряд ли стоило большого труда «заставить» ее перевести, вскоре после их возвращения из Парижа, привезенную с собой трехактную комедию «Les Romanesques», в которой актриса надеялась сыграть главную женскую роль.⁶

К тому времени Ростан еще не сделался знаменитостью. Его ранние опыты были лишь скромными пробами пера, не предвещавшими его будущих триумфов. Самым существенным из того, что он создал в этот период, явился поэтический сборник «Шалости музыки» («Les Musardises», 1890). Однако интерес к театру побуждал молодого поэта к настойчивым поискам собственного драматургического жанра. Отказавшись от ряда замыслов (комическая опера, историческая драма, инсценировка «Трех мушкетеров» и др.), он в 1888 г. сочинил, совместно с Анри Лэ, водевиль в четырех актах под названием «Красная перчатка» («Le gant rouge»), а два года спустя — небольшую пьеску «Два Пьеро, или Белый ужин» («Deux Pierrots, ou Le Souper blanc»), в которой проглядывали уже отдельные «неоромантические» черты. «Красная перчатка» была сыграна в 1889 г. в театре Ключи, но оставила публику равнодушной и после 15 представлений исчезла из репертуара; к «Двум Пьеро» проявила внимание Комеди Франсез, но на театральные подмостки пьеса тогда не поднялась. Ростан, однако, не унывал, твердо рассчитывая, что когда-нибудь напишет «действительно прекрасную пьесу в стихах», а вскоре сделал еще одну попытку достигнуть своей цели. На сей раз это удалось ему в большей мере: ве-

⁴ См.: Щепкина-Куперник Т. Л. Театр в моей жизни. М.; Л., 1948. С. 99—102.

⁵ Там же. С. 107.

⁶ «Большое влияние имела на мою литературную деятельность артистка Л. Б. Яворская. Она первая заставила меня переводить Ростана», — писала Щепкина-Куперник в своей ранней автобиографии (Первые литературные шаги: Автобиографии современных русских писателей / Собрал Ф. Ф. Фидлер. М., 1911. С. 72).

селяя, «искрящаяся молодостью» комедия «Les Romanesques», которая вышла из-под его пера в следующем году, явилась некоторым событием во французской драматургии тех лет; она знаменовала собой если не рождение нового жанра, то во всяком случае возрождение забытого, с особым блеском представленного в творчестве Альфреда де Мюссе. Постановка комедии стоила Ростану немалых усилий, она была осуществлена лишь в мае 1894 г., но спектакль имел шумный успех, и это обстоятельство, несколько неожиданное для самого автора, определило его дальнейшую судьбу: отныне он в полной мере ощутил себя драматическим поэтом.

В переводе Щепкиной-Куперник пьеса получила название «Романтики». Это было не совсем точно: «les romanques», — скорее, «фантазеры», даже «чудаки»; впрочем, в русском речевом обиходе тех лет слова эти являлись почти синонимами. К точности переводчица не стремилась и в остальном. Текст Ростана она превосходно поняла и прочувствовала, но отнюдь не считала себя этим текстом связанной и свободно «вышивала по канве», домысливая его, расцвечивая, расширяя и сокращая — с тем чтобы приблизить французскую пьесу к русскому зрителю. Особенно много изменений внесла она в метрику: сплошной (за редкими исключениями) alexandrinский стих превратился у нее в вольный ямб — от шестистопного до двустопного, с весьма разнообразной рифмовкой. Несколько меньше эта трансформация коснулась «вставных» стихотворений, лаконизм и изящество которых в достаточной степени отвечали поэтическим вкусам переводчицы и той непринужденной манере, в какой она «пересказала» пьесу Ростана на русском языке, хотя и в этих случаях она сохраняла лишь контуры и общее настроение оригинала. Примером может служить перевод «фантазии о батистовом шарфе», которую в «сцене примирения» произносит раскаявшийся Персине, опустившись перед Сильветой на колени («Этот белоснежный, / Простенький батист / Так же свят и чист / Как и ты, друг нежный» и т. д.). Сходным образом был передан и обращенный к публике рондель, которым завершалась комедия. Этот рондель, пусть и утративший в русском переложении свои традиционные «формальные» признаки, но сконцентрировавший в себе дух произведения, стал едва ли не самым известным фрагментом «Романтиков», и неудивительно, что именно его процитировала Щепкина-Куперник в мемуарах, чуть пренебрежительно рассказывая о своем первом переводческом опыте и его театральном успехе: «Это была хорошенькая, несложная по сюжету пьеса. Отцы-соседи, жаждущие повенчать своих детей, притворяются врагами для того, чтобы их помешанные на романтизме дети, вообразив себя Ромео и Джульеттой, непременно влюбились бы друг в друга... Пьеса кончалась по-старинному: все действующие лица выходили на авансцену, держась за руки, и поочередно говорили стихи, обращаясь к публике:

⁷ См.: Луков В. А. Первые пьесы Эдмона Ростана // Проблемы зарубежной литературы XIX—XX вв. М., 1974. С. 64—87.

... Легких платьев шелест,
Легкой рифмы прелесть,
Вся в плюще, вся в розах старая стена...

Парочка влюбленных, два отца ворчливые,
Легкие мотивы, нежно шаловливые, —
И конец счастливый, как сама весна!

Изящные декорации, красивая музыка, лунный свет, костюмы, скопированные с картин Ватто, пришлось по душе московской публике; спектакль был большой победой для театра Корша.⁸ Речь шла о спектакле, впервые показанном в Москве на сцене Театра Ф. А. Корша 20 декабря 1894 г. В справедливости ее слов убеждают и обе журнальные рецензии на эту постановку.

По мнению В. П. (по-видимому, В. П. Преображенского), рецензента журнала «Артист», премьеры «Романтиков» явилась «самым интересным спектаклем в декабре месяце». «Комедия Ростана, — пояснял он свою мысль, — очень оригинальная, изящная и поэтичная вещь, совсем не похожая на обычные произведения современной драматической музы. Она целиком и сразу переносит зрителя из текущей действительности в тот отдаленный, наивный и грациозный мир, внешнее отражение которого сохранилось для нас в картинах Ватто. Ими, очевидно, навеяна и вся пьеса <...> Это именно картинка Ватто, перенесенная на театральные подмостки, оживленная звучным и легким стихом, полным то добродушного, заразительного юмора, то поэтических порывов. . . И зритель шлет невольную благодарность поэту, магической силой своего таланта придававшему жизнь, плоть и кровь ярким, но неподвижным фигурам старинной картины, воскресившему пред ним на мгновение в живых образах забытое, но милое прошлое. . .».⁹

Критик находил в пьесе немало разного рода недостатков — необязательность 2-го и 3-го актов, всевозможные длинноты и повторения; но особенно, полагал он, повредило пьесе «стремление Ростана морализировать», «да и самая мораль пьесы, — не без раздражения замечал он далее, — чересчур уж в духе современной французской буржуазии». И все же, несмотря на ее «немножко узкую мораль» и «некоторую искусственность фабулы», пьеса восхищала рецензента; он не сомневался в том, что «зритель все время с живым вниманием следит за историей Персинэ и Сильветты, искрен-

⁸ Щепкина-Куперник Т. Л. Театр в моей жизни. С. 107. По всей вероятности, свой перевод мемуаристка цитировала по памяти: следовало:

Легких платьев шелест,
Легкой рифмы прелесть
И картин Ватто изящные тона.
Легкие мотивы, нежно шаловливые. . .
Парочка влюбленных, два отца ворчливые. . .
Вся в плюще, вся в розах старая стена.
Легких платьев шелест,
Легкой рифмы прелесть,
И конец счастливый, как сама весна! . .

⁹ Артист. 1895, янв. № 45. С. 207.

но благодарен и автору, и переводчице, и дирекции театра, давшим ему возможность пробыть несколько часов в мире юношеских поэтических грез, молодого и свежего чувства, грациозной и легкой шутки, светлого смеха и гармонических созвучий», и готов был даже простить актерам «и недочеты, и шероховатости исполнения».¹⁰

Единственной актерской удачей спектакля критик считал, хотя и не безоговорочно, игру Л. Б. Яворской (Сильвета), полагая, что «роли этого типа, роли ingénue без сильного драматического оттенка, но не вполне комического характера, и есть настоящее амплу артистки».¹¹ Как ему казалось, «она вернее всех других исполнителей уловила тот легкий, напоминающий слабый порыв ветерка тон, который отвечает ритму и словам стихов».¹²

Между тем анонимный рецензент, выступивший на страницах «Театрала», холодно отозвался и о Яворской, заметив, что «эта бесспорно талантливая артистка исполнением этой роли ничего не прибавила к своей славе, скорее наоборот», и что «такие роли не в средствах артистки».¹³ Пьеса же очаровала его не меньше, чем предшественника, особенно в сравнении с теми «бездарными фарсами доморощенного изделия», которые в основном составляли репертуар Театра Ф. А. Корша. «Вот и пьеса Ростана — веселая комедия-шутка,— восклицал он, — а какая пропасть между ее поэтической легкостью и легкостью специфически „коршевского“ репертуара. Точно каким-то нежным, свежим ветерком, полным ароматом цветов, веет от этой прелестной шутки. Зрителя охватывает веселыми грезами, он весь отдается во власть поэтической дымки, он в буквальном смысле слова наслаждается давно не изведенной красотой чудной, чарующей сказки, переносящей его в мир далекого, милого детства».¹⁴ Однако при всех достоинствах этой «изящной пьески» автор рецензии «главным образом и прежде всего» связывал ее успех с «блестящим, превосходным переводом Т. Л. Щепкиной-Куперник». «Ее стихи, — констатировал он, — так поэтичны, колоритны, сильны, легки и в то же время просты, что даже публика театра г. Корша с первого же акта как-то переродилась и ожила. Дружные вызовы переводчицы были вполне ею заслужены».¹⁵

Более удивительно, что в том же духе отзывался о «Романтиках» и такой взыскательный зритель, как А. П. Чехов, сообщивший 25 декабря 1894 г. в письме к сестре (через нее и Л. С. Мизинову он позна-

¹⁰ Там же. С. 209.

¹¹ Там же. С. 210.

¹² Там же. С. 211.

¹³ Театрал. 1895, янв. № 3. С. 81 (то же самое утверждала Щепкина-Куперник; см.: Театр в моей жизни. С. 107).

¹⁴ Там же. С. 79.

¹⁵ Там же. Несмотря на единодушное одобрение труда Щепкиной-Куперник, его немедленное издание и ряд переизданий (1895, 1905), к этой же комедии впоследствии обратился литератор-дилетант В. И. Звегинцов с явным намерением противопоставить «вольному переложению» свой «точный» перевод (Мечтатели. Комедия в трех действиях в стихах. Пер. в франц. «Les Romanesques» Э. Ростана. СПб., 1909). Но соревнование это он несомненно проиграл. По крайней мере о постановке «Мечтателей» ничего не известно.

комилась с Щепкиной-Куперник), что пьеса оказалась «очень хорошей», а ее перевод — «изящный».¹⁶ Позднее на «Романтиков» и исполнительницу главной женской роли в спектакле Чехов обратил внимание А. С. Суворина. «Если бы не крикливость и не некоторая манерность (кривлянье тож), — писал он, — то это была бы настоящая актриса. Тип во всяком случае любопытный. Если интересуетесь пьесами, то поглядите у Корша первый акт „Романтиков“».¹⁷

Характеристика эта была отнюдь не дифирамбической; однако Суворин не пренебрег советом писателя, и со следующего сезона Яворская перешла к нему — в петербургский Театр Литературно-артистического кружка. Там в ее бенефис и была поставлена новая пьеса Ростана.¹⁸

Премьера пьесы состоялась 5 апреля 1895 г. в парижском театре «Ренессанс»; называлась она «*La Princesse Lointaine*». В основу ее сюжета была положена средневековая легенда о любви провансальского трубадура принца Блейского Жофруа (Джауфре) Рюделя к триполлийской принцессе Мелиссанде (Мелисинде): никогда не видевший прекрасную принцессу смертельно больной поэт преодолевает все препятствия ради того, чтобы взглянуть на нее и сказать ей о своем великом чувстве, — и умирает, счастливый, в ее объятиях; принцесса же навсегда отказывается от земного блаженства и уходит в монастырь.

«Драматическая поэма» об идеальной и жертвенной любви, о борьбе высокого и обыденного, о преобразующей силе «энтузиазма» и «веры», пьеса эта, несмотря на блистательную игру Сары Бернар, для которой она была написана и которой была посвящена, несколько удивила французскую публику необычностью сюжета, идей и художественного решения. С сомнением воспринял ее и А. С. Суворин, опасавшийся провала спектакля и материальных потерь. По воспо-

¹⁶ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. М., 1977. Т. 5. С. 349.

¹⁷ Там же. 1978. Т. 6. С. 44 (письмо от 30 марта 1895 г.). В Петербурге пьеса была поставлена лишь 30 января 1902 г. на сцене Нового театра, антрепренером и ведущей актрисой которого была Яворская. В рецензии на спектакль критик, скрывавшийся под псевдонимом «Кресло № 13», с сочувствием отозвался о самой комедии, хотя и не преувеличивал ее достоинств: «Это какой-то поэтический фарс, фабула которого в отвлечении от его поэтической окраски — не более как фабула заурядного водевиля с переодеванием, с шаблонными комическими стариками и обычным первым любовником и комической *ingénue*. Когда легкость стиха этой диалогической поэмы передается во всей неприкосновенности, когда актер сохраняет грациозную прелесть, какою облечены персонажи, — пьеска получает характер милой феерической сказочки, в которой все безоблачно, беззаботно, весело и изящно». Однако ничего подобного в постановке Нового театра он не обнаружил: с его точки зрения, «воздушность, легкость и поэтическая колоритность героев роستانовской сказки» в ней совершенно отсутствовали, а исполнители главных ролей А. Е. Романовский и М. И. Морская были «только первым любовником и *ingénue comique*, каких ему пришлось видеть «в сотне реалистически-бытовых пьес». Тем не менее у зрителей, констатировал он, пьеса «имела успех» и «актеров много вызывали» (Звезда. 1902. № 2 (12 янв.). С. 17).

¹⁸ С «Романтиками» был связан «первый шаг на сцене» известной позднее актрисы Московского Художественного театра О. В. Гзовской: она выступила в роли Сильветы 2 апреля 1902 г. в одном из московских благотворительных спектаклей (см.: Ольга Владимировна Гзовская. М., 1976. С. 45).



Л. Б. Яворская в роли Принцессы Грезы.
 Фотография, подаренная З. А. Венгеровой. 1896.
 Пушкинский Дом.

минаниям Т. Л. Щепкиной-Куперник, он «приходил на репетиции со своим неизменным посохом, стучал им об пол и громко из своей ложи восклицал на весь театр: „Какой-то дурак едет к какой-то дуре на каком-то дурацком корабле, а эти девчонки (т. е. Яворская и Щепкина-Куперник. — П. З.) воображают, что Петербург от этого с ума от восторга сойдет! . . .“».¹⁹ Однако Яворская не отсту-

¹⁹ Щепкина-Куперник Т. Л. Театр в моей жизни. С. 114.

пала, продолжая репетировать и раздобывая всеми способами необходимый реквизит. «Понабрали декораций из старья. . . Уж и пришлось нам помучиться с дворцом принцессы! Опустошили всю квартиру Яворской; подушки, вазы, куски парчи — все, что хоть немного подходило по нашим соображениям к стилю, переехало из гостиной на сцену театра», — сообщала далее Щепкина-Куперник.²⁰ Впрочем, основным вкладом ее в эту постановку являлся, конечно, перевод произведения, который она, подражая Ростану, в свою очередь посвятила Яворской.

Подобно «Романтикам», «Принцесса Греза» (так Щепкина-Куперник передала ростановское заглавие) представляла собой вольную интерпретацию французской пьесы, но на сей раз писательница еще решительнее пошла по пути «пересоздания» оригинала. Это проявилось во многих случаях, но более всего — в переложении «стансов» Бертрана (1-й акт) и особенно «стансов» Рюделя, которые произносятся дважды, в 1-м акте — им самим, под аккомпанемент арфы, а во 2-м — Бертраном и Мелисандой, и являются одним из важнейших эпизодов.

О том, как возникли эти стихи, Щепкина-Куперник подробно рассказывает в своих мемуарах: «Я их перевела дословно и размером подлинника, но получалось необычайно прозаично — я же чувствовала, что от этих стансов зависит все, в них был лейтмотив пьесы. . . Билась я, билась и, наконец, вдруг как-то ночью проснулась — и у меня в голове спелись стансы. Совсем не так, как первоначально. Я утром же полетела в типографию, рассыпали набор страницы и заменили прежние стансы этими. Потом — в театр, к суфлеру. Все на меня ворчали, что надо переучивать, но я стояла на своем. . . И стансы пошли в новом виде (. . .) Эти стансы — свободный пересказ скорее, чем перевод, — начинались словами: „Любовь — это сон упоительный. . .“».²¹

Этот фрагмент, да и вся пьеса в целом, произвели на петербургскую публику сильное впечатление. «Из театра все расходились, повторяя стансы, — вспоминала Щепкина-Куперник. — (. . .) Появились вальсы „Принцесса Греза“, духи „Принцесса Греза“, шоколад „Принцесса Греза“, почтовая бумага с цитатами из „Принцессы Грезы“. Издание пьесы разошлось так быстро, что вскоре в газетах стали появляться объявления: „Доставившему экземпляр «Принцессы Грезы», будет предложено такое-то вознаграждение“. Я получала письма с благодарностью».²²

²⁰ Там же. С. 115. Впрочем, по свидетельству мемуаристки, «костюм и тиару Лидия Борисовна [Яворская] заказала еще в Париже, в той самой мастерской, где их делали для Сары Бернар, игравшей эту роль. . .» (Там же).

²¹ Там же. С. 116—117.

²² Там же. С. 118. Вскрете в литографии Московской театральной библиотеки С. Ф. Рассохина был напечатан другой перевод той же пьесы, сделанный плодовитым беллетристом А. М. Федоровым (*Ростан Э. Принцесса Грез. М., 1896*; цензурное разрешение дано 21 августа в Одессе). Более точный, чем перевод Щепкиной-Куперник, и вообще вполне добросовестный, он, однако, совершенно не передавал поэтического звучания оригинала и в сравнении с предшествующим был всего лишь ремесленной поделкой.

Изрядно раздосадованный «победой» Яворской, Суворин не считал, однако, разумным демонстрировать свое отношение к пьесе и спектаклю в издававшейся им газете. Более того, в «Новом времени» сразу же после премьеры появилось несколько восторженных откликов на это театральное событие.

«„Принцесса Греза“ Эдмонда Ростана оказалась поэтической вещью, которая увлекла публику с первого же акта и вызвала шумные аплодисменты. Спектакль вообще вышел выдающимся во всех отношениях: и по прелести пьесы, и по роскоши постановки, и по одушевленной игре всех артистов. Бенефициантку, артистов и переводчицу пьесы вызывали много раз после каждого акта; бенефициантке поднесли несколько корзин цветов и ценные подарки», — кратко сообщалось читателям газеты 5 января 1896 г.,²³ а на другой день им был уже предложен подробный разбор произведения и постановки. «Пьеса написана в подлиннике превосходными стихами, блещущим и оригинальным поэтическим стилем, немножко, быть может, изысканным, как все стихи представителей конца века, даже самых талантливых, — отмечалось, между прочим, в этом разборе. — Общий строй пьесы выдержан в тоне нового романтизма, который так неожиданно сменил в французской литературе утрированный реализм и так неотразимо увлекает теперь юное поколение <...> Драма, видимо, захватила публику с первого же действия; публика поддавалась и романтическому настроению пьесы, и ее оригинальному сказочно-поэтическому сюжету, и ярким, изящным сценам, порою проникнутым истинным драматизмом, и красивым стихам». Далее с большим сочувствием характеризовалась актерская игра и — не без некоторого самодовольства — «постановка и обстановка», будто бы превосходившие изяществом и красотой то, что можно было видеть «на сцене театра Renaissance».²⁴

Но этим «Новое время» не ограничилось, и на следующий день увидел свет еще один отклик. В отличие от предшествующих это было нечто вроде «фантазии» в связи с пьесой Ростана, «взятой как материал». Автором статьи являлся С. Н. Сыромятников, критик и очеркист, выступавший под псевдонимом «Сигма».²⁵ «Несомненный успех» спектакля, «обязанный не рекламе снисходительных критиков, а духу и литературным достоинствам произведения, прелести перевода, изяществу постановки и хорошему исполнению», Сыромятников рассматривал в свете новых общественных художественных исканий. «Мы ждем подвига, огромного дела, которое бы утвердило мир на земле и в человека благоволение», — восклицал он и далее всячески убеждал читателей, что «весь успех» пьесы и состоит в том, что «в ней необычно-

²³ Новое время. 1896, 5 (17) янв. № 7131.

²⁴ Там же. 6 (18) янв. № 7132. Позднее, в приложении № 264 к этой газете было помещено изображение Яворской в роли Мелисанды.

²⁵ По всей вероятности, ему же принадлежали отклики, опубликованные анонимно 5 и 6 января 1896 г.

венно ярко выражено это стремление к далекому неизвестному, к невидимому богу, которое наполняет сердце современного культурного человека». Завершалась же статья пожеланием, «чтобы эта освежающая приподнимающая пьеса сделалась любимой пьесой русской публики».²⁶

Отозвались на постановку «Принцессы Грезы» и журналы разных направлений, причем публикация этих статей растянулась почти на целый год.

Рецензент «Всемирной иллюстрации» не находил в спектакле никаких недостатков: он хвалил «большой ансамбль» (т. е. слаженность) исполнения, декорации и костюмы, а также «поэтический перевод» Щепкиной-Куперник; но «главную причину» успеха, который «даже (...) можно назвать огромным», он видел в «общей приподнятости тона» самой пьесы (в другом месте он говорил о «лирическом мистицизме, которым она проникнута от начала до конца»)²⁷.

Приблизительно так же, хотя и с некоторыми оговорками, оценивал этот нашумевший петербургский спектакль рецензент московского журнала «Театрал». «Пьеса Ростана „Принцесса Греза“, — писал он, — представляет собою отрадное явление в современной французской драматической литературе. После бурного потока всякого рода театральных произведений натуралистической школы, в которых авторы с какой-то особою любовью соперничали друг перед другом в желании вывести на сцену как можно более житейской грязи и погрязших в этой грязи людей, приятно отдохнуть на мыслях, чувствах и стремлениях другого порядка, унести с поэтом в другие времена, хотя и далекие, но зато согретые исканием идеала, любовью к прекрасному, жаждою возвышенного». С восхищением отзываясь о пьесе, написанной «увлекательными стихами, с такою искренностью и теплотой чувства, которая невольно захватывает душу», автор статьи выражал, однако, сомнение в возможности ее совершенного перевода на русский язык. Тем не менее, полагал он, «перевод г-жи Щепкиной-Куперник нельзя не признать очень хорошим, так как ей удалось сохранить почти всю теплоту оригинала, а порою почти достигнуть красот последнего». Благоприятное впечатление произвели на него «красиво написанные» декорации и «роскошные» костюмы, а также актерская игра, хотя он и упрекнул Яворскую в форсировании голоса, который «при этом получает глухой, грубый оттенок, совершенно неподходящий к понятию о Грезе».²⁸

Еще большей сдержанностью отличалась пространная статья, опубликованная на страницах журнала «Север» театральным критиком и драматургом Ю. Д. Беляевым. С сочувствием характе-

²⁶ Новое время. 1896, 7 (19) янв. № 7133.

²⁷ Всемирная иллюстрация. 1896, 27 янв. № 1409. С. 124—125. Здесь же воспроизведен рисунок с натуры В. И. Навозова «„Принцесса Греза“, драма в 4 д. Э. Ростана на сцене Театра Литературно-артистического кружка».

²⁸ Театрал. 1896, янв. № 54. С. 75—78.

ризуя Ростана как «молодого и выдающегося поэта новейшей французской школы» и находя, что «пьеса эта представляет собою немалый интерес, так как преследует цели, незнакомые нашему драматическому творчеству, и указывает на новые источники для вдохновения», рецензент весьма иронически излагал ее сюжет: «любовный эпизод Мелисанды и Бертрана, например, казался ему чрезмерно растянутым, если не лишним, да и сама эта «чистая девственница» напоминала ему «какую-то кокетливую полухищную, полумистическую героиню романов Марселя Прево, *demi-vierge*, с самым неожиданным для нее концом романа». Все это Беляев воспринимал как дань Ростана «предшествующим направлениям в современной французской поэзии», усматривая в его неоромантизме явные следы декаданса, а успех пьесы объяснял ее «новизной и общей идеей», равно как и «прекрасным переводом», хотя и отмечал в нем «некоторое несогласие с подлинником». Особенно его не удовлетворяла передача «канцоны» (стансов) Рюделя, которая, с его точки зрения, под пером Щепкиной-Куперник приобрела налет «позднейшего романтизма», отнюдь не свойственный ей в оригинале; обращал критик внимание и на «неудачное выражение» в переводе «прозвища» принцессы («*Lointaine*») словом «греза»: «уже скорее „мечта“, нежели „греза“, — настаивал он, — так как воплощение мечты возможно, а греза всегда останется призрачной, что несогласно с содержанием пьесы».²⁹

Наконец, очередная рецензия, появившаяся на страницах «Ежемесячного литературного приложения к „Ниве“», вновь была выдержана в почти дифирамбических тонах. «Мы приветствуем это возрождение романтизма на сцене», — восклицал автор статьи и далее иллюстрировал свою мысль театральными впечатлениями некоего «горячего поклонника ростановской музыки». Первоначально речь шла о пленившем его старом спектакле Комеди Франсез, в состав которого входили «Романтики». «И вот теперь это же, — продолжал он, — в более широком и красивом охвате привелось нам услышать здесь, в холодном Петербурге, в театральной зале — услышать из уст сказочной принцессы и двух трубадуров. Нам показалось, что мы продолжаем наш незабвенный вечер в *Comédie-Française*, когда мы попали 7 января 1896 г. в Малый театр на бенефис г-жи Яворской. Вместо реализма, доведенного до болезненности, вместо интриг, пошлых сенок повседневной жизни — мы услышали со сцены звучные стихи, смело говорящие о красоте, об идеале, о мечте (...). Дай бог побольше этой красоты на сцене. Да — мечта прекрасна, и это чувствовали, по-видимому, все зрители, и в их сердцах, даже помимо их воли, что-то отвечало на эти нежные рифмы, на эти красивые чувства».³⁰

Вспоминая о той буре восторгов, которая разразилась в зале после стансов Рюделя, Щепкина-Куперник не стала скрывать, что

²⁹ Север. 1896, 21 апр. № 16. С. 581—590.

³⁰ Нива. Ежемесячные литературные приложения. 1896, июль. № 7. С. 531—547.

в антракте слышались и «неодобрительные отзывы». Они исходили от «изысканных Мережковских» (т. е. Д. С. Мережковского и З. Н. Гиппиус), которые расценили эти «наивно-простые стихи» как «стихи для шарманки», иными словами — образец пошлости.

Однако несравненно сильнее должна была взволновать переводчицу и исполнителей (прежде всего — Яворскую) критика, с которой обрушился на пьесу и спектакль идеолог и фактический руководитель «Северного вестника» А. Л. Волинский, в связи с выходом в свет ее русского издания.

«Эта пьеса сочинена для толпы, которая любит поэзию. Не заключая в себе ни единого живого слова, плоская и глупая по содержанию, она тем не менее способна действовать на нервы людей, склонных к сентиментальным впечатлениям. Если поставить ее на сцене с разными картинными декорациями и главную роль отдать актрисе, умеющей выкрикивать громкие фразы, то пьеса будет иметь оглушительный успех, потому что нет ничего приятнее и любезнее для заурядной публики, как банальная риторика на возвышенную тему», — так начиналась эта статья, почти целиком выдержанная в подобных тонах.³¹

Волинский нападал на Ростана, хотя и не отказывал ему в таланте, на «заправил Панаевского театра»,³² которые «могут засорять сцену, но не могут служить ей так, как служат люди образования и вкуса», на перевод — «безвкусный рифмованный бред, в котором „лепет“ и „трепет“, фантастически переплетаясь с „белыми лилиями“ вдруг сливаются в одном мечтательном течении с „любовью безбрежную, нежную, безнадежную“», на «г-жу Яворскую, актрису посредственную, с провинциальными замашками, обличающими отсутствие артистического ума и вкуса», на «наивную» публику, на репортеров «Нового времени», «заинтересованных в успехе всякой бездарной пошлости, поставленной на сцене „Литературно-артистического кружка“». «Не подлежит сомнению, — констатировал он далее, — что „Принцесса Греза“, несмотря на лепет и трепет, пьеса недостойная серьезного внимания, что никакой даже самый крупный талант не мог бы внести своим исполнением в эту пьесу живой струи». В успехе «столь жалкого в своей заурядности произведения» он видел пример глубочайшего пренебрежения «умственными интересами общества» и постыдный результат «упорной рекламы», при помощи которой «газетные люди орудуют делами искусства, когда они попадают в их руки».

Примечательно, что пьеса, встреченная с таким раздражением в символистских кругах, явилась источником вдохновения для М. А. Врубеля в его поисках нового живописного стиля. Как известно, на сюжет «Принцессы Грезы» он создал большое декоративное панно, которое предполагалось поместить в одном из павильонов Всероссийской промышленной и художественной выставки

³¹ Северный вестник. 1896, дек. № 12. Отд. 2. С. 53—56.

³² В это помещение Театр Литературно-артистического кружка (иначе — Суворинский, или Малый) перенес свои спектакли с нового сезона.

в Нижнем Новгороде (1896).³³ Панно было отвергнуто академической комиссией, но все же выставлено в особом павильоне, устроенном С. И. Мамонтовым.³⁴ Не менее примечательно и то, что среди хулителей панно был молодой А. М. Пешков — будущий великий писатель, высоко отозвавшийся при этом о пьесе Ростана. «В ней много интересных лиц, красивых деталей, — писал он в «Нижегородском листке» от 24 июля 1896 г., — она проста, трогательна, и каждое слово ее полно чистого и сильного идеализма, — в наше скучное, нищее духом время она является призывом к возрождению, симптомом новых запросов духа, жаждой его в вере. Эта пьеса — иллюстрация силы идеи и картин стремления к идеалу. Именно этим объясняется ее большой успех у нас и не особенно крупный в буржуазной и меркантильной Франции». Между тем в «картине», с его точки зрения, совершенно не было жизни, и «концепция» ее имела «очень мало общего с сюжетом». Новаторство Врубель был ему чуждо и непонятно. «И в общем все это исполнено какими-то ломаными линиями, капризными мазками, неестественных цветов красками, грубо, с явной претензией на оригинальность, но без вдохновения, с намерением произвести впечатление, сразу поражающее, но без средств к этому», — замечал он далее и, как бы подводя итог своим рассуждениям, восклицал: «О, новое искусство! Помимо недостатка истинной любви к искусству, ты гресишь еще и полным отсутствием вкуса. Ведаешь ли ты то, что творишь? Едва ли».³⁵

Около 1900 г. «Принцесса Греза» была использована и в качестве оперного либретто: на музыку пьесу положил довольно известный в свое время композитор Ю. И. Блейхман. Оперу поставили московский Новый театр (сезон 1900—1901 гг.) и петербургский Мариинский (1902). В Москве опера успеха не имела; в Петербурге, где среди ее исполнителей были Л. В. Собинов и В. И. Куза, она была принята более или менее сочувственно, хотя давалась всего два раза — вне репертуара с благотворительной целью. В «Русской музыкальной газете» в связи с петербургскими спектаклями отмечалось, что «лично для композитора это весьма значительный труд, партитура, имеющая право на почетное место в его рабочем кабинете, но для большой сцены, для слушателей... ах, для слушателей она невыносимо скучна!».³⁶ Рецензия П. П. Шенка в журнале «Звезда» была вполне положительной: «Сюжет „Принцессы Грезы“ Ростана как бы создан для оперы. Музыка звучит в каждом стихе этой драматической поэмы. Герои ее — трубадуры; песни, любовь, поэзия являются главными элементами „Принцессы Грезы“. Удивительно, что во Франции

³³ См.: *Яремич С. Михаил Александрович Врубель: Жизнь и творчество.* М., 1911. С. 141—142; *Коган Д. З. М. А. Врубель.* М., 1980. С. 228—233.

³⁴ Позднее керамическое панно «Принцесса Греза» (по рисунку Врубеля) было помещено на фасаде московского «Метрополя».

³⁵ *Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 23. С. 161—166.* Статья вызвала ряд полемических реплик, но писатель своего мнения не изменил.

³⁶ *Русская музыкальная газета. 1902. № 6 (9 февр.). С. 171—174.*

до сих пор не появилось оперы на такой благодарный сюжет. В опере г. Блейхмана сценарий драмы Ростана остался почти без изменений; добавлены только танцы, хоры, несколько песен. Опера смотрится с интересом: она дает ряд красивых, поэтических картин. Стиль музыки — мелодичный» и т. д.³⁷

Что же касается самой пьесы, то она (в переводе Щепкиной-Куперник) неоднократно переиздавалась (1897, 1903, 1905)³⁸ и ставилась на разных сценах — в Киеве (Театр Н. Н. Соловцова, 1896), в Петербурге (Суворинский театр, новая постановка 1900 г.),³⁹ в Малаховке, под Москвой (1912),⁴⁰ наконец, в Москве (Театр К. Н. Незлобина, 1916).

14 апреля 1897 г. в театре «Ренессанс» состоялась первая постановка очередной пьесы Ростана «Самарянка» («La Samaritaine»), жанр которой драматург определил как «Евангелие в трех картинах, в стихах»: сюжет ее восходил к «Евангелию от Иоанна» (гл. IV, ст. 5—42). Это был разговор Иисуса с самарянкой у колодца Иакова, известный эпизод, вдохновивший множество художников и скульпторов разных стран и эпох. Впрочем, Ростан мог назвать «Самарянку» и «драматической поэмой». Так или иначе, но и на сей раз он создал произведение в высшей степени нетрадиционное, вполне отвечавшее его эстетическим устремлениям и новым вкусам.

Не прошло и месяца, как «Вестник иностранной литературы» сообщил своим читателям об этом творении «модного поэта» и его постановке с участием «лучших актеров» во главе с Сарой Бернар, игравшей Фотину. Полагая «очень рискованной» тему пьесы, в которой Ростан «вывел на сцену самого Иисуса Христа», автор заметки вынужден был, однако, признать, что «Христос Ростана вообще не шокирует чувства верующего своими словами, а это уже много».⁴¹

Позднее «Самарянке» посвятил обширную статью «Вестник

³⁷ Звезда. 1902. № 7 (16 февр.). С. 18—19.

³⁸ Кроме того, станы Рюделя перепечатывались в сборниках «стихотворений для чтения в дивертисментах, на драматических курсах, литературных вечерах и т. п.», выходивших в Киеве (Чтец-декламатор. 1902. С. 265—266; 1904. С. 389—390). Этот отрывок был включен также в антологию современной поэзии, западноевропейской и русской, составленную С. Городецким (Мировая муза. Т. 1. Франция. СПб., 1913. С. 106—107).

³⁹ По-видимому, первоначальная постановка «Принцессы Грезы», несмотря на столь очевидный ее успех, Яворскую не удовлетворяла. Не случайно еще в мае 1896 г. во время московских гастролей она дважды обращалась к К. С. Станиславскому с просьбой поставить пьесу заново, от чего тот решительно отказался. Спектакль Суворинского театра произвел на него удручающее впечатление. «Много видел на свете, — писал он М. П. Лилиной, — но такой мерзости видеть не приходилось» (Станиславский К. С. Письма. 1886—1917. М., 1960. С. 99—100).

⁴⁰ Пьеса была поставлена на сцене этого дачного театра в бенефис А. Г. Коонен, тогда актрисы Московского Художественного, впоследствии — Камерного театра. Примечательно, что в письме, адресованном ей зрителями на прощание, актрису назвали «Прекрасной Грезой русского театра». См.: Коонен А. Страницы жизни. М., 1985. С. 141—146.

⁴¹ Вестник иностранной литературы. 1897, май. С. 343—344.

Европы». ⁴² Постоянный сотрудник журнала, внимательно следившая за литературным движением на Западе З. А. Венгерова оценила «мистерию Ростана» весьма невысоко. В «аранжировке» французского драматурга, утверждала она, «евангельский рассказ странным образом изменил свой смысл и характер». С ее точки зрения, Ростан «заимствует из Евангелия всю поражающую сторону проповеди Христа, то, что наиболее бросается в глаза неожиданностью и контрастами. Христос является у него опытным руководителем толпы: он издали подготавливает свои эффекты и завершает их чудесами, ослепляющими глаза апостолов. Поучения его в пьесе лишены простоты и естественности, потому что для большего контраста они противопоставлены толпе неверующих и ропшущих апостолов, которых Христос убеждает только очевидностью. Каждая истина, которая осуществляется перед глазами зрителей вопреки ожиданиям учеников, становится театральной, и самое чудо обращения самаритян принимает вид грандиозного апофеоза, а не интимного события в душах людей, каковым оно представлено в Евангелии. Ростан видит чудесное не в скрытом действии слов Христа, а в блеске внешних событий». Не обнаруживая в этой «одной из самых шумных новинок парижского сезона» сколько-нибудь «серьезного идейного содержания», «глубины замысла», Венгерова объясняла успех пьесы лишь «несомненными внешними качествами» — замечательным умением Ростана «подготавливать эффекты», а также «гениальной игрой Сары Бернар, которая умеет вдохнуть поэзию в каждый стих». Сдержанно отзывалась Венгерова и о творчестве Ростана в целом. Он предстал «лицом молодой драматург был не более чем «популяризатором» ряда «основных мотивов», утвердившихся в современной французской поэзии, одним из тех, кто незамедлительно превращает их в литературную моду, приспособлявая к настроениям и потребностям «толпы».

Подобные суждения, конечно, сильно расхолаживали русских переводчиков: ни один из них не пожелал тогда познакомиться с «Самарянкой» своих читателей. Пьеса появилась у нас лишь двенадцать лет спустя, сравнительно небольшим тиражом, в стихотворном, но на редкость безвкусном переводе Е. Александровой — как запоздалая дань моде и, разумеется, в качестве «драмы для чтения». ⁴³ Однако интерес к Ростану не только сохранился, но и нарастал. Наивысшего подъема он достиг в связи с постановкой и выходом в свет его «героической комедии» «Сирано де Бержерак» («*Cyrano de Bergerac*»). ⁴⁴

Впервые «Сирано де Бержерак» был сыгран 28 декабря 1897 г. в парижском театре Порт-Сен-Мартен. Спектакль имел огромный

⁴² Вестник Европы. 1897, июль. С. 419—425.

⁴³ *Ростан Э.* Самарянка. Харьков, 1909.

⁴⁴ См.: *Луков В. А.* Героическая комедия Эдмона Ростана «Сирано де Бержерак» // Проблемы зарубежной литературы. М., 1974. С. 171—202.

успех. Заглавную роль исполнял Коклен-старший.⁴⁵ С этого дня началось триумфальное шествие «героической комедии» Ростана по сценам Франции и многих других стран, которое не прекратилось и поныне.

До Петербурга текст «Сирано» дошел в январе 1898 г., а на 10 февраля была уже намечена его премьера в Театре Литературно-артистического кружка, опять-таки в бенефис Л. Б. Яворской. Естественно, что переводчиком и на сей раз явилась Т. Л. Щепкина-Куперник. «На перевод пьесы, — вспоминала она, — у меня было десять дней, а в ней пять актов в рифмованных стихах».⁴⁶

Тем временем русская печать начала весьма энергично вводить «Сирано» в отечественный культурный обиход.

В середине января «Всемирная иллюстрация» опубликовала заключительную сцену комедии в стихотворном переводе А. Н. Линдгрена,⁴⁷ а вскоре кратко охарактеризовала этот новый труд «автора популярного и у нас „Романтиков“ и „Принцессы Грезы“»: «Как и все предыдущие произведения Ростана, „Сирано де Бержерак“ — изящная, поэтическая, полная мысли и чувства вещь». Впрочем, при этом рецензент не без иронии заметил, что на подобный сюжет «для лирического поэта, привыкшего писать драмы, более похожие на оперы, нетрудно было написать целый ряд блестящих и красивых монологов, диалогов и трио».⁴⁸

Через несколько дней о «колоссальном», «блестящем» успехе «Сирано» у парижан сообщил петербургский журнал «Новь». «Этим драматург-романтик семнадцатого века обязан поэту-романтику конца XIX столетия, не побоявшемуся воскресить эпоху сильных героических страстей и чувств в современной Франции, где силу заменила нервность, а философский скептицизм вытеснил убеждения и жизненные принципы», — пояснял автор статьи Б. П. Бурдес. Правда, «эффектный финал» произведения казался ему «фальшивым»; но «этот недостаток» в его представлении вполне искупался «множеством художественных красот, которыми блещит все новое произведение Ростана».⁴⁹

Сходный упрек содержался в статье З. А. Венгеровой в февральском выпуске «Вестника Европы».⁵⁰ Признавая, что предпоследняя сцена, в которой обнаруживается «геройство скрытой любви Сирано», необходима для «эффектного финала», она полагала, что «художественность драмы выиграла бы, если бы Сирано остался героем до конца и не уничтожил дела целой жизни — торжество

⁴⁵ Издание комедии, появившееся между 22 и 29 января 1898 г., предварялось следующими словами: «Я хотел посвятить эту поэму душе Сирано. Но, поскольку она переселилась в вас, Коклен, я ее вам и посвящаю».

⁴⁶ Щепкина-Куперник Т. Л. Театр в моей жизни. С. 119.

⁴⁷ Всемирная иллюстрация. 1898. № 4. 17 янв. С. 80—81.

⁴⁸ Там же. № 6. 31 янв. С. 124. Автор рецензии — Пл. Н. Краснов.

⁴⁹ Новь, 1898. № 4. 15 февр. С. 77—79. Статья снабжена иллюстрациями, относящимися к французской постановке пьесы.

⁵⁰ Вестник Европы, 1898, февр. С. 869—872.

воли и ума — странной в нем непоследовательностью и слабостью». «Пьеса Ростана, — утверждала она, — написана в романтической манере; в ней чувствуется сильное влияние Гюго, искание антитез и эффектов. Внешний романтизм конца — тоже в духе драм романтической поры. А между тем без этого фальшивого конца пьеса сильно поднялась бы в идейном отношении как отражение коренного противоречия стихийности и воли и как освещение национального французского характера, в котором слово ищет победы над голосом души — и находит ее». Однако Венгерова отнюдь не преуменьшала общественного значения пьесы: в «теперешней Франции», где «нервность заменила силу и философский скептицизм уничтожил возможность каких-либо убеждений и жизненных принципов», эта попытка «воскресить самую трезвую пору французской жизни — начатки классической эпохи, середину XVII века» казалась ей своевременной и благотворной; заслугу Ростана она видела в сближении двух различных эпох, между которыми «связующим звеном» служил «головной, рассудочный характер всей жизни», и в противопоставлении этой «головной культуре» — романтизма. «В трагедии жизни Сирано, — писала она, — скрытой за его внешней удачей, Ростан воплощает романтизм, разделяющий две культурные эпохи во Франции — классическую пору от пессимистической и — лишь отчасти — мистической современности. И в этом противопоставлении романтизма и головной культуры рисуется не только смена литературных эпох, но контраст национальных черт — с одной стороны, трезвости и рассудочности, а с другой — стихийности, разрушающей силу культуры и традиции».

Тогда же «Вестник иностранной литературы» познакомил читателей с суждениями о пьесе французских критиков (Э. Фаге, Г. Дешана, Ж. дю Тийе), рассказал о своеобразной личности исторического Сирано, из которого Ростан сделал «одну из великолепных поэтических фигур», и подробно изложил содержание пьесы, встреченной с таким энтузиазмом ввиду ее «выдающихся достоинств» и вследствие того обстоятельства, что «впервые после длинного промежутка времени публика наслаждалась прекрасной драмой в чудных стихах».⁵¹

Еще один отзыв о «Сирано», возникший под впечатлением от знакомства с пьесой Ростана в оригинале, принадлежал перу Ч. Э. Тернера, профессора английской филологии в Петербургском университете и плодовитого литератора.⁵² У него пьеса не вызвала никаких возражений. Допуская, что она «имеет свои недостатки», Тернер был тем не менее уверен, что не найдется таких людей, «которые не поддались бы обаянию ослепительного блеска комедии Ростана». «С начала первой сцены и до последней строчки пятого акта, — писал он, — интерес не ослабевает.

⁵¹ Вестник иностранной литературы. 1898, февр. С. 324—329.

⁵² Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки. 1898, февр. С. 344—348.

Нужно долго рыться в театральных архивах, чтобы найти пьесу, в которой героический элемент был бы так счастливо соединен с комическим и так ловко затрогивались бы все струны человеческого сердца (...). Разнообразие характеров пьесы, чрезвычайное множество эпизодов, бесконечные перемены стиля, быстрые смены чувствительного и веселого — просто изумительны. Это по самому своему существу — пьеса для театра; со вниманием и увлечением мы следим в ней за быстрым ходом событий, которые приводят нас к ее печальной и трогательной развязке. Каждая сцена представляет естественное следствие предыдущего; все идет со стройной правильностью; завязка разворачивается перед нами с такою легкостью, что мы почти не замечаем мастерского умения вставлять каждую мелкую подробность как раз в свое место». «Главными качествами» комедии критик считал «жизненность и правдивость», а они, с его точки зрения, в свою очередь делали ее «одним из лучших козырей французского театра».

Перевод «Сирано», выполненный Щепкиной-Куперник с необычайной стремительностью (для этого ей даже пришлось «бежать» из Петербурга в Москву),⁵³ несмотря на столь трудные обстоятельства, стал ее большой удачей.⁵⁴ В нем с блеском проявились ее глубокое проникновение в смысл произведения, тонкое ощущение роستانовского стиля, мастерское владение стихом, хотя и в данном случае она обращалась с текстом в высшей степени свободно, то распространяя его, то сокращая, то совершенно преобразуя, примерами чего могут служить баллада «Свой фетр бросаю грациозно», песенка из 3-й сцены 2-го акта («Песенка, песня моя позабытая») и особенно знаменитый фрагмент 2-го акта (отчасти повторяющийся в 4-м) — «Дорогу гвардейцам гасконским», который лишь отдаленно напоминает подлинник — как содержанием, так и стихотворным размером.⁵⁵

Постановка «Сирано» в Суворинском театре была встречена в общем сочувственно, но каждый рецензент отмечал существенные изъяны — в спектакле и в самой пьесе.

Хотя «Петербургская газета» полагала, что «очень хорошим Сирано был г. Тинский и необыкновенно грациозна бенефициантка», а «обставлена пьеса роскошно, успех ее она приписывала в первую очередь «прекрасному переводу Т. Л. Щепкиной-Куперник». Что же касается собственно пьесы, то при всех ее «положительных достоинствах» газета не сулила ей популярности, «просто оттого, что она слишком французская комедия, мало понятная русскому уму, а еще меньше — сердцу». Впрочем, говорилось

⁵³ См.: *Щепкина-Куперник Т. Л. Театр в моей жизни*. С. 119—122.

⁵⁴ Перевод издавался в 1898 и 1909 гг. (впоследствии переводчица его основательно переработала). Любопытно, что А. М. Федоров перевел и эту пьесу Ростана, причем опять-таки почти одновременно с Щепкиной-Куперник (СПб., цензурное разрешение — 30 марта 1898 г.). Но соревнование Федоров несомненно проиграл: его перевод очень неискусен, а местами — неверен.

⁵⁵ Два последних отрывка вошли в уже упоминавшуюся антологию «Мировая муза» (с. 105—107).

там далее, «все ростановские пьесы очень изящны, и „Греза“, и „Романтики“, и теперь — „Сирано де Бержерак“. От них веет такой грацией, таким тонким художественным вкусом, что каждая любовная сцена этих пьес доставляет огромное наслаждение».⁵⁶

«Петербургский листок» утверждал, что «пьеса Ростана успеха не имела, потому что овации поклонников бенефициантки нельзя отнести к пьесе и даже к ее игре», которую характеризовал как «более чем бледную» и вызывающую «одно удивление и сожаление». Комедию же он находил «бесконечно длинной, невероятно скучной» и даже «снотворной».⁵⁷ С одобрением отзывался он лишь о переводе, объясняя отдельные «промахи», допущенные «симпатичной молодой поэтессой», поспешностью, с которой ее труд был осуществлен.⁵⁸

Но с особым восторгом писал о переводе «Сирано» критик «Нового времени», скрывавшийся под псевдонимом «Орест». Для него Щепкина-Куперник была «в своем роде (. . .) стихотворный феномен»: «Маленькая, как дед ее М. С. Щепкин, она отвечает пословице „мал золотник, да дорог“. В течение 8 дней она перевела рифмованными стихами целых пять весьма длинных актов, не пропуская ни одного стиха, не останавливаясь ни перед одной остротой, соперничая в виртуозности с автором (. . .) Рифмы у нее льются с непринужденностью изумительной, и перевод необыкновенно близок к оригиналу, большую часть даже строка в строку. При этом у ней яркая способность овладеть духом подлинника, олицетворяя автора, как олицетворял знаменитый дед ее лица Мольера. Притом Ростан, очевидно, пришлось ей особенно по плечу — так, она превосходно перевела его „Принцессу Грезу“, местами даже лучше подлинника. Я это говорю весьма твердо, ибо могу, при случае, доказать это и уверен, что г-жа Щепкина может снискать себе весьма почтенное имя на поприще переводчика. Это талант несомненный, и при вдумчивости и труде она передает произведения и более трудные, чем поэзия Ростана». Высоко оценивая пьесу, критик настаивал, однако, на ее сокращении: он был убежден, что в таком виде «она будет и живее, и сценичнее», а для вящей убедительности напоминал, что «в Париже играют ее скорее и самый французский язык короче в своих словах и произношении, чем русский». Исполнена же пьеса была по его мнению, «весьма удовлетворительно», и в этом он усматривал «тоже фокус, возможный только с русскими актерами, способными, в случае надобности, до крайности напрягать свою энергию», поскольку «пьеса была поставлена в шесть дней, тогда как в Париже ее ставили в течение почти двух месяцев».⁵⁹

Иного от «Нового времени» ожидать было, разумеется, трудно, тем более что и выбор произведения, и «обстановка», и актер-

⁵⁶ Петербургская газета. 1898, 11 (23) февр. № 41. Автор — В. В. Протопопов.

⁵⁷ Петербургский листок. 1898, (11 (23) февр. № 41.

⁵⁸ Там же. 12 (24) февр. № 42. Автор — Н. Р-ий.

⁵⁹ Новое время. 1898, 12 (24) февр. № 7889.

ская игра на сей раз вполне соответствовали, по-видимому, вкусам и пристрастиям «самодержавного монарха».

Наиболее сдержанной из появившихся тогда была статья в журнале «Театр и искусство». «Ростан, — констатировал ее анонимный автор, — несомненно талантлив, и, быть может, в нем еще зреет немало добра. Но пока это только внешняя сила. Он красив, как быстро бегущее облако, как мгновенная искра, как мелькающие тени волшебного фонаря. Он умеет сказать, но ему все еще нечего сказать». В сходном тоне писал он и об актерах: неплохое впечатление произвел на него лишь Тинский, о Яворской же сообщалось, что «голос артистки на этот раз звучал особенно хрипло», и это не лучшим образом вязалось с предшествующей фразой: «Г-жа Яворская получила много цветов и подарков».⁶⁰

Спустя два месяца в «Книжках недели» появилась и первая итоговая статья, в которой прослеживался и осмыслялся весь путь Ростана — от «Шалостей музы» до «Сирано». Называлась статья «Ложный идеализм», автором ее был Пл. Н. Краснов, писатель-беллетрист, критик и переводчик.⁶¹ «В России Эдмон Ростан стал в последнее время наиболее популярным французским поэтом», — констатировал Краснов, признавая, что талант Ростана находится «в полной силе своего развития» и «каждое его новое произведение лучше предыдущего и имеет все больший успех». Причины этого успеха он и пытался выяснить. В «Романтиках» он усматривал «возврат к прежнему театру, времен королевской Франции прошлого столетия, когда театр служил лишь местом развлечения богатой аристократии, отличавшейся утонченными вкусами». Вся «Принцесса Греза», в его понимании, «проникнута, словно ароматом восточных духов, самым пряным эротизмом, возведенным в идеал, чуть не в богоугодное дело, и несомненно именно эта основная черта „Принцессы Грезы“ пришлась так по сердцу современной публике». Более того, утверждал он, «драма Ростана является апофеозом мелкого женского самолюбия, испорченности, коварства и лицемерия — тех самых черт характера, которые всегда процветают в богатых слоях общества, принявших с таким восторгом поэтическое оправдание своей низости в стихах Ростана». В «Самарянке» «поэт сочетал модную теперь в французских светских кругах набожность с тем же эротизмом». Наконец, «Сирано», успех которого Краснов считал «наиболее заслуженным», был в его представлении весьма далек от совершенства. «Вся комедия Ростана, — замечал он, — построена на самых невероятных противоречиях, и если тем не менее она имеет громадный успех, то это надо приписать необыкновенному искусству автора, умеющего замаскировать не только отсутствие глубоких идей, но даже и простой логики». Краснов откачивал Ростану и в

⁶⁰ Театр и искусство. 1898. № 7. 15 февр. С. 142—143.

⁶¹ Книжки недели. 1898, май. С. 163—174. В апрельском выпуске журнала в разделе «Из литературного мира» была помещена краткая справка о Ростане, содержащая сведения биографического характера и общую оценку его творчества (с. 271—272).

оригинальности «художественных образов»; признавал он лишь его «редкое искусство распоряжаться эффектами и развлекать публику», хотя некоторые из этих эффектов и переходили из пьесы в пьесу. «Что бесспорно хорошо у Ростана — это техника его стиха; но она направлена не к тому, чтобы давать сильные и точные описания и производить впечатление на зрителя, а на формальную красоту. У Ростана много красивых стихов, но красота их чисто внешняя, красота эффекта, а не настроения», — писал Краснов далее и заключал свой очерк суровым приговором: «...Ростан — поэт светского лицемерия, светской позы, светской распушенности, светской развинченности; он умеет все эти пороки нарядить в стихи и образы, заимствованные из средневековой романтической поэзии, еще лучше, чем светские дамы украшают их в шелк, бархат и кружева, а потому весьма понятно, что ценою лести слабостям буржуазии Ростан в короткое время стал популярным и любимым поэтом именно этого класса общества».

Статьей Краснова не завершилось, однако, обсуждение «Сирано» в русской печати: в июне 1898 г., т. е. с большим опозданием, на выход в свет французского издания комедии и ее постановку в театре Порт-Сен-Мартен откликнулся «Русский вестник». Оказанный пьесе восторженный прием рецензент считал вполне закономерным, объясняя это усталостью французской публики от «раздирающих душу драм, психологических этюдов, проповедей феминизма, социализма, ибсенизма и т. п., облеченных в форму сценических диалогов», но также и «обаянием самого произведения», которое пленило его «удивительным и единственным в своем роде сочетанием трагического элемента с комическим». Особенно же автор статьи восхищался тем, что в пьесе Ростан выступил как защитник «своих народных традиций» и прежде всего идеалов «рыцарской доблести и военной чести», столь важных «в то время, когда страна собиралась с силами для борьбы за честь своей армии» (речь шла о «деле Дрейфуса», в котором Ростан сколько-нибудь активного участия не принимал; русский же рецензент явно сочувствовал антидрейфусарам).⁶²

О постановке «Сирано де Бержерака» в Театре Ф. А. Корша, а точнее — об инциденте, с ней связанном, Щепкина-Куперник вспоминала с некоторой гордостью: обнаружив на одной из репетиций, что ее перевод вопреки договоренности был заменен «безграмотной переделкой», она «запретила постановку пьесы» и, несмотря на все уговоры, «осталась непоколебима». Автором этой переделки являлся актер Д. Ф. Константинов, «довольно красивый, но дубоватый малый», «сын симферопольского богача». Далее мемуаристка уверенно заявляла, что в результате «пьеса не пошла, и в первый раз за все время, кажется, коршевская „пятница“ была сорвана, и шла какая-то старая пьеса».⁶³ Позднее, однако, спек-

⁶² Русский вестник. 1898, июнь. С. 328—332.

⁶³ Щепкина-Куперник Т. Л. Театр в моей жизни. С. 123—124.

такль все же состоялся в бенефис актера-переводчика — 21 января 1899 г. Встречен он, правда, был весьма холодно. «Нашей публике, — констатировал, например, критик «Московских ведомостей», — преподнесли очаровательное произведение Ростана в искаженном виде. Бенефициант г. Константинов, переводчик „Сирано де Бержерака“, отбросив главную красоту пьесы — обворожительные стихи комедии, — перевел ее прозой, местами неуклюже втиснутой в размер, местами жалко рифмованной. Кроме того, в переводе много сцен пропущено».⁶⁴ «На следующий год, — продолжала Щепкина-Куперник, — Корш все же поставил „Сирано“, уже в моем переводе, в исполнении хорошего актера Соколовского».⁶⁵ Это произошло 9 сентября 1900 г.

Первый отклик последовал два дня спустя. Рецензент московской газеты «Курьер» В. Е. Ермилов высоко оценил «романтическую пьесу Ростана», обладавшую, по его мнению, «массой эстетических достоинств и безусловных красот» и проникнутую «каким-то освежающим, бодрым настроением». Одобрительно высказывался он и о «воспроизведении» роли Сирано, находя, что «в лице г. Соколовского театр Корша приобрел несомненно очень крупную силу».⁶⁶

Еще через два дня пространный отзыв о спектакле, принадлежавший критику и литератору В. П. Горленко, появился в «Московских ведомостях». Впрочем, собственно спектаклю была посвящена лишь небольшая часть статьи — вполне сочувственная, хотя и содержащая ряд серьезных упреков постановщику, который позволил себе несколько существенных купюр. Подробнее говорил Горленко о «переложении г-жи Щепкиной-Куперник», определяя ее труд именно так, поскольку, полагал он, сохранив «общий смысл» и «общее поэтическое настроение» подлинника, она отнюдь не стремилась к точности, во всяком случае в «лирических эпизодах», более трудных «для переделки их на русский язык».⁶⁷ С наибольшей же обстоятельностью характеризовалась самая пьеса,

⁶⁴ Московские ведомости. 1899, 25 янв. № 25. Подпись — И. Р.

⁶⁵ Щепкина-Куперник Т. Л. Театр в моей жизни. С. 124.

⁶⁶ Курьер. 1900, 11 сент. № 252.

⁶⁷ Чуть позднее на эту особенность переводов Щепкиной-Куперник обратил внимание Пл. Н. Краснов в очерке о ее литературной деятельности (Книжки недели. 1900, нояб. С. 211—221). Но если Горленко объяснял это тем, что стихи Ростана «прямо непереводимы», Краснов считал это следствием того, что «его драмы и на французском языке хороши только со сцены, когда их слушаешь для развлечения». «Со сцены, — писал он, — ее стихи звучат прекрасно; но при чтении многие строки не удовлетворили бы более придирчивого читателя. Со сцены кажется, будто Ростан передан Т. Л. Щепкиной-Куперник очень точно; при детальном сличении перевод оказывается только приблизительным. Мало того, оригинал искажен. Русская переводчица придала Ростану много символических метерлинковских черт, которых нет в оригинале. Но, несмотря на все эти недостатки, нельзя не признать, что для своей цели переводы Т. Л. Щепкиной-Куперник безукоризненно прекрасны. Ведь они сделаны для сцены, а не для чтения, и нельзя от декоратора требовать, чтобы он расписывал декорации так же тщательно, как художник расписывает картины. Точно так же не может быть сомнений, что если бы Т. Л. Щепкина-Куперник перевестила Шекспира, она бы сделала перевод свой буквальным; но переводя модного драматурга, интерес к которому живет только, пока носят широкие сверху рукава, и который уступит свое место другому, когда начнут носить рукава широкие снизу, можно и не стесняться

которую Горленко воспринял как «луч истинной поэзии, о котором мы так долго и безнадежно мечтали». «Деятнадцатый век, — живописал критик обстановку, в которой возник „Сирано“, — склонялся к своему концу среди оглушительного шума и грохота „технического прогресса“ и безысходной, отчаянной тоски, навешиваемой болезненными судорогами декадентского искусства.казалось, что на культурное человечество спускается непроглядный мрак глубокого материализма, прорываемый местами столь же непроглядным туманом антихудожественных фантазмагорий, и что лишь когда-нибудь, в будущем двадцатом столетии, сквозь этот смрад пробьется яркий солнечный луч истинной поэзии, на отраду всему роду человеческому, как провозвестник нового возрождения здорового, жизнерадостного искусства». Подобно Сирано де Бержераку, который некогда «бросал свою перчатку окружавшей его пошлости и глупости», Ростан, полагал он, своей пьесой «сделал смелый вызов всему нашему литературному болоту конца XIX века». Комедия «чисто французская», «совершенно национальная», «Сирано» производит «неотразимое увлекательное действие» не только на соотечественников Ростана, но «даже на русских зрителей и читателей»: «Заключаящаяся во французской национальной оболочке вечная общечеловеческая правда (. . .) могущественно прорывается наружу в силу своей истинно-поэтической мощи и покрывает нас своим неотразимым светом». К тому же, писал критик далее, «чарующее содержание» облечено у Ростана в не менее «чарующую форму». «Комедия Ростана, — восклицал он, — написана, конечно, стихами, вопреки прозаической моде современной драматургии, — но какими стихами! Сами французы признают, что со времен Виктора Гюго — этого величайшего мастера французской стихотворной речи — никто не владел „языком богов“ в таком совершенстве, в каком им владеет Ростан; и, действительно, нужно не только прослушать, но хотя бы и прочесть его комедию в подлиннике, чтобы убедиться в безусловной верности этого суждения».⁶⁸

Другая примечательная московская постановка «Сирано» была осуществлена пятнадцать лет спустя А. Я. Таировым в Камерном театре. Главную роль в этом спектакле исполнял М. М. Петипа. «В роли Сирано, — вспоминала впоследствии А. Г. Коонен, — я видела несколько актеров, некоторые из них играли превосходно, но Петипа был вне всяких сравнений. Может быть, он играл эту роль так блистательно потому, что и сам был великим романтиком. Непосредственность, легкость, поэтическая возвышенность были свойственны ему так же, как Сирано. Замечатель-

и класть отделку не строго сообразуясь с данной моделью, а с общим характером моды».

⁶⁸ Московские ведомости. 1900, 13 (26) сент. № 253. Приблизительно так же осмыслил «Сирано» немецкий писатель и критик Макс Нордау (Nordau) в книге «Zeitgenössische Franzosen» (1901); ее русский перевод увидел свет в 1902 г. в Киеве (Современные французы. Очерки по истории литературы. С. 180—188).

но играл Петипа сцену смерти. Я часто приходила за кулисы или в зрительный зал на последний акт. Он полулежал в кресле, лицо его было вдохновенно прекрасно, смерть ощущалась как-то странно, только в коленях, которые постепенно слабели и, наконец, становились неподвижными, как бы деревянными. Эта сцена производила очень сильное впечатление».⁶⁹

Что же касается провинции, то из множества постановок укажем одну — в Нижнем Новгороде, в начале 1900 г. Впрочем, более всего она памятна тем, что ее рецензентом явился А. М. Пешков, ранее столь выразительно охарактеризовавший «Принцессу Грезу». В «Сирано» он ощутил нечто особенно близкое своим общественным и эстетическим исканиям, стремлениям, идеалам.⁷⁰ «Сирано де Бержерак, — писал он, — это личность, та самая личность, которая, говорят, не имеет никакого значения в ходе истории, но которая тем не менее всегда может ускорить движение жизни, если захочет этого. Как ко дну корабля в соленых водах моря пристают различные морские паразиты и, нарастая на судне огромной массой, замедляют ход его среди волн, так к нашей жизни присасываются многообразные предрассудки и, питаясь соками ее, духом человека, уродуют ее, мешают ей идти свободно к истине и красоте. Борьба с этими чужездными наростами на теле жизни, борьба с пошлостью и глупостью людей, со всем, что нечестно, некрасиво, непросто, — вот борьба, которую всю жизнь вел Сирано де Бержерак, герой блещущей остроумием комедии Ростана». «Прекрасная, «веселая», «трогательная», «колоритная», «красивая» — такие определения с достаточной отчетливостью демонстрируют отношение автора рецензии к пьесе. «Это, знаете, страшно хорошо — быть рожденным с солнцем в крови, — восклицал он, имея в виду знаменитый стих из перевода Щепкиной-Куперник «И с солнцем в крови рождены!»⁷¹ — Если бы нам, людям, кровь которых испорчена пессимистической мутой, отвратительными, отравляющими душу испарениями того болота, где мы киснем, — если б в нашу кровь хоть искру солнца!». И завершал статью

⁶⁹ Коонен А. Страницы жизни. С. 215. Эта оценка в основном не расходится с отзывами об игре Петипа в рецензиях на спектакль, появившихся в московских газетах на другой день после премьеры: «Благодарная роль Сирано, дающая богатейший материал для артиста, в опытных руках г. М. Петипа приобрела превосходного толкователя — красивая бравада, благородный жест и легкая блестящая фразировка делали фигуру этого героя у г. Петипа еще выпуклее и ярче» (Московский листок. 1915, 18 дек. № 290; автор — Карз); «Петипа создает верную фигуру типичного гасконца, поэта, философа и бреттера, не расстающегося со шпагой» (Утро России. 1915, 18 дек. № 347; автор — Сергей Глаголь (С. С. Голоушев)). В последней рецензии содержался, однако, упрек в том, что «Петипа играет Сирано как-то по-французски, для нас, отравленных Художественным театром, чересчур внешне, без того, что принято называть „переживанием“».

⁷⁰ См.: Брейтбург С. М. Горький — театральный рецензент // Театр. 1937. № 3. С. 44—46.

⁷¹ Писатель не догадывался, что стих этот принадлежал самой переводчице, а та, встретившись с ним в конце 90-х годов «в одном литературном доме в Москве», не решилась ему в этом признаться (см.: Щепкина-Куперник Т. Л. Театр в моей жизни. С. 126).

словами: «Пьеса Ростана возбуждает кровь, как шампанское вино, она вся искрится жизнью, как вино, и опьяняет жаждой жизни».⁷²

Между тем в Париже, в Театре Сары Бернар, шла уже подготовка нового роستانовского спектакля. Это был «Орленок» («L'Aiglon»), стихотворная драма в шести актах о последних днях сына Наполеона — герцога Рейхштадтского, влачившего жалкое и унижительное существование при дворе своего деда, австрийского императора Франца, и умершего в Шенбрунне в возрасте 21 года. Премьера пьесы состоялась 15 марта 1900 г.⁷³

Прошло всего несколько дней, и об «Орленке» узнал русский читатель. «Настоящее событие дня — первое представление в театре Сары Бернар пьесы поэта Ростана „Орленок“ (L'Aiglon), в которой Сара играет роль герцога Рейхштадтского, сына Наполеона и австрийской эрцгерцогини Марии-Луизы (<...>), — сообщил парижский корреспондент «Новостей и Биржевой газеты» Е. П. Семенов. — Этот вечер был сплошным триумфом для автора, артистки и ее партнеров. „L'Aiglon“, несомненно, самый крупный театральный успех сезона».⁷⁴ Немного позднее об этом событии рассказал на страницах «Нового времени» П. Вожин. Поскольку «полного текста» драмы у него «под рукою» не имелось, да и видел он ее лишь один раз, критик считал возможным говорить «только о впечатлении», но впечатление это было «сильным»: «Она вас волнует, бьет по нервам, а слух ласкает гармонией прекрасного звучного стиха. Кричащий драматизм положений, страшная сила монологов Сары Бернар, превосходный ансамбль, декорации пленяют вас и захватывают до глубины души». Тем не менее Вожин не отказывался и от «анализа», что приводило его к суждениям несравненно более сдержанным и даже отрицательным: «страшно ходульным» показался ему весь эпизод с императором Францем, удручил монолог Меттерниха, обращенный к наполеоновской треуголке (le petit chapeau), который был встречен «целою бурей браво и восторгов» (критик увидел в этом проявление шовинизма); признавал он и несоответствие этой «волшебной сказки, вызванной фантазией поэта», исторической правде. И даже «божественная Сара» не избежала его упреков: «Фигура стройная, гибкая, юношеская, но лицо... Увы! лицо не давало никакой иллюзии. Знакомая характерная голова артистки смотрела на нас (<...> Вместо юношеского, аристократического овала на нас глядело широкое бледное лицо пожилой женщины с подведенными глазами». Не без раздражения отметил он также «известную „патологическую“

⁷² Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 23. С. 303—312. Сходные мысли — в его письмах из Нижнего Новгорода к Л. В. Средину от 5 (17) января и к А. П. Чехову от 21 или 22 января (2 или 3 февраля) 1900 г. (Там же. Т. 28. С. 110—111, 118).

⁷³ См.: Луков В. А. Черты неоромантизма в поэтической драме Э. Ростана «Орленок» // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе. М., 1981. Вып. 6. с. 134—146.

⁷⁴ Новости и Биржевая газета. 1900, 7 (20) марта. № 66.

верность деталей», которую Сара Бернар демонстрировала в сцене смерти Орленка.⁷⁵

1 апреля 1900 г. о «новой исторической пьесе» Ростана, «которой бесспорно суждено занять весьма выдающееся место в репертуаре драматических сцен», сообщила «Мозаика „Нового мира“». ⁷⁶ «Пьеса эта, написанная великолепным языком, — указывалось там, — полна жизни и движения, и первая постановка ее в театре Сары Бернар прошла с редким успехом и оставила в публике очень глубокое впечатление».

Статьи, посвященные «Орленку», поместили в своих апрельских выпусках и оба петербургских журнала иностранной литературы. Содержание и пафос этих статей отнюдь не совпадали: одна была сплошным дифирамбом, в другой преобладала критика, причем в достаточной мере суровая.⁷⁷ «Звучный стих, воспевающий блестящие времена Первой империи, волнует все сердца. На первом представлении зрители, наполнявшие театр, одинаково восхищались пьесой, забыв партийность, став только французами, обожающими своего императора. И все это сделал Ростан! Пьесу играют ежедневно, и успех ее все растет и растет. „Орленок“ снова занимает собой всех и, если бы театр Сары Бернар был в десять раз больше, и тогда бы не хватало мест для стремящихся хоть один вечер насладиться славным прошлым своей родины (<...> Огромный успех этого произведения, помимо заслуг талантливого автора, падает и на исполнителей во главе с директрисой Сарой Бернар, положившей, что называется, всю душу на эту пьесу. Ростан в восторге от ее исполнения главной роли. По его словам, она идеальный герцог Рейхштадтский. Кажется, этой похвалы слишком достаточно, чтобы распространяться дальше. Сара Бернар два года ожидала этой роли, она сделалась ее заветной мечтой. Артистка для нее пожертвовала даже своими волосами и уж, конечно, не поскупилась на обстановку. Все до мельчайших деталей исторически верно», — констатировал «Вестник иностранной литературы». В то же время «Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки» усматривал в пьесе не столько «шедевр драматического искусства», сколько «шедевр трудолюбия автора»: «Шесть актов в стихах! длиннейших, с монологами по несколько сот стихов! (<...> Пьеса Ростана интересна и содержанием, и по прекрасному и остроумному языку поэта. Но она страшно растянута (<...>). Нравится пьеса и вызывает бурю восторгов своими патриотическими намеками, напоминанием о славном прошлом Франции, когда перед ней склонялась и трепетала Европа; но это уже достоинство никоим образом не литературное и не художественное, и оно не может искупить серьезных

⁷⁵ Новое время. 1900, 12 (25) марта. № 8635. Перепечатано: *Вожин П.* Очерки парижской жизни. СПб., 1904. С. 114—121.

⁷⁶ Мозаика «Нового мира». 1900. № 31 (1 апр.). С. 26—29.

⁷⁷ Вестник иностранной литературы. 1900, апр. С. 370—383; Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки. 1900. апр. С. 102—104.

недостатков пьесы, как неумеренные длинноты и отсутствие действия и развития характеров».

Более чем сухо отозвался о пьесе Ростана и А. Р. Кугель, редактор и ведущий критик журнала «Театр и искусство», побывавший на спектакле летом 1900 г. «Приехав в Париж, — писал он, — я немедленно испытал на себе, что такое реклама и с какою непреодолимую силою она действует. Я первым делом отправился в театр Сары Бернар, на представление „Aiglon“, не будучи нисколько поклонником этой французской знаменитости и не ожидая ничего хорошего от „патриотических“ сюжетов на сцене». Правда, Кугель признавал, что «поставлена пьеса прекрасно, с большим вкусом и отменной роскошью для французского драматического театра», но и в этой связи не мог удержаться от иронической ремарки; описывая сцену на Ваграмском поле — «страшный сон» герцога Рейхштадтского, — критик заметил: «выходит такая балаганщина, которой не хватает только зеленых огней и танцующих ухватов, как в былые времена на балаганах Марсова поля».⁷⁸

Позднее Кугель вернулся к «Орленку», изложив свою точку зрения с большей отчетливостью, а до тех пор в «Вестнике Европы» появилась обширная статья об этой драме — отклик на ее французское издание, увидевшее свет между 23 и 29 июня 1900 г. Автором статьи была З. А. Венгерова.⁷⁹ «Эдмон Ростан, — отмечала она, — автор столь популярной во Франции и за ее пределами, — между прочим и в России — „Принцессы Грезы“ (<...>), занимает неопределенное положение в литературе. Публике он чрезвычайно нравится своими эффектными драмами; каждая из них занимает публику еще задолго до ее появления на сцене, так как и сам автор, и знаменитая актриса, для которой он пишет свои пьесы, Сара Бернар, чрезвычайно искусно умеют рекламировать себя. „Premières“ комедий и драм Ростана являются обыкновенно событием парижского сезона; пьесы его выдерживают огромное количество представлений. Литература же, в лице лучших представителей критики, относится отрицательно к этому любимцу публики. За ним признают несомненный версификаторский талант, блеск стиха, умение делать мастерские подделки под разные стили, искусство создавать сценичные эффекты, но все согласны с тем, что за этой внешней талантливостью не скрывается истинной художественной силы, способной создавать что-либо значительное и оригинальное». В представлении критика, Ростан был наделен «несомненным талантом», но это был талант особого рода, «талант фабриканта поддельных изображений жизни». Такими «талантливыми подделками» были и «Романтики», «подделка под стиль XVIII-го века», и «Сирано», «подделка под стиль XVII-го века, подделка очень блестящая, эффектная, но лишенная внутреннего значения, так как никакого оригинального освещения поэт не дает жизни и характеру данной эпохи», и «Принцесса Греза», «под-

⁷⁸ Театр и искусство. 1900. № 28 (9 июля). С. 498.

⁷⁹ Вестник Европы. 1901, февр. С. 873—883.

делка под символизм», мистика которой «отзывается глубокой фальшью». «Орленок», полагала Венгерова, явился естественным продолжением этого ряда; интересный исторический сюжет и не менее интересный психологический замысел не привели к сколь-нибудь весомым результатам: «Ростан, не углубляясь в анализ сложных душевных движений, ограничивается внешними эффектами, картинностью положений (<...>). Психология действующих лиц выражается не в действиях, а в растянутых монологах, расхолаживающих читателя и зрителя. Серьезный замысел пьесы превысил чисто внешний талант Ростана, и он воспользовался своим сюжетом только для отдельных „выигрышных“ сцен, связанных между собою или простым изображением событий, или ходульными монологами».

Столь сдержанный прием, оказанный «Орленку» русской печатью, не повлиял, однако, на решение Л. Б. Яворской поставить эту пьесу. Перевод и на сей раз был выполнен Т. Л. Щепкиной-Куперник, выполнен в ее обычной манере — легким, разнообразным, то белым, то рифмованным стихом. С помощью рифмованного стиха переводчица как бы акцентировала наиболее существенные места драмы, особенно важные монологи и реплики. Подчас этому сопутствовала и неожиданная смена ритма; так, например, выделила она рассказ герцога о походе Наполеона на Вену в сцене урока истории (рифмованный трехкратный амфибрахий вместо доминирующего белого пятистопного ямба, скорее всего ориентированный на «Гренадеров» Гейне в переводе М. Л. Михайлова).

Перевод Щепкиной-Куперник был издан в 1901 г.,⁸⁰ но уже после того, как пьеса увидела свет рампы. Об этом свидетельствовало и посвящение ее «Лидии Борисовне Яворской, первой, исполнившей в России роли: Принцессы Грезы, Сильветты, Роксаны и Орленка». Исполнена же она была труппой Яворской 10 апреля 1901 г. в помещении Петербургского театра (бывш. Немецки).

Впоследствии Щепкина-Куперник вспоминала, что играла Яворская в этом спектакле «очень хорошо», причем отнюдь не копируя Сару Бернар, как это нередко тогда утверждали.⁸² По сви-

⁸⁰ Орленок, драма в шести актах (<...>) / Изд. С. Рассохина. [М., 1901]; 2-е изд. М., 1912. Кроме того, монолог герцога из 5-го акта (явл. 2) вошел в составленное Л. Ю. Зеленецкой под редакцией Ю. М. Юрьева пособие «Стихи. Сборник для выразительного чтения» (СПб., 1907. С. 411—413), а другой отрывок того же акта (явл. 5) — в антологию «Мировая муза» (С. 108—109). Ранее названный монолог в переводе Э. В. Соломирского был включен в сборник «Чтец-декламатор» (Киев, 1905. Т. 2. С. 110—111).

⁸¹ Собственную труппу Яворская организовала после ее увольнения в декабре 1900 г. из Суворинского театра; причиной послужил демонстративный отказ актрисы участвовать в постановке юдофобской пьесы В. А. Крылова и Эфрона «Контрабандисты» (см.: *Кугель А. Р.* Из моих воспоминаний: Последняя встреча с Яворской // Жизнь искусства. 1924, № 78. С. 8—9; *Горин-Горайнов Б. А.* Актеры. Л.; М., 1947. С. 79—93). С сентября 1901 г. в течение пяти лет Яворская возглавляла петербургский Новый театр.

⁸² *Щепкина-Куперник Т. Л.* Театр в моей жизни. С. 135.

детельству «Нового времени», «г-жа Яворская в роли герцога Рейхштадтского вызвала шумные рукоплескания и вызовы после каждого акта».⁸³ «Л. Б. Яворская, прекрасно носившая мундир, должна быть довольна приемом публики», констатировали «Новости и Биржевая газета».⁸⁴ «Что касается г-жи Яворской, взявшей на себя очень трудную и слишком ответственную роль герцога Рейхштадтского, — писал «Петербургский листок», — то всем очевидно было, как много ума, терпения, желания хорошо изобразить Орленку положила в свою игру энергичная и талантливая артистка».⁸⁵ Удостоились похвал и другие исполнители главных ролей, особенно Х. И. Петросьян, превосходно игравший Фламбо. Обратили на себя внимание некоторые декорации, костюмы (отчасти изготовленные в Париже) и разного рода бутафорский реквизит.

Но в спектакле было найдено и немало существенных недостатков — свойственное Яворской форсирование голоса, доходящее «почти до крика», а также и то, что «порой в ее походке, „стойке“, в положении тела чувствовалась переодетая женщина». Главный же упрек относился к самой пьесе, страдавшей, по мнению рецензентов, «вопиющими несообразностями в развитии сюжета» и «досадными длиннотами» — вроде эпизода на Ваграмском поле, где, как отмечал «Петербургский листок», «долго продолжающиеся замогильные стоны и возгласы мертвых вызывают в конце концов улыбку в публике и уничтожают то впечатление, какое, казалось, должна бы производить беседа герцога с тенями наполеоновских солдат». По наблюдению того же «Петербургского листка», «вообще, начиная с 3-го акта интерес к драме заметно уменьшается. Шестое действие, одно из слабых, решает участь „Орленка“».⁸⁶

Однако критика эта звучала почти похвалой в сравнении с той оценкой, которую дал «Орленку» и его петербургской интерпретации Кугель.⁸⁷ Приверженец русского литературного и сценического реализма, он с презрением отозвался об этой пьесе как о мелодраме, которая «есть пьеса эффектов, сочиненная ради эффектов». «Прямолинейность, сухость рисунка», «характеры цельные, определенные, схематические», «вместо жизненного фона — декорация», — все это, по мысли критика, могло нравиться только соотечественникам Ростана с их эстетическим консерватизмом, с их привязанностью к «известным формам» в искусстве. «Нужно быть французом или, по крайней мере, человеком, поработанным французскими влияниями, — утверждал он далее, — чтобы не смеяться в самых патетических сценах „Орленка“. Нужен совсем особый, далекий от естественности тон, совсем особое, ложнопатетическое отношение к искусству, чтобы изображать с увлече-

⁸³ Новое время. 1901, 12 (25) апр. № 9022.

⁸⁴ Новости и Биржевая газета. 1901, 30 марта (12 апр.). № 99. Автор — Н. И. Гарвей.

⁸⁵ Петербургский листок. 1901, 31 марта (13 апр.). № 88.

⁸⁶ Там же. Автор — Н. А. Россовский.

⁸⁷ Театр и искусство. 1901. № 16 (15 апр.). С. 238.

нием на сцене все это нагромождение эффектов, в которых нет ни капли правдоподобия и вероятия, но истина и поэзия принесены в жертву выставке, показу, эффектам, позе». Не отказывая драматургу в таланте, Кугель решительно отрицал в нем подлинного поэта: «вместо души у него несомненно барабан, как у большинства французов, и вся эта пошлость тем и опасна, что написана с особенною изысканностью, с мастерством и трудолюбием». Наконец, в авторе «Орленка» Кугель видел «угодника толпы»: так, полагал он, в ответ на «непреодолимую потребность» французских буржуа «помечтать о военной славе, увы, для них уже давно померкшей», возникли, например, «грубые панорамы Ваграмских полей». И хотя исполнение пьесы критик счел в целом «достаточно приличным», отзыв его об исполнительнице главной роли был уничтожающим: «Г-жа Яворская вполне подходящая артистка для ростовского Орленка. Ростан — эффектенмахер, г-жа Яворская — эффектенмахерша. Я где-то читал, что, по ее словам, она не видала Сары Бернар. Очень может быть: *les beaux esprits se rencontrent*».⁸⁸ Правда, Кугель был далек от того, чтобы ставить их на одну доску: французская актриса была в его представлении «оберэффектенмахершей театра», русская же — в лучшем случае — ее более или менее удачливым эпигоном.⁸⁹

Столь неприязненное отношение к Саре Бернар в России (где она к тому времени побывала дважды, в 1881 и 1892 гг.) встречалось тогда, по всей вероятности, не часто. У прославленной артистки имелось множество русских почитателей и поклонников, внимательно следивших за ее выступлениями и с нетерпением ожидавших ее новых гастролей в Петербурге и Москве.⁹⁰ Однако когда они в конце концов состоялись (ноябрь—декабрь 1908 г.), никто не решился оценить их как триумф. Даже в самых сочувственных рецензиях звучали ноты разочарования. Немалое удивление вызывал, в частности, ее репертуар; в свои 64 года актриса играла юных героинь и, что особенно смущало, героев: среди пьес, ею привезенных, были «Гамлет» и «Орленок».⁹¹

⁸⁸ Ср. свидетельство Щепкиной-Куперник: «Играла она ее (роль Орленка. — П. З.) очень хорошо, причем вот лишнее доказательство предвзятости критики: ее все упрекали, что она „копирует рабски“ Сару Бернар в этой роли, а я доподлинно знаю, что она играла ее, еще не видав Сары Бернар» (Театр в моей жизни. С. 135).

⁸⁹ Так Кугель думал и на склоне лет. «Она, — вспомнил он о Яворской, — не отличалась ни выдающимся талантом, ни заметной красотой, ни обширным образованием. Я не скажу также, чтобы ее ум был блестящ или оригинален, самобытен и свеж. Все было у нее среднего качества (...). Она прекрасно знала иностранные языки, ездила в Париж, имитировала и обкрадывала Сару Бернар, Режан, Бартэ и вместе с туалетами привозила сценические „артикуль де Пари“ в Петербург» (Кугель А. Р. Из моих воспоминаний: Л. Б. Яворская // Жизнь искусства. 1924. № 33. С. 8—9).

⁹⁰ Приветствуя начало петербургских гастролей С. Бернар, Ю. Д. Беляев писал, например: «Когда я вижу ее, слушаю, читаю о ней, мне кажется, что существуют на свете сказки. Это волшебница, заворожившая мир своим чудодейственным даром, своим серебряным голосом и мерцанием продолговатых глаз, стоит в моем воображении на грани возможного» (Новое время. 1908, 2 (15) дек. № 11756).

⁹¹ Специально к гастролям С. Бернар было выпущено краткое содержание

Осмысляя ситуацию, критик «Московских ведомостей» выразительно суммировал свои наблюдения в следующих словах: «В публике нет и тени энтузиазма. Театр полон, но холоден».⁹² Впрочем, и материальный успех гастролей (по крайней мере московских) оставлял желать лучшего.⁹³

Приведенным сведениям не противоречит и примечательная поздняя зарисовка этих же событий, особенно ценная для нас тем, что в ней охарактеризована игра С. Бернар в «Орленке». Спустя почти полвека автор воспоминаний все еще слышала «необыкновенно красивый по звуку», «золотой» голос актрисы, которым она владела «с редкостной свободой и легкостью»; все еще видела ее фигуру, «стройную, легкую и притом, как и полагалось по роли, не девическую, а юношескую». Однако мемуаристка нисколько не сомневалась в том, что когда она смотрела этот спектакль в Большом зале Петербургской консерватории, «это было (. . .) великолепно по технике, но мертво: из этого выветрился живой аромат, живое дыхание творчества. Спектакль не печалил, не радовал, почти не заставлял сострадать».⁹⁴

Конечно, так думали отнюдь не все. Сильнейшее, потрясающее впечатление произвела актриса в этой роли на шестнадцатилетнюю Марину Цветаеву, пережившую страстное увлечение Наполеоном и его страдальцем-сыном, Ростаном и его «Орленком». 15 марта 1910 г. она писала В. Я. Брюсову: «Почему вы не любите Rostand? Неужели и Вы видите в нем только „блестящего фразера“, неужели и от Вас ускользает его бесконечное благородство, его любовь к подвигу и чистоте? Это не праздный вопрос. Для меня Rostand — часть души, очень большая часть. Он меня утешает, дает мне силу жить одиноко. Я думаю — никто, никто так не знает, не любит, не ценит его, как я». Письмо это явилось как бы продолжением ее разговора с Брюсовым «у Вольфа», когда тот признался, что не принадлежит к поклонникам Ростана.⁹⁵

При первой своей встрече с М. А. Волошиным, в самом конце 1910 г. в Москве, она говорила «о Наполеоне, любимом с детства, о Наполеоне II, с Ростановского „Aiglon“, о Сарре Бернар, к которой год назад сорвалась в Париж, которой там не застала и кроме которой там все-таки ничего не видела», а на его вопрос о ее литературных вкусах отвечала: «. . . люблю только Ростана

«Орленка»: Драматический репертуар Сарры Бернар. «Орленок» (L'Aiglon). СПб., 1908, 5 с.

⁹² Московские ведомости. 1908, 16 (29) дек. № 291.

⁹³ Там же. 1908, 28 дек. (1909, 10 янв.). № 299.

⁹⁴ *Бруштейн А. Я.* Страницы прошлого. М., 1956. С. 252—257.

⁹⁵ Письма Марины Цветаевой / Публ., подгот. текста и вступ. заметка А. С. Эфрои; Коммент. А. А. Саакянц // Новый мир. 1969. № 4. С. 186. Брюсов объяснил ей свою точку зрения следующим образом: «Ростан прогрессивен в продвижении от XIX в. к XX в. и регрессивен от XX в. к нашим дням (. . .) Ростана же я не полюбил, потому что мне не случилось его полюбить. Ибо любовь — случайность» (*Цветаева М.* Герой труда: Записи о Валерии Брюсове / Публ. А. Саакянц // Наше наследие. 1988. № 5. С. 57).

и Наполеона II — какое горе, что я не мужчина и не тогда жила, чтобы пойти с Первым на Св. Елену и с Вторым в Шенбрунн».⁹⁶

Наконец, к этому времени относится ее перевод «Орленка», до нас не дошедший. Об этом эпизоде подробно пишет в своих воспоминаниях А. И. Цветаева: «Когда начала Марина свой перевод „L'Aiglon“ (Э. Ростан, «Орленок») — может быть, еще в конце лета, в Тарусе? Всю зиму своих шестнадцати лет она от него не отрывалась. Каждый свободный час она проводила за тетрадами в своей маленькой комнатке, у окна, за подаренным ей папой большим, мужского фасона, письменным столом с темно-красным сукном (. . .). Тут Марина, забыв обо всем, день за днем, и часто глубоко в ночь кидалась в бой несходства двух языков, во вдохновенное преодоление трудностей ритма и рифмы. Любимейший из героев, Наполеон II воплощался силой любви и таланта, труда и восхищенного сердца, — в тетрадь. Перевоплощался из французского языка — в русский. Все более кованный, с каждым днем зревший стих наполнял ее волнением» и т. д.⁹⁷ Пробужденное Сарой Бернар увлечение Ростаном и его драмой отразилось также в поэзии Цветаевой: тема эта проходит через ее стихотворение «В Париже» (июнь 1909 г.).⁹⁸

Между тем продолжалась, хотя и не слишком интенсивно, жизнь «Орленка» на русской сцене. В конце 1907 г. пьеса была поставлена в Киеве, в Театре Н. Н. Соловцова. Успех спектакля рецензент А. Рогожин объяснял лишь одним — «захватывающей своей горячей искренностью, легкой, исполненной воодушевления игрой актера Горелова. «Талантливый артист, — утверждал критик далее, — концентрирует на себе внимание зрительного зала. Мастерски справляясь с тяжело написанной ролью, пропуская сквозь огонь своего красивого пафоса длинные монологи, как бы укорачивая их живостью и горячностью исполнения, он создает живой образ юного мечтательного энтузиаста, трагедия которого — в разладе между сознанием возложенной на него судьбой великой миссии и отсутствием сил к необходимым действиям». Что же касается пьесы, то серьезно обсуждать ее он считал излишним, поскольку о ее «художественных внутренних изъянах (. . .) писалось много — и в иностранной, и в нашей критике», и в заключение иронически замечал: «Звучные стихи ласкают слух, эффектные положения приятно развлекают зрителей, и успех у мало требовательной нашей публики обеспечен».⁹⁹

⁹⁶ Цветаева М. Соч.: В 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 179—180. 22 сентября (5 октября) 1911 г. Цветаева писала Волошину в Париж: «Максинька, узнай мне, пож (алуїста). точный адр(ес) Rostand и его местопребывание в настоящую минууту! Играет ли Сарра?» (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1975 год. Л., 1977. С. 169). Увидеть «Орленка» с участием С. Бернар Цветаевой удалось только в марте 1912 г.

⁹⁷ Цветаева А. Воспоминания. М., 1974. С. 289—291.

⁹⁸ Цветаева М. Сочинения: В 2 т. М., 1984. Т. 1. С. 29.

⁹⁹ В мире искусств. 1907. № 22—23. С. 29.

Прошло три года, и к «Орленку» обратился Театр К. Н. Незлобина: первый спектакль был дан 18 ноября 1910 г. «Московские ведомости» констатировали «крупную победу» театра, связывая ее прежде всего с «большой роскошью и вкусом» постановки и лишь затем — с исполнением заглавной роли В. И. Лихачевым, «рядовым артистом и во всяком случае еще не выросшим в глазах публики в значительную сценическую величину».¹⁰⁰ По мнению рецензента, в последнюю очередь этому способствовала самая драма: в отличие от Франции, «где свежи красивые предания о „великом корсиканце“, у нас, полагал он, «эта сторона пьесы» мало кому интересна. «Для нас „Орленок“ — только красивое зрелище, воскрешающее жизнь венского двора тридцатых годов прошлого столетия, пьеса великолепных внешних сценических эффектов, щедрою и умелою рукой рассыпанных на протяжении нескольких актов», — уверенно заявлял он,¹⁰¹ не подозревая, конечно, о «комнате с каюту» в Трехпрудном переулке, стены которой были почти сплошь увешаны «портретами Отца и Сына (. . .) — вплоть до киота, в котором Богоматерь заставлена Наполеоном, глядящим на горящую Москву».¹⁰²

В истории «русского Ростана» 1910-й год был ознаменован и другим событием: в конце февраля в печать проникли первые сведения о новой пьесе французского драматурга «Шантеклер» («Chantecler»), над которой он трудился — с перерывами — около семи лет.

Ростан был теперь крупнейшей фигурой литературно-театрального мира, поэтом знаменитым и официально признанным: еще 17 мая 1901 г. он был избран во Французскую Академию, исключительно рано удостоившись этой высшей для французского литератора чести. Мимо подобного факта, естественно, не прошла и русская печать. Объясняя его «необычайной известностью Ростана, далеко перешагнувшей пределы его родины», она напомнила читателям, что и в России пьесы его, «прекрасно переведенные Т. Л. Шепкиной-Куперник (. . .) были поставлены на столичных сценах и имели большой успех».¹⁰³ По разным причинам торжественное вступление драматурга в «сонм бессмертных» долго откладывалось; когда же 4 июня 1903 г. это наконец произошло, журналы подробно осветили эту церемонию, а также изложили прог-

¹⁰⁰ Ср. замечание Шепкиной-Куперник: «. . .очень был в „Орленке“ хорош Лихачев, игравший его у Незлобина» (Театр в моей жизни. С. 136). Попутно укажем, что издание «Орленка» 1912 г. было снабжено рядом иллюстраций, дававших наглядное представление об этой постановке; среди изображенных были К. Н. Незлобин и В. И. Лихачев.

¹⁰¹ Московские ведомости. 1910, 20 нояб. (3 дек.). № 268. О более поздней постановке «Орленка» в Одесском театре «при участии Виктора и Мариуса Петипа», которая произвела на него «сильное впечатление», см. в записных книжках Ю. К. Олеси (*Олеша Ю.* Повести и рассказы. М., 1965. С. 495—496).

¹⁰² Цветаева М. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 179—180.

¹⁰³ Нива. 1901, июнь. № 23. С. 426.

рамную речь (*discours de réception*) нового академика и традиционный ответ на нее Мелькиора де Вогюэ.¹⁰⁴

Основательнее и тоньше других обе эти речи проанализировала все та же З. А. Венгерова, и на сей раз обнаружившая весьма скептическое отношение к «избраннику нации», равно как и к его собрату — «прославителю».¹⁰⁵ «В двух речах Ростана и Вогюэ, — утверждала она, — выясняются (...) все элементы, доставившие Ростану его громкий успех и в то же время отделившие его от серьезной литературы с ее общечеловеческими высокими задачами».¹⁰⁶

В последующие годы известность Ростана все увеличивалась, шум вокруг его имени все нарастал, интерес к его личности все усиливался. Казалось бы, успех «Шантеклера» был предрешен. Но этого не случилось: несмотря на энергичные усилия постановщиков, несмотря на прекрасную актерскую игру, несмотря на мощную и изощренную рекламу, этот «сенсационный» спектакль, состоявшийся 7 февраля 1910 г. в театре Порт-Сен-Мартен, вызвал скорее изумление, чем восторг. Пьеса-аллегория о смысле и предназначении искусства, в которой были — в облике птиц и зверей — выведены представители различных слоев современного общества и прежде всего «литературного мира», озадачила зрителей и критиков, ожидавших от Ростана чего-то совсем иного, более привычного и по содержанию и особенно по форме.¹⁰⁷

Именно так осмыслил это событие парижский корреспондент петербургской газеты «Речь». Отметив, что «никогда еще со времен Виктора Гюго публика не оказывала столько кредита автору и не прислушивалась с таким добросовестным вниманием к каждой его строфе», рецензент не без иронии отозвался об этом несостоявшемся «шедевре», который «смахивает скорее на детскую феерию, чем на серьезную пьесу». «Все это, однако, искупалось бы в достаточной степени литературными красотами пьесы, если бы „Шантеклер“ оказался на самом деле той великолепной, ослепительной поэмой, о которой так долго вещала нам реклама. Но в нем всего-навсего только пять-шесть звучных, вполне музыкальных морсов среди ряда бесконечных скучных страниц, бессодержательность и банальность которых плохо прикрывает стихотворная форма, в рамки которой у Ростана часто с видимым усилием втиски-

¹⁰⁴ Вестник иностранной литературы. 1903, июль. С. 336—340; Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки. 1903, июль. С. 88—89.

¹⁰⁵ Вестник Европы. 1903, сент. С. 420—427. В связи с избранием Ростана в русских иллюстрированных журналах появился также ряд изображений писателя и карикатур на него. См., например: Новый мир. 1901, 1 июня. № 59. С. 68 («Всем. летоп.»); 1903, 1 июня. № 107. С. 21 («Лит. курьер»); 15 июня. № 108. С. 24 (тот же отд.); 14 сент. № 114. С. 34 (тот же отд.); Север. 1903, 1 июня № 22. С. 169.

¹⁰⁶ О речи Ростана см.: Луков В. А. Концепция мира, человека и искусства в «Речи при вступлении во Французскую Академию» Эдмона Ростана // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе. М., 1977. С. 83—93.

¹⁰⁷ См.: Луков В. А. «Шантеклер» Э. Ростана: Синтетические тенденции в жанре и методе неоромантизма // Метод и жанр в зарубежной литературе. М., 1979. Вып. 4. С. 83—94.

ваются слоги и рифмы», — писал он далее, заключая статью решительным утверждением, что «Шантеклер» «может рассчитывать только на посредственный успех».¹⁰⁸

В том же духе, хотя и не столь резко, характеризовал пьесу и ее постановку «Вестник иностранной литературы»: «Разобраться в туманной символистике пьесы — довольно трудно. Основной идеей, по-видимому, является мысль, что многие вожди совершенно ошибочно считают себя руководителями движения, являясь только барабанщиками, которые идут впереди полка, но повинуются воле массы,двигающейся сзади них. Кроме того, в пьесе рассыпано немало всяких намеков на современность. Особенно этим богат третий акт, где встречаются намеки на современное искусство, на пристрастность критики, попадают чисто полемические выпады на отдельных писателей. Некоторые места пьесы представляют собою лирические стихотворения удивительной красоты. Другие зато грешат вычурностью и не всегда правильными рифмами <...> В общем пьеса Ростана — интересная новинка, которая на некоторое время заполнит жизнь парижан, но прочного литературного успеха она все-таки иметь не будет».¹⁰⁹

Тем не менее на протяжении апреля 1910 г. появились три русских перевода «Шантеклера». Один из них, выполненный в прозе, художественной ценности не представлял.¹¹⁰ Два других были стихотворные, но своеобразие оригинала — так или иначе — передавал лишь перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник, которой и в данном случае удалось справиться со столь нелегкой задачей.¹¹¹

7 апреля того же года, т. е. ровно через два месяца после парижской премьеры, с пьесой познакомился петербургский зритель. «Сегодняшний большой успех „Шантеклера“ в Малом (т. е. Суворинском. — П. З.) театре, — поспешно сообщило «Новое время», — был заслуженной наградой таланта, труда и терпения, вложенных в постановку пьесы режиссером, актерами, художниками и всем рабочим персоналом театра. Реализм изумительный: петухи, куры, утки, собаки и проч. „персонажи“ были представлены буквально живыми. Красивые декорации, музыкальные эффекты, веселый куриный балет (бисированный) произвели прекрасное впечатление, а забавные сценки из быта птичьего двора, особенно в третьем акте, достаточно посмешили публику».¹¹² Однако подробная рецензия, появившаяся на следующий день, свидетель-

¹⁰⁸ Речь. 1910, 29 янв (11 февр.). № 28. Подпись — Д.

¹⁰⁹ Вестник иностранной литературы. 1910, март. С. 285—288.

¹¹⁰ *Ростан Э. Шантеклер <...>* / Полный пер. с франц. З. Львовского. СПб., 1910.

¹¹¹ *Ростан Э. Шантеклер <...>* / Пер. А. Н. Вознесенского и Н. Чернова. М., 1910; *Ростан Э. Шантеклер (Певец зари)* / Пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник. М., 1910. Большую известность получил фрагмент этого последнего — «Ода солнцу» из I-го акта, которая вошла затем в сборник «Эстрада» (СПб., 1911. Ч. 2. С. 45—46), в хрестоматию «Школа чтеца», составленную О. Э. Озаровской (М., 1914. С. 187—188), а также была положена на музыку К. М. Галковским. Тот же отрывок в переводе Н. Фольбаума см.: Путеводный огонек. 1910. № 4. С. 146—147.

¹¹² Новое время. 1910, 8 (21) апр. № 12239.

ствовала о том, что при всех достоинствах этого «очень непростого» спектакля в нем весьма слабо ощущался «драматический элемент», да и основная идея его не отличалась новизной.¹¹³ И все же отзыв этот был вполне одобрительным, особенно если сопоставить его с остроумной заметкой С. А. Ауслендера в «Аполлоне». «Будущий историк, — писал он, — может быть, сумеет разгадать тайну, нет, даже не успеха (успеха особенного „Шантеклер“, кажется, нигде не имел), а какой-то назойливой моды на эту скучную и несносную пьесу. Растянутая, бездейственная, крикливо-напыщенная, вульгарно-слащавая, она лишена и тех немногих достоинств, которые мы знали за автором „Сирано“, „Орленка“, „Романтиков“. Малый театр, поставивший „Шантеклера“, отнесся к нему с полной серьезностью и старанием, впрочем не спасая его этим, так как, может быть, стиль балагана мог бы (если бы еще сократить Ростановскую декламацию так — на четыре пятах) на несколько минут заинтересовать этой поистине балаганной затеей перерядить актеров в петухов, индюков, жаб, гусаков и прочих обитателей скотного двора».¹¹⁴

Сходную реакцию вызвала эта постановка у московских зрителей, увидевших ее впервые 9 мая 1910 г. в помещении театра «Буфф». Признавая, что петербургская труппа «все сделала, что могла, чтобы показать пьесу в возможно лучшем исполнении», рецензент констатировал, что «пьеса не имела в Москве и тени того успеха, который встретил ее при первой ее постановке на родине автора». «Пьеса, — продолжал он, — смотрится публикой с явнoу скукой, которая многих заставляет уходить из театра задолго до окончания спектакля».¹¹⁵

«Назойливая мода» на «Шантеклера» способствовала известному оживлению у нас интереса к творчеству Ростана.¹¹⁶ В разных переводах увидела свет его ранняя комедия «Два Пьеро».¹¹⁷ Напечатаны были статьи, где прослеживался весь его путь и высказывались некоторые общие соображения о характере его таланта

¹¹³ Там же. 9 (22) апр. № 12240. Автор — П. П. Конради.

¹¹⁴ Аполлон. 1910. № 8 (май—июнь). С. 63.

¹¹⁵ Московские ведомости. 1910, 11 (24) мая. № 106. К этому же времени относятся две пародии на «Шантеклера» — пародия-фарс в 4-х действиях «Шантеклер (Певец зарн)» (М., 1910; автор обозначен криптонимом «Н. Я.») и пародия-юмореска «Оптимист» К. Воинова (Вселенная. 1910. № 3. С. 92—93). К выходу в свет у нас и постановке «Шантеклера» была приурочена также публикация очередного портрета Ростана и изображения участников «маскарадного вечера», на который друзья писателя явились в костюмах «ростановских зверей», т. е. персонажей «Шантеклера» (Всемирная панорама. 1910, 22 янв. № 40. С. 9).

¹¹⁶ Мода эта имела и чисто бытовой аспект: галстуки, шляпы, костюмы, турнюры дамских платьев, шоколад и т. п. равно назывались «шантеклер».

¹¹⁷ Ростан Э. Два Пьеро, или Белый ужин / Пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник // Речь. 1910, 25 дек. (1911, 7 янв.). № 354 (перепечатано: Щепкина-Куперник Т. Л. Драматические переводы. М., 1911. Т. 2. С. 3—35); Ростан Э. Белый ужин, или Два Пьеро и Коломбина / Пер. З. Львовского и Б. Восходова. СПб., 1911. Кроме того, еще в 1901 г. А. А. Мюссар-Викентьев перевел три первых явления этой пьесы (Пьеро плачущий и Пьеро смеющийся // Театр и искусство. 1901. № 38 (16 сент.). С. 677—678; воспроизведено: Эстрада. М., 1913. Т. 2. С. 7—10).

и о роли его в современном литературном движении.¹¹⁸ Наконец, в 1914 г. в качестве приложения к «Ниве» вышло Полное собрание сочинений Э. Ростана в переводе Т. Л. Щепкиной-Куперник, в котором наряду с драмами была представлена его лирическая поэзия, знакомая русскому читателю довольно мало.¹¹⁹

Этим Полным собранием подводился своего рода «первый итог» творческой деятельности Ростана, находившегося в зените славы и в самом расцвете сил. Однако итог этот в сущности оказался и окончательным: после «Шантеклера» он создал лишь несколько поэтических произведений и одно драматическое («Последняя ночь Дон-Жуана»), изданное уже после его смерти.¹²⁰

Умер Ростан 2 декабря 1918 г., на пятьдесят первом году. В трудные годы гражданской войны и разрухи известие это не могло, конечно, вызвать особенно бурной реакции. Но появилось все же несколько откликов, вновь напомнивших о той весьма напряженной борьбе, которая на протяжении двух десятилетий шла у нас вокруг имени и творчества французского драматурга между сторонниками неоромантизма и его противниками — по преимуществу из символистских кругов.

А. Я. Левинсон, не убежденный даже в том, что «для этой увенчанной тени найдется хотя бы скромное место в истории истинного поэтического творчества», связывал «небывалый успех» Ростана с тем именно, что «он не принес ничего нового, а старое приблизил к уровню общего понимания». «Запоздалый эпигон романтизма, разыскавший среди забытого наследства отжившей эпохи живописный плащ Эрнани и длинную рапиру д'Артаньяна, — писал критик, — он воскресил на миг все это искусство контрастов и бутафории. Поэт! Но можно ли именовать поэтом этого ловкого версификатора, жонглера виртуозными рифмами, каждый стих которого — каламбур, каждый образ подчеркнут и поднесен читателю?» Помимо стихотворческого дара он не отказывал Ростану лишь в трех достоинствах — «сценическом темпераменте», «чутье условностей и выгод театра», «проникновению в механизм актерской игры».¹²¹

Любовью и признательностью к безвременно ушедшему поэту был проникнут сонет А. Алафузовой «Ростан», одно из центральных стихотворений ее небольшого сборника «Розы на снегу»:

¹¹⁸ См.: *Щепкина-Куперник Т. Л.* Эдмон Ростан: (Очерк) // *Нива*. 1913. № 46 (16 нояб.). С. 915—917; *Рихтер В. Н.* Творчество Ростана // *Вестник иностранной литературы*. 1914, апр. С. 43—60.

¹¹⁹ Несколько ранних переводов ростановской поэзии см.: *Родная речь*. 1901 № 2. С. 13—14; *Вестник иностранной литературы*. 1902, сент. С. 199—200; *Вестник Европы*. 1896, нояб. С. 427—428; *Эстрада*. Ч. 2. С. 127.

¹²⁰ *Rostand E.* La Dernière nuit de Don Juan, poème dramatique en 2 parties et un prologue. Paris, 1921 (см.: *Луков В. А.* «Последняя ночь Дон-Жуана» и проблемы метода позднего творчества Эдмона Ростана // *Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе*. М., 1978. С. 115—127). Небольшой фрагмент драмы в переводе Луи Шенталея был опубликован в альманахе «Новинки Запада» (М.; Л., 1925. № 1. С. 45—60).

¹²¹ *Жизнь искусства*. 1918, 6 дек. № 30.

Он растворил мне дверь темницы,
С души плененной снял оковы.
Теперь пою я звонче птицы,
И мне понятны неба зовы.

Он мне сказал: «В порыве страстном,
Сквозь бури, вихри, злые грозы,
Иди к своей Принцессе Грезе.

Он сообщил мне силу львицы, —
Врага я встречу наготове.
Не буду жалкой единицей —
Я цель нашла в созвучном слове.

В душе восторженной и ясной
Умей хранить мечту прекрасной
— И зацветут зимою розы».¹²²


В свою очередь журнал «Пламя» посвятил Ростану настоящий дифирамб, в котором всячески подчеркивалась глубокая созвучность его наследия новой эпохе: «Умер Ростан. На пороге величайшего перелома мировой истории, перед мощным подъемом революционной волны, исполненной стихийного романтизма и героичности, сошел со сцены пламенный проповедник героического романтизма, пропитанного изысканнейшим, подлинно прекрасным, но несомненно буржуазно-индивидуалистическим гуманизмом (<...> Лозунги Революции близки к проповеди Ростана, но мы подходим к ним совершенно иным путем (<...> пусть различны методы и средства — героический романтизм поэта близок и понятен романтическому героизму наших дней».¹²³

Таким образом, смерть драматурга отнюдь не примирила между собой его врагов и почитателей. Теперь, когда его земной путь завершился, одни пророчили ему полное забвение, другие — новую жизнь. Однако дальнейшая судьба у нас Ростана с отчетливостью показала, что все они в той или иной мере заблуждались. Вопреки самым мрачным прогнозам Ростан остался с нами, но преимущественно как автор одного шедевра — «Сирано», и в этом своем качестве он, по всей вероятности, будет нам сопутствовать еще очень долго. Прочее же его творчество в основном ушло, и сейчас трудно представить себе, что и оно у нас широко переводилось и с жадностью читалось, восхищало зрителей, служило предметом споров и дискуссий.

Конечно, в России в эпоху, давшую такое множество великих умов и талантов, Ростан не был и не мог стать «властителем дум». Но и без него русская литературная и театральная жизнь начала века была бы все же несколько иной, была бы чуть бледнее и унылее. Как бы ни был скромнен и даже сомнителен вклад Ростана в русскую культуру, преуменьшать и тем более отрицать его ценность неверно и несправедливо.

¹²² Алафузова А. Розы на снегу : Стихи. Пг., 1918. С. 65.

¹²³ Пламя. 1918, 29 дек. № 34. С. 7—8 (Там же — отрывок 1-го акта «Сирано» в переводе А. Кайгородова). Еще один некролог см.: Вестник театра. 1919. № 6 (15—16 февр.). С. 5.



Е. В. Свиясов

САФО В ВОСПРИЯТИИ РУССКИХ ПОЭТОВ (1880—1910-е гг.)

В недавно опубликованном письме к Б. Л. Пастернаку от 3 ноября 1946 г. исследовательница античной литературы О. М. Фрейденберг писала: «Сейчас занимаюсь Сафо, одним из самых трудных вопросов всей античной литературы». ¹ Схожую мысль высказал и французский живописец и искусствовед П. Боннар: «Сафо — это область дивного, полного чудес. „Загадка“, „Чудо“ говорили уже в древности. Эти простые слова очень верны в своей простоте: загадкой можно назвать и ее жизнь, и личность, толкуемые по-разному. Загадка и чудо; и то и другое лучше всего подходит к ее поэзии, в каком бы искаженном виде она до нас ни дошла». ² Знатоки античности, очевидно, имели в виду уникальный, в полном смысле неподражаемый характер поэзии Сафо, что еще в античную эпоху побудило поэтов называть ее «десятой музой», и крайнюю фрагментарность оставшихся поэтических отрывков, более трехсот, по большей части составляющих одну-две строки. Впрочем, такая судьба постигла почти всю лирическую поэзию Греции (за исключением Пиндара и Феогнида). О произведениях Алкея и Солона, Каллина и Тиртея, Алкмана и Стесихора и многих других исследователи и читатели вынуждены судить лишь на основании цитаций античных авторов, историков и пр., отрывков, к настоящему времени систематизированных и сведенных в авторитетные поэтические антологии. ³ Так, наиболее известное стихотворе-

¹ Дружба народов. 1988. № 9. С. 242. Монография, подготовленная О. М. Фрейденберг, не издана. Тезисы к книге «Сафо» опубликованы: Доклады и сообщения филологического Института (ЛГУ). Л., 1949. Вып. 1. С. 190—198. Другая отечественная монография о Сафо — А. В. Половцева (1849—1905), заведываемого общим архивом Министерства имп. двора, автора книги «Прогулка по Русскому музею», также не издана. Неполная корректура этого труда хранится в архиве Половцевых (ГПБ, ф. 601, Половцевы, № 133), там же хранятся подготовительные материалы, насчитывающие несколько тысяч рукописных страниц. За рассматриваемый период вышла единственная работа о Сафо: *Мандес М. И.* Сафо: Очерк по истории греческой литературы. Одесса, 1902.

² Боннар П. Греческая цивилизация. М., 1958. Т. 1. С. 113.

³ *Poetae lyrici Graeci.* Lipsiae / Ed. Bergk, 1882. V. 1—3; *Anthologia Lyrica Graeca.* Lipsiae / Ed. Diehl, 1955. Ed. 3. Fasc. 1—2; *Poetarum Lesbiorum fragmenta* / Ed. E. Lobel et D. Page. Oxford: Glarendon Press, 1963.

ние Сафо, условно называемое 2-я ода,⁴ о котором Н. И. Новосадский писал: «Едва ли можно найти в древнегреческой поэзии . . . стихотворение, где сила любви была бы изображена так ярко»,⁵ стало известно благодаря почти полному его воспроизведению в трактате «О возвышенном», приписываемом Лонгину (I в. н. э.).

Чеканный и вместе с тем певучий характер лирики Сафо, страстность и искренность поэтессы продолжают волновать на протяжении почти четырех столетий западноевропейских подражателей и трех столетий — русских.

Английский поэт А. Ч. Суинберн, посвятивший Сафо стихотворение — ярчайший пример суггестивной лирики, — написанное сапфической строфой (наивысшая дань уважения античному автору!), назвал ее «ни более, ни менее как величайшим поэтом, когда-либо существовавшим на земле» («*simply nothing less — as she is certainly nothing more — than the greatest poet who ever at all*»)⁶. Стоит ли удивляться такой оценке! Ведь биение страстного сердца величайшей поэтессы мы ощущаем по прошествии сотен и сотен лет, как ощущали это биение А. Ламартин, Дж. Леопарди,⁷ П. Верлен,⁸ Р. М. Рильке, сделавшие Сафо героиней своих стихотворений.

⁴ Поскольку в настоящей статье не раз придется ссылаться на эту оду, а также в связи с тем, что она стала своего рода отправной точкой для подчас произвольного толкования вкусов Сафо, приведем оду полностью в переводе Вяч. Иванова:

Мнится мне: как боги, блажен и волен,
Кто с тобой сидит, говорит с тобою,
Милой в очи смотрит и слышит близко
Лепет умильный —
Нежных уст! . . . Улыбчивых уст дыханье
Ловит он. . . А я, — чуть вдали завижу
Образ твой, — я сердца не чую в персях,
Уст не раскрыть мне!
Бедный нем язык, а по жилам тонкий
Знойным холодком пробегает пламень;
Гул в ушах; темнеют, потухли очи:
Ноги не держат. . .
Вся дрожу, мертвею; увлажнен потом
Бледный лед чела: словно смерть подходит. . .
Шаг один — и я, бездыханным телом,
Сникну на землю.

⁵ История греческой литературы. М.; Л., 1946. Т. 1. С. 235. Ср. у П. Боннара: «Эта ода — рассказ о битве. При каждом новом нападении Эроса Сафо всем своим существом ощущала, как рушится понемногу та уверенность, которую она ощущает во всем своем организме (. . .). Нигде искусство Сафо не проявилось более обнаженно, чем в этой оде. Нигде ее поэзия не имеет такого странного физиологического характера» (Боннар П. Греческая цивилизация. С. 116—117).

⁶ Цит. по: *Diban J. M. Ancient an modern images of Sappho*. Boston, 1983, P. 8.

⁷ Стихотворение Дж. Леопарди «Последняя песнь Сафо» (1824) переведено Л. Граве (Дело. 1878. № 1. С. 197—198) и В. Вольтке (Пантеон литературы. 1890. № 3. С. 1—4).

⁸ См.: Верлен П. Собрание стихотворений в переводе Валерия Брюсова. М., 1911. С. 120.

«Сафо в России» — одно из многочисленных белых пятен-континентов на историко-литературной карте под названием «Античность в России», важнейшее звено в цепи проблем литературно-эстетического восприятия наследия давно ушедшей в небытие эпохи, звено, позволяющее во всей глубине осмыслить тягу русских поэтов на всем протяжении развития русской поэзии к лирико-любовным мотивам, свободным от схоластико-дидактических наслоений. Эта проблема так же правомочна, как комплекс вопросов, связанных с бытованием в России имен Гомера и Анакреонта, Горация и Овидия.

Приведем некоторые цифры и иные сведения общего характера.⁹

На протяжении трех веков новой русской литературы Сафо, ее личность, ее поэзии посвящено более 70 стихотворений (в том числе 1 кантата, 2 поэмы). Последнее учебное стихотворение — А. Баевой.¹⁰ Среди поэтов, сделавших Сафо своей героиней, Г. Р. Державин, В. В. Капнист, К. Ф. Рылеев, А. С. Пушкин, П. А. Катенин (кантата), Н. Ф. Щербина, М. А. Лохвицкая, А. А. Коринфский, Вяч. Иванов, К. Д. Бальмонт и др. С 1880 по 1920 г. появилось более 30 стихотворений. Овидию посвящено соответственно 7, Горацию — 2. С полной уверенностью можно сказать, что ни одному античному и западноевропейскому автору, даже Байрону, не посвящалось в России такого числа стихотворений, как Сафо.

Число переводов и подражаний приведенной выше 2-й оды Сафо достигает 48.¹¹ Среди переводчиков (подражателей)¹² этой оды А. П. Сумароков, Н. А. Львов, М. Н. Муравьев, Г. Р. Державин (девять редакций!), В. А. Жуковский, К. Ф. Рылеев, А. С. Пушкин, А. Ф. Мерзляков, П. А. Катенин, А. Н. Майков,¹³ Вяч. Иванов,¹⁴

⁹ Данные почерпнуты из подготовленной к изданию двухтомной библиографии «Античная лирическая поэзия в русских переводах и подражаниях XVIII—XX вв.», а также из рабочей картотеки «Античность в России», охватывающей как поэтический, так и прозаический материал. В связи с работой над библиографией составитель просмотрел поэтические индивидуальные сборники и альманахи XVIII—XIX вв., а также, руководствуясь указателем А. Тарасенкова и росписью альманахов XX в., поэтические сборники, выходившие в России в 1900—1920-е гг.; осуществлен сквозной просмотр журналов XVIII—XIX вв., картотеки росписей журналов начала XX в. А. Д. Алексеева (ИРЛИ). Пользуясь случаем, выражаю благодарность А. Д. Алексееву, картотека которого оказывает помощь многочисленным исследователям.

¹⁰ Баева А. Дочерний свет. М., 1982. С. 55 (стихотворение «Читая Сафо»).

¹¹ См.: Свиясов Е. В. Античная лирическая поэзия в русских переводах и подражаниях XVIII—XX веков: О библиографии // Русская литература. 1988. № 2. С. 206—215.

¹² Увлечение поэзией Сафо вызвало массу подражаний ее одам, что привело к необходимости выделить в подготовленной библиографии раздел «Псевдосафо». Здесь и переводы Востокова с французской Псевдосафо или же явные мистификации Вяч. Иванова.

¹³ Подражание А. Н. Майкова относится к 1875 г. Опубликовано: Огонек. 1881. № 17. С. 234 (факсимиле).

¹⁴ Два наиболее полных издания переводов отрывков Сафо, появившиеся в те-

В. В. Вересаев и другие, менее известные поэты и переводчики. За период с 1880 г. по 1920-е гг. она была переведена 10 раз.

Сама же сапфическая строфа проникла в Россию раньше, чем Сафо стали переводить на русский язык. Употребление этого размера встречается уже в «Славянской грамматике» Мелетия Смотрицкого (1619), а также у Симеона Полоцкого и Кариона Истомина, вплоть до опыта неизвестного поэта, написавшего майой сапфической строфой стихотворение «Красной Армии» (1938).¹⁵ В этой связи можно указать на весьма значительный историко-литературный факт: первый эквиритмичный перевод в России отдельного полного стихотворения был выполнен А. П. Сумароковым — перевод оды Сафо «Гимн Афродите» (1758), написанный также сапфической строфой.

Интерес к Сафо на рубеже XIX—XX вв. прежде всего как к личности проявляется не только в литературе,¹⁶ но и в театре,¹⁷ музыке,¹⁸ живописи.¹⁹

Истоки увлечения поэзией Сафо можно наблюдать в России с середины XVIII в. Укажем лишь на одну, главную причину интереса русских поэтов к творчеству Сафо, которое неотделимо от народного лесбосского мелоса. Искренняя поэзия Сафо нашла живой отклик в России, где поэзия также в значительной степени опиралась на песню, народную мелодию. Ведь не случаен тот факт, что анонимное стихотворение «Ревность» («Божественну тот часть вкушает. . .») вошло (без каких-либо указаний на связь со 2-й одой Сафо) в «Собрание новейших песен и разных любовных стихотворений» (М., 1791. Ч. 1).

В настоящей статье будет сделана попытка рассмотреть поэти-

чение одного года: *Алкей и Сафо*. Собрание песен и лирических отрывков в переводах размерами подлинников Вячеслава Иванова со вступительным очерком его же. М., 1914; 2-й тираж: М., 1915; *Сафо*. Стихотворения и фрагменты / Перевел с греческого размерами подлинника В. Вересаев. М., 1915. Помимо культурной ценности, которую представляют эти переводы, они еще и весьма полезны тем, что дают возможность наглядно проследить, как складывались различные принципы перевода, приводившие нередко их авторов к горячим спорам, сопоставимым по накалу страстей со спорами Н. И. Гнедича и В. В. Капниста о гекзаметре.

¹⁵ ЛО Архива АН СССР, ф. 878, оп. 1, № 612, л. 243.

¹⁶ Отметим также переводы, вышедшие в России, лишь косвенным образом имеющие отношение к личности Сафо: повесть Брет-Гарта «Сафо у „Золотых ключей“» (Русское обозрение. 1890. № 1, 2), повесть А. Доде «Сафо» (Дело. 1884. № 5).

¹⁷ В конце XIX в. большой популярностью пользовалась постановка на сцене московского Малого театра трагедии Ф. Грильпарцера «Сафо», в которой принимали участие ведущие актеры театра М. Н. Еромолова (Сафо) и М. Ф. Багров (Фаон). Интерес к пьесе был столь велик, что перевод, осуществленный Н. Ф. Арбениным, вышел с иллюстрациями, воспроизводившими сцены из спектакля, а также портретами исполнителей (*Грильпарцер Ф. Сафо: Трагедия в пяти действиях* / Пер. Н. Ф. Арбенин. М., 1895).

¹⁸ Существовала даже нотная литература, связанная с именем Сафо: Из Сафо. Муз. Мих. Глинки. М., 1914; Амель. Ода Сафо. Муз. И. Брамса / Пер. Бессель. Б. м., 1916; Греческие песни на тексты из Сафо в пер. Вяч. Иванова. Муз. Артура Лурье. М., 1918.

¹⁹ Известна картина «Сафо на Левкадской скале» кисти И. К. Айвазовского.

ческие отклики на поэзию Сафо, ее личность и судьбу за период с 1880 г. по 1910-е гг.²⁰

О Сафо известно немного. Сафо (конец VII—VI вв. до н. э.), современница поэта Алкея, автора яростных политических инвектив, жила в городе Митилены на острове Лесбос. У нее были муж и дочь. Вынуждена была бежать в Сицилию. Причину ее изгнания надо искать в политической борьбе, которую вел ее муж или близкие родственники. По возвращении на остров Лесбос поэтесса основала школу, в которой обучала девушек пению, музыке, танцам. Сама она назвала эту школу «домом, посвященным музам». Впоследствии античные комедиографы пытались бросить тень на Сафо, обвиняя поэтессу в безнравственности, делая ложные выводы из содержания ее поэзии.²¹

Обстоятельства смерти Сафо неизвестны. По всей видимости, она умерла в преклонном возрасте. Отсутствие каких-либо достоверных сведений о Сафо с лихвой восполнилось легендами, сплетнями. Наиболее распространено предание, существовавшее еще в античную эпоху, о том, что, не встретив со стороны прекрасного Фаона взаимности, некрасивая и уже немолодая поэтесса бросилась в пучину с Левкадской скалы. Именно этот апокриф вдохновил многих поэтов, музыкантов, художников. Достаточно вспомнить, что он лег в основу трагедии Ф. Грильпарцера, а также оперы Гуно «Сафо», картины И. К. Айвазовского; не говоря уже о многочисленных поэмах, стихотворениях. Уникальный в мировой литературе случай, когда биография поэта (писателя), построенная целиком на апокрифе, не имеющем и доли реальности, вдохновляла и вдохновляет на протяжении веков все новых и новых поэтов.

Известно, что многим как русским, так и западноевропейским стихотворцам в литературно-общественном мире нередко давались античные поэтические имена, зачастую с ироническим оттенком. Это явление — своеобразная метафора, позволявшая достаточно красноречиво, ассоциативным путем связать творчество поэта, его пафос с поэтическими образами определенного античного автора, непререкаемого авторитета, или указать тем самым на неудачный опыт творчества нового автора, пытавшегося подражать античному поэту, его идеалу. Так, «русский Пиндар» — устойчивое сочетание, прилагавшееся к Ломоносову, а затем к Державину, — в отношении Д. Хвостова воспринималось не только иронически, но и издевательски.

²⁰ Стихи после 1920-х гг. остаются за пределами данной статьи: стихотворение «Сафо» А. Барковой в ее сборнике «Женщина. Стихи» (Пб., 1922) и стихотворение «С острова Лесбоса» в сборнике Б. Дукельского «Appassionato. Стихи». (Пг., 1922) (см. также библиографическое приложение).

²¹ П. Боннар справедливо упрекает филологов, которые на основании окончаний грамматического рода пытались и пытаются установить, кому стихи Сафо (в том числе и 2-я ода) посвящались: «Нам не следует искать между строк, пытаясь проникнуть в текст. В этом нет нужды. Текст, взятый сам по себе, открывает нам поэтические горизонты, более обширные, чем те исторические соображения, которые мы бы могли извлечь из наших сведений о гражданском состоянии или установлении факта сексуальной извращенности» (*Боннар П.* Греческая цивилизация. С. 121).

Безвестный поэт конца XIX в. И. Рудаков восклицал:

В России Сафо есть и Сафо не одна.²²

И он был прав. На рубеже XVIII и XIX вв. «русской Сафо» называли и Е. В. Хераскову и А. П. Бунину. И по сей день неясно, кого именно имел в виду К. Н. Батюшков, писавший в 1809 г.: «Исчезла Сафо наших дней» — Е. Титову или же Бунину. И все же столь лестные сравнения проводились, скорее, не на основании характера «женской поэзии», а из-за принадлежности того или иного автора к женскому полу.

И только имя М. А. Лохвицкой (1869—1905) можно со всей справедливостью соотнести с именем греческой поэтессы. О том, что современники действительно называли ее «русской Сафо» без какой-либо тени иронии, свидетельствуют многочисленные некрологи. Вряд ли журналисты, отозвавшиеся на безвременную кончину 36-летней поэтессы (она умерла от туберкулеза), допустили бы неделикатные аллюзии на возможно существовавшее в литературных кругах ироническое отношение к ней как к «русской Сафо». «Она была единственной и совершенно своеобразной поэтессой любви, нашей современной Сафо. Непосредственность, с какой изливались в музыкальных строфах ее чувства, порой вызывали со стороны буржуазной прессы нарекания», — писали «Новости дня».²³ Из некролога А. Измайлова: «К ней применили, и оно так и осталось навсегда, имя новой, русской Сафо, певицы вакхической страсти, знойного наслаждения и упоения рабством и владычеством любви».²⁴

Выяснить, кто первым ввел М. Лохвицкую в длинный перечень «русских Сафо», не представляется возможным, но то, что сравнение утвердилось в сознании современников еще в начале 1890-х гг., несомненно. И скорее всего оно возникло впервые в литературных салонах, в кругу друзей М. Лохвицкой — литераторов.

К. Бальмонт в образной форме лишь констатировал это обстоятельство, предпослав к своей книге «Будем как солнце» (1903) посвящение следующего содержания: «Художнице вакхических видений, русской Сафо, знающей тайны колдовства».²⁵

Поэзия М. А. Лохвицкой — это исповедь трепещущего женского сердца, стихийное изъятие любовного чувства. Обнаженность темы, оказывавшая шокирующее воздействие на значительную часть публики, прежде всего буржуазно-обывательской, столь неожиданный, подчас эмфатический стиль ее поэзии воспринимались как

²² Русская поэзия // Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1893. Т. 1. Примеч. и доп. с. 359.

²³ Новости дня. 1905. № 7987. Этот некролог перепечатан также в «Одесских новостях» (1905. № 6731).

²⁴ Биржевые ведомости. 1905. № 9003.

²⁵ Это посвящение в свою очередь стало эпиграфом к статье критика и переводчика римских элегиков П. Краснова «Русская Сафо» (Новый мир. 1903. № 20); это определение, однако, отсутствует в статье того же автора «Любовь в современной поэзии» (Там же. 1899. № 20).

попытка поэтическим словом отстоять право женщины на собственное чувство, собственный голос не только в литературе, но и в обществе. Волнуя читателей, поэтесса тем самым сознательно или бессознательно, но своеобразным образом решала ставший в то время актуальным вопрос, связанный с женской эмансипацией. Поэтический вызов Лохвицкой имеет некоторые аналогии с чувственной и откровенной поэзией Сафо, отстаивавшей свое право на создание школы. П. Краснов писал: «Любовная поэзия потому никогда не надоедает и может быть бесконечно разнообразна, что она касается не только физиологической основы чувства любви, но и сопровождающих ее духовных волнений, возвышающих и облагораживающих человека. Воспитательное значение любовной лирики в том и состоит, что она учит любить возвышенно и благородно, культивируя самые роскошные и благоуханные цветы души, увеличивающие ценность и значение человека (...). Рассматривая поэзию М. А. Лохвицкой с этой точки зрения, мы видим, что она касается не столько сопровождающего любовь цветения души, сколько самой физиологической основы чувства (...). Женщина теперь стремится к равноправности с мужчиной, и любовь не должна быть ей помехой в этом стремлении».²⁶

В этом смысле становится понятнее иронический экспромт В. С. Соловьева 1897 г.:

Придет к нам верно из Лесбоса
Решенье женского вопроса.²⁷

Имя Сафо входит в репертуар стихотворений М. Лохвицкой уже в начале ее литературной деятельности. В стихотворении «Сафо» (1)²⁸ встречается все тот же, не в первый раз использованный апокриф о самоубийстве поэтессы, но сюжетно он не развит. Стихотворение в импрессионистской манере передает ситуационную канву легенды, сосредоточивая весь пафос на внутренних, глубинных переживаниях героини, протекающих на фоне умиротворенного, едва подернутого зыбью моря:

Темноокая, дивная, трепетно-стройная,
Вдохновений и песен бессмертных полна,
На утесе стояла она.
Золотистая зыбь беспокойная
На волну набегала волна.

²⁶ Книжки «Недели». 1900. № 10. С. 195—198.

²⁷ Соловьев В. С. Стихотворения и шуточные пьесы. 2-е изд. Л., 1974. С. 170 (Б-ка поэта, Больш. сер.). Отметим попутно, что в 1892 г., т. е. когда происходит утверждение в русской поэзии Лохвицкой как «русской Сафо», В. Соловьев пишет два акrostиха на слово «Сафо», вошедшие в так называемый «мартыновский цикл» (при жизни не публиковались) (Там же. С. 85). Эти акrostихи, обычно предполагавшие элемент игры, стихотворческой изобретательности, у Соловьева решены в типичном для него интимно-лирическом ключе. Интересно и то, что посвященные конкретному лицу — С. М. Мартыновой, они нетрадиционно указывают не на фамилию или имя адресата, а на имя весьма отвлеченное.

²⁸ Здесь и ниже курсивные цифры в скобках являются ссылками на номера записей библиографического приложения «Стихи, посвященные Сафо на рубеже XIX—XX вв.», данного в конце этой статьи.

Уже в этой пьесе наблюдается тенденция, которая возобладает на последующих этапах творчества Лохвицкой, — склонность к употреблению неожиданных, противоречащих друг другу определений (катахрез), что впоследствии вошло в практику символистов. Стихотворение не ставит целью ознакомление читателя с легендой, более того — знание ее подразумевается, но трагическая концовка отсутствует:

Все глядит она, молча, с надеждой сердечно,
 С упованием в измученной страстью груди, —
 Не видать ли знакомой ладьи...
 Но лишь волны грядой бесконечною
 Безучастно бегут впереди.

Поэтесса заостряет внимание на интуитивной сопричастности моря, морской волны судьбе героини. Море, а точнее его главный атрибут — волна, становится поэтической метафорой переменчивости судьбы и чувства, когда умиротворенное движение души под действием страсти, будь то любовь или ревность, превращается в непредсказуемый шквал. Тема волны находит свое развитие не только в лексике, но — что самое важное — в самой структуре строфопостроения, в основе которого лежит умышленный (сохраненный в полной мере во всех пяти строфах) контрастный прием сбой ритма.

| | | | | | |
|---|----|-----|-----|-----|-----|
| А | ○○ | ○○○ | ○○○ | ○○○ | ○○○ |
| Б | ○○ | ○○○ | ○○○ | ○○○ | ○ |
| В | ○○ | ○○○ | ○○○ | ○ | |
| Г | ○○ | ○○○ | ○○○ | ○○○ | |
| Д | ○○ | ○○○ | ○○○ | ○ | |

Налицо тенденция последовательного уменьшения количества стоп (с четырехстопного анапеста до трехстопного).

А. Четырехстопный анапест с двухсложной дактилической клаузулой (дактилическая рифма) — весьма часто употребляемый в народной поэзии и в стихах Некрасова.

Б. Четырехстопный анапест с мужской клаузулой, т. е. нулевой эпикрузой (волна как бы идет на спад).

В. Трехстопный анапест (чистый) с нулевой эпикрузой (волна еще более идет на спад).

Г. Трехстопный анапест с увеличением стопы — дактилическая клаузула (волна разбивается о берег).

Д. Повторение рисунка третьей строки (разбиваясь о берег, волна теряет силу).

В целом же пять строф стихотворения доносят до читателя мерное движение морского прибой, перенося из строфы в строфу метафору переменчивости людской судьбы и чувства.

Тема волны занимает существенное место в лирике Лохвицкой. Так, в стихотворении «О дайте мне, любимец Афродиты...»,²⁹ не вошедшем в сборники, поэтесса, не упоминая Сафо, тем не менее ее подразумевает, на что указывает и авторское обращение к спутнику Афродиты, и упоминание любимого цветка Сафо — розы, да и вся тематика стихотворения:

О дайте мне, любимец Афродиты,
Махровых алых роз.
Я обовью гирляндю живую
Чело и грудь свою.
В честь «златокудрой» лиру я настрою
И гимн любви спою.
< >
Пошлет мне мир, а с ним и упование,
И воспую я вновь
И шепот волн, и лунное сиянье,
И розы и любовь.

В поэтической декларации Лохвицкой, стихотворении «Сопернице» (1896 и 1898), есть строки:

И строфы звучною волною
Бегут послушны и легки,
Свивая избранному мною
Благоуханные венки.

Именно эта строфа побудила критика, известного своими язвительными пародиями В. П. Буренина, выступить в «Критических очерках» с обвинениями М. Лохвицкой в мании величия, которая, по мысли автора, кроется не больше не меньше, как в «преувеличенности и неточности выражений». Буренин вопрошает: «Как могут строфы, бегущие звучною волной, сплестать венки? <...> Пусть г-жа Лохвицкая вспомнит хотя бы классический пример Сафо. На что даровитая поэтесса, а звоном струны не пленила Фаона и бросилась в море с отчаяния. Ах, еще раз повторю: это настоящая мания величия у теперешних поэтов и поэтесс. Ничем иным, как только подобной манией, нельзя объяснить себе содержание и направление и настроение их стихотворства».³⁰

Подобная инвектива — пример гиперкритики Буренина. Однако он не столь наивен, буквально препарируя и раскладывая на составляющие тонкий поэтический образ, без которого любое лирическое стихотворение можно было толковать как пример автологии. Если учесть, что в поэзии Лохвицкой без труда найдутся явные примеры поэтических излишеств, выпад Буренина направлен в адрес Лохвицкой — русской Сафо. Ведь эта строфа с большей убедительностью могла бы акцентировать внимание на легенде о самоубийстве Сафо и тем самым нанести «русской Сафо» удар болезненней, на-

²⁹ Север. 1892. № 23. С. 1207.

³⁰ Новое время, 1898. 20 февр.

мекая помимо всего и на возможную развязку поэтической судьбы самой М. Лохвицкой.³¹

По всей видимости, критика Буренина повергла Лохвицкую в состояние депрессии.³² Из письма А. Коринфского к М. Лохвицкой от 7 марта 1898 г., написанного вскоре после получения письма поэтессы, явствует, что она жаловалась адресату, с которым поддерживала в течение всей жизни дружеские отношения и литературные контакты. Коринфский писал ей, в частности: «А ваш талант — крупная ценность в современной нашей поэзии (<...>). И Вы возьмете свое, если останетесь такою же, как теперь, т. е. будете петь только о том, что волнует, тревожит и вдохновляет Вас, — не ждать, не сочинять, а именно петь (<...>). „Пустота вокруг, пустота в уме и в сердце“... Да побойтесь Вы Бога, не пугайте меня, дорогая Сафо! Да, не пугайте; и что мне — искренне любящему Вас как человека и так высоко ценящему Вас как поэта — было бы очень тяжело думать, что Вы не окружены счастьем среди близких Вам людей... Не хочу верить даже, что для Вас могут быть теперь „грустные дни ненастья“... Будьте добры душою и помните, что Вы гордость всех наших друзей».³³

Еще в 1892 г. А. Коринфский опубликовал стихотворение «Сафо наших дней» (4). Хотя прямых указаний в этом стихотворении на М. Лохвицкую нет, несомненно оно посвящено «русской Сафо». Дружески-деловые отношения двух литераторов, установившиеся с конца 1890-х гг., здесь существенно преломляются и доходят до почти благоговейного отношения к «вакханке молодой». (Бальмонт не первый назвал Лохвицкую «вакханкой»). Перед нами предстает стилизованный портрет М. Лохвицкой:

Она являлась мне порой в лазурных снах
Вакханкой молодой с глубокими очами,
С венцом на голове, с гиляндой роз в руках —
Залитая весны горящими лучами.

В литературных взаимоотношениях М. Лохвицкой и А. Коринфского, поэтов второстепенных и к настоящему времени почти забытых, отражены драматические коллизии, которые претерпевали русские поэты на путях становления и утверждения своего таланта, известности, славы, пусть даже недолгой, когда бескорыстная помощь соратника по перу поэтическим словом придавала легко рани-

³¹ Критик Л. Мельшин вторит Буренину: «Бурнопламенная страстность российской Сафо прямо необычная для северной женщины (<...> Не кажется нашей поэтессе зазорным и собственные стихи похваливать, да еще как: ее строфы „звучноно волною бегут послушны и легки, свывая избранному мною благоуханным венки“» (Мельшин Л. [П. Ф. Гриневич]. Очерки русской поэзии. СПб., 1904. С. 359—360).

³² Со статьей В. П. Буренина Лохвицкая была знакома: в ее архиве хранится альбом с газетными вырезками — в том числе и буренинской (ИРЛИ, ф. 486, № 70, л. 8—9 об.).

³³ Там же, № 37, л. 14—14 об.

мой творческой личности уверенность в собственных силах и надежду на признание.

Еще задолго до нападок В. П. Буренина, в 1891 г., Лохвицкая опубликовала второе стихотворение, посвященное Сафо, — «Сафо в гостях у Эрота» (3), написанное совершенно в ином ключе. Если в первом стихотворении «Сафо» неразделенное чувство привело гречанку к Левкадской скале, то в этой пьесе Сафо оказывается на холме близ Коринфа, «где высится храм Афродиты», в котором живут также и Ганимед, и Нарцисс, и Эрот. Лохвицкая до неузнаваемости трансформирует легенду о любви Сафо к Фаону. В подзаголовке этого стихотворения стоит: «Фантазия», это — фантазия Лохвицкой в прямом смысле. Хотя некоторые реалии соблюдены и имеют смысловые объяснения: посещение Сафо храма Афродиты как бы мотивировано — ведь учрежденная Сафо школа была гетерией, общиной, посвященной Афродите, грациям. Не случайно упоминание (неоднократное) и любимого цветка Сафо — розы. Тема волны в том же метафорическом значении появляется вновь:

Но здесь, как и всюду, таятся и скорбь, и мученья, —
Где волны морские — там бури, где люди — там страсти.

Сафо не удаётся повстречаться с Афродитой, зато, войдя в храм, она сталкивается с Эротом, который в наказание за свои проделки находится «в глубине позолоченной клетки». Сафо освобождает его от оков и начинает жаловаться на свою судьбу:

И я... я страдаю!... Фаона любила я страстно,
И камнем тяжелым мне грудь его давит измена!

На что Эрот отвечает:

Мы горю поможем, — Эрот улыбнулся, — тобою
Спасенный от клетки, тебя наградить я сумею.
Поддай-ка мне лиру, я так ее нежно настрою,
Что милого сердце вернешь ты наверное ею.

Сюжет получает совершенно неожиданное разрешение:

И точно, когда возвратившись к себе в Митилены,
В божественных строфах «десятая муза» воспела
Могущество вечное сына рожденной от пены,
Фаон к ней вернулся и сердце ей отдал всецело.

Банальная концовка, венчающая стихотворение, — своего рода новый апокриф в апокрифе; подобным образом легенда о Сафо еще не травмировалась. Чуждым оказывается для лирического стихотворения и компенсационный характер мотивировок поведения как Эрота, так и Сафо: бог любви помогает поэтессе в благодарность за свое освобождение, а Сафо в свою очередь в признательность за возвращение Фаона воспевает Эрота. Эрот — не слепой бог, поражающий страстью людей (у подлинной Сафо — «необоримый змей», носитель чувственного слепого подсознательного начала),

а мальчик-шалун, словно сошедший со шпалер XVIII в., божок из анакреонтических песен. Не случайно Лохвицкая вплетает в эту пьесу тему «пленения Эроса», восходящую к стихотворению, приписывавшемуся самому Анакреонту, и неоднократно переводившемуся в России.

Дисгармоничность стихотворения, надуманный его характер усугубляются и медитативно-апофегматическим окончанием, важность которого подчеркнута самой поэтессой, отделившей тремя астерисками последнюю строфу от основной части:

Бессмертного имени слава объемлет полмира,
Блажен, кто избегнул волны поглощающей Леты,
Чья, чести достойная, лавром увенчана лира, —
Награда, которой поныне гордятся поэты.

Несмотря на некоторую искусственность ряда стихотворений, в том числе связанных с античной тематикой, произведения Лохвицкой отличались искренностью и, по выражению Н. М. Минского, «вакхическим задором».³⁴ Даже Л. Толстой, весьма подозрительно относившийся к новому поколению поэтов, как бы оправдывая ее, отечески говорил: «Молодым пьяным вином бьет. Уходитя, остынет, и потекут чистые воды».³⁵ Однако судьба распорядилась иначе.

Лохвицкая сознательно противопоставляла «парнасскую поэзию» поэзии общественного звучания. В значительной степени это так. Но справедливо и то, что ее творчество не могло не нанести удар по обывательским, мещанским вкусам буржуазной публицистики того времени. Наиболее ярко эта мысль нашла свое выражение в стихотворении А. Лугового «Сафо» с посвящением М. А. Лохвицкой (28).³⁶

Мне вас встречать пока нигде не приводилось,
Но я слышал о вас. С тех пор в моих мечтах —
Во сне и наяву — красавица носилась
С косою черною, с огнем любви в глазах,
С речами пылкими. . . И страстью сердце билось,
Когда я в ваших в жар бросающих стихах
Читал, как вы, забыв девичий стыд и страх,
Искали жгучих ласк любви. Толпа смутилась
От ваших знойных дум и искренних речей;
И злобный хор старух, кастратов и ханжей
Завыл. Но ваша песнь неожиданно долетела
До кельи сумрачной, где жил бедняк-поэт,
И разлилась по ней, как вдохновенья свет,
Как аромат цветов и молодого тела.

А. Коринфский, столь страстный защитник «русской Сафо», создал стихотворный цикл «Из „Песен о Сафо“. Фрески» (1892) (5),

³⁴ Цит. по: Поэты 1880—1890-х гг. 2-е изд. Л., 1972. С. 602 (Б-ка поэта, Большая сер.).

³⁵ Немирович-Данченко В. И. На кладбище. Воспоминания. Ревель, 1922. С. 135.

³⁶ Автограф стихотворения наряду с автографами других поэтов, поклонников творчества Лохвицкой, сохранился в ее альбоме (ИРЛИ, ф. 486, № 70, л. 27).

состоявший из шести фрагментов. Вторая фреска, как отмечалось выше, представляет собою упомянутое стихотворение «Сафо наших дней» (4) и композиционно не согласуется с первой, которая дает основание предположить, что автор намеревался поначалу написать целую поэму о Сафо, поскольку эта «фреска» — как бы экспозиция к подобной поэме, переносящая читателей на остров Лесбос, «страну любви, приют земной отрады», куда «завистливой толпой <...> стекались боги» послушать пение Сафо. Однако эта фреска в дальнейшем не была реализована, ретроспективная попытка отразить реалии древнего мира не осуществилась, и слова, обращенные к древней поэтессе, остались лишь заявкой.

И ярче, и нежней благоуханных роз
Цвела среди живых восторгов упоенья
Там — Сафо, песнями пленявшая Лезбос!

Остальные фрески — своего рода отзвуки от личных встреч поэта с некоей современной Сафо, которая является поэту то во сне, то наяву. Тема преклонения перед «Сафо наших дней» проходит через все стихотворения. Интересна заключительная пьеса:

Может быть, мы не встретимся с ней,
Но над песнями трепетно-страстными
Долго будет в сиянье лучей
Реять Сафо с очами прекрасными. . .

«Трепетно-страстные» песни, эпитет-амплификация, напоминают определение, данное Сафо—Лохвицкой в стихотворении 1889 г.:

Темноокая, дивная, трепетно-стройная. .

Автор не перестает испытывать пиетет перед современной Сафо:

Станут думы ее пролетать
Надо мной русокудрыми феями,
Будут душу мою обвивать
Лезбианскими песнями-змеями. .

Суть поэтической декларации Коринфского заключается в том, что поэт непременно хочет отвлечь читателя от Сафо античной, способной взволновать не только читающую публику, но и поэта, современника Лохвицкой, чему способствует не только страстность ее музыки, но и жизнеутверждающая сила поэзии.

Полон мир души моей
Жизнерадостною песней
Сафо наших грустных дней!

Постоянное употребление А. Коринфским слова «песнь» — антитеза поэзии — не случайно, ведь и в письме, уже цитированном, к М. А. Лохвицкой Коринфский советует ей не сочинять, не творить, а петь, петь на манер аэдов — поэтов древности.

Обратимся к многочисленным стихотворениям (около 30), посвященным Сафо в 1880—1910-е гг., в том числе появившимся в поэти-

ческих сборниках, изданных в провинции (например, в Екатеринодаре, Лебедине, Харьковской губ.), не занимаясь пересказом содержания каждого из них по той простой причине, что многие из них представляют наглядный пример «творчества» графоманов. Тем не менее сюжетно-стилистическая систематизация стихотворений, связанных с именем греческой поэтессы, дает возможность проследить, по каким основным направлениям на рубеже веков продолжалось нарастание интереса к поэзии Сафо и ее личности.

Содержание подавляющего числа стихотворений традиционно, они представляют поэтический отклик на упомянутый выше апокриф о гибели Сафо — русские поэтессы-дилетанты с большей или меньшей степенью экзальтации продолжают осваивать и развивать эту тему вслед за М. А. Лохвицкой.

В духе любовно-бытовой драмы разрешается сюжет у Е. Булавиной (10). Правда, она несколько видоизменяет легенду: Сафо не бросается в этом стихотворении с Левкадской скалы, а медленно спускается к морю по ступеням.

Чей стройный, гибкий стан склонился над волнами?
То Сафо дивная! В глазах ее печаль,
Поникла головой с волнистыми кудрями. . .
И вот она идет к темнеющим волнам.
Ей кажется порой, — о смерти шепчут волны. . .

У Сафо на душе погаснул и исчез
Желаний, жизни свет, все чувства вдруг смешались. . .
Еще один лишь миг, еще одна ступень, —
Во мраке белое мелькнуло покрывало,
И в море с берега вся легкая, как тень,
На волны зыбкие красавица упала.

Лишь как литературный курьез можно упомянуть безграмотное стихотворение некоей Е. Розен (1910) «Предание о Сафо» (19), в котором чеканный, маршевый ритм (трехкратный амфибрахий напоминает «Воздушный корабль» М. Ю. Лермонтова), выбранный автором, никак не согласуется с трагическим характером самой легенды.

К Олимпу нетщечно (!?) взывая,
Богам открыв душу свою,
Ты лиру младую лаская (?!)
Погибла в неравном бою (!?)
Но звуки той песни несутся.
Дорогу дают им года (!?)
И чуткие струны те льются
На память о Сафо всегда. . .
А дани кто не дал поэту,
При жизни его не почтив,
Тот ныне поведает свету:
«Поэт, он не умер, он жив».

Однако не подобные беспомощные стихотворения имел в виду Л. Никулин, высмеивавший новоявленных Сафо в юмористическом

стихотворении 1911 г. (25). В нем изображалась современная Сафо, гуляющая в саду «с Надсоном и шарфом в руке», «по пальцам скандируя слоги».

Вчера на обычную среду
Коллег пригласила она.
В душе торжествуя победу,
Прочла им поэму «Весна»,
Прочла два десятка элегий,
Но гений не признан никем,
Угрюмо молчали коллеги,
И пили с бисквитом Iket.
Диагноз поставили: «Мало,
В поэзии мало огня».
И музе она заказала —
«В альбом» и «Любите меня».
И вот в безысходной тревоге,
Страдая за предков грехи,
По пальцам скандируя слоги,
Сафо сочиняет стихи.

У Никулина «Сафо» — это просто нарицательное обозначение женщины-поэтессы.

Его сатирические стрелы были направлены прежде всего в сторону эстетствующих поэтесс, запоздавших апологетов и адептов творчества Надсона, вирши которых буквально заполнили в начале XX в. журналы и альманахи, чьи стихи, лишенные искренности и внутреннего напряжения, представляли не что иное, как суррогат поэзии. Приторно-сентиментальное разрешение темы о Сафо в духе «жестоких» городских романсов противоречило страстной лире греческой поэтессы.

Было бы несправедливым обвинять лишь «женскую поэзию» в подобном искажении образа Сафо, беззастенчивой и безвкусной эксплуатации легенды, связанной с ее именем. Еще в 1889 г., в том году, когда появилось стихотворение Лохвицкой «Сафо», некий В. Юрьев опубликовал стихотворение, которое по хронологии и становится у истоков «романсов», «песен» о Сафо (2).

О море! Безбрежное море!
Свидетель печали моей!
Ты сердце горячее Сафо
Холодной волною залей!
(. . .)
Умчи его вместе с волнами
Далеко в безмолвную даль,
Где в бездну забвения — волны
Свергаясь — умчат и печаль.
Нет! Море! Пускай в непогоду
С тобой мое сердце шумит, —
И стонет и бьется как волны
Об этот холодный гранит!

Мы сталкиваемся с фактом, когда античный реkvизит в поэзии такого рода практически утрачивается или присутствует лишь номинально, когда обстоятельства, связанные с гибелью Сафо, стано-

вятся расхожим сюжетом, когда трафаретные формы лишают стихотворения своеобразия и колорита, близость этих пьес к жанру «жесточкого» романса или сентиментальной песни превращает образ страстной Сафо в своего рода клише.

При этом авторам не важно даже, в каких географических зонах действие этой драмы протекает. И. Гальковский из Лебедина переносит сюжет как будто на север России (15).

На мысе высоком седая
Скала величаво стоит;
У ног ее пена морская,
Дробится на искры, кипит.

Далекie волны сияют.
Но нет бледнолицей луны:
А северный ветер крепчает,
И глухи порывы воды.

Трудно ощутить подлинную трагедию женщины в тривиальных строчках монолога:

Люблю я глубоко-глубоко,
Хоть он и не любит меня.
Не любит... И выслушать слово
Не хочет безумной любви...
И гордо отверг и сурово
Он страстные ласки мои...

Стихотворения, в которых воплощение легенды о Сафо сопровождалось бы поиском нестандартных художественно-выразительных средств, единичны: Ф. Талина (6)³⁷ и А. Львовой (7).

Появлению героини в стихотворении Талина (1893) предшествует *descriptio*, позволяющее читателю постепенно проникнуться предстоящим печальным событием. Само стихотворение (за исключением монолога Сафо) строится на основании относительно редко встречающегося композиционно-стилистического приема — кольца.

Не шепчутся мирты, не дышит олива,
И лавры поникнули гордой главой,
И пена, жемчужная пена залива,
Блестит серебром под высокой луной.
И к скалам Лесбоса, ласкаясь лениво,
Волна за волною бесшумно бежит...
Не шепчутся мирты, не дышит олива, (...)
И вздрогнули лавры в своем полусне,
И волны, жемчужные волны залива,
И стонут, и плачут в ночной тишине.

Стихотворение А. Львовой «Последняя песнь Сафо» (7), передающее монолог Сафо перед тем, как броситься в море, строится на аллитерационном принципе, когда фонетическими элементами

³⁷ Стихотворение сопровождалось иллюстрацией — картиной Л. Перрольта «Сафо», изображавшей женщину с венком на голове и лирой в руках, сидящую в раздумье на фоне скалы.

аллитерации становятся сразу же три согласные: сонорные «л» и «р», зубной «з».

О волны! Как песни вы льетесь напрасно,
Лаская холодный, гранитный утес,
Но гордо стоит он, любясь бесстрастно
Алмазными брызгами слез.
Давно ли, как песни мои на свободе,
По синему морю вы гордо неслись,
То грозно шумели, борясь непогоде,
То нежным журчаньем лились.

Характерная черта большинства стихотворений, воспроизводивших легенду о Сафо, — стабильность фабулы, за исключением, пожалуй, одного стихотворения М. А. Лохвицкой «Сафо в гостях у Эрота» и отчасти стихотворения А. Кондратьева (9),³⁸ где легенда получает дальнейшее развитие:

Тело вдоль берега плыло,
Пеной покрылися косы.
Волны, дробясь об утесы,
Что-то шептали уныло.
(.)
Труп обнимали наяды,
Плача средь общего стона,
Над поэтессой Эллады,
Жертвой измены Фаона. . .
(.)
В лене жемчужной мелькая,
Дева плыла молодая.
Розовым светом блесло
Смуглой лесбиянки тело. (Так!)

Стихотворные опыты А. А. Биска (21—24) (1911) — довольно редкий пример употребления сапфической строфы, приспособленной уже к русскому рифмованному стиху.³⁹ Легенда о Сафо, ее жизнь получают свое развитие в четырех стихотворениях цикла «Сафические оды». Заключительное стихотворение цикла «Левкадия» выдержано в форме внутреннего монолога, обращенного к гипотетическому Фаону.

Воротись, Фаон, сжался,
Парус кочевой — с медлительной молитвой

³⁸ Этот же автор опубликовал впоследствии в альманахе «Звуки жизни» прозаический рассказ «Сафо у Гадеса» (СПб., 1904. С. 547—551). Краткое содержание: Сафо попадает в Анд, на суд Гадеса (Анда). Ей предъявляется обвинение в том, что она «проводила время как на Лесбосе, так и в изгнании порою не без веселья». В наказание Гадес грозит отдать ее замуж за старца Харона или даже на поругание Церберу, на что она отвечает: «После измен, испытанных мной на земле, мне не страшны уже ласки адских чудовищ. . .». После раздумий Гадес признает: «Преступница молвила правду: самую лютую казнь она носит в себе самой». Сафо морально сильнее Гадеса, она смеется над ним: «И это царь мрака! Где власть твоя. Властелин подземного мира, о Гадес. . . Я смеюсь над тобой!». Великая поэтесса таким образом побеждает саму смерть, отстаивая свое право на чувство, женское достоинство.

³⁹ Подобными опытами до Биска занимался С. Соловьев (1907).

Ждут тебя, зовут с высоты утеса
Девы Лесбоса.

Концовка стихотворения указывает лишь на возможность реализации легенды, а не на ее финал.

Но не ждет она. . . Вдалеке, несмело
Спрятав от тебя жертвенное тело,
Ринется со скал скрыть в глухом Эребе
Жалобный жребий.

В стихотворении И. Мордвинова (18) отсутствует даже намек на роковую развязку.

Укрывшись от пытки нескромного взора и слуха,
Прекрасная Сафо грустила. . . Грустила и пела
О смутном, как сон, беспокойном томлении духа,
О смутном, как сон, беспокойном томлении духа.

Автор запечатлевает Сафо в момент творческого напряжения, в момент высшего проявления духовных сил, в минуту эмоционального подъема, охватившего личность; драматические коллизии происходят на фоне суетливого движения народов, столетий. В ряде строф употребляется параллелизм с внутренней рифмой.

И чудилось ей: за безбрежную тусклою далью
Из бездны времен надвигается мир незнакомый.
Народы, томимые вечно щемящей печалью,
И люди, палимые вечно сверлящей истомой.

На рубеже столетий наблюдается настоящее паломничество любителей древности, преподавателей, студентов к берегам Греции. Журнал «Гермес», целиком посвященный античной литературе, истории, где стихотворения Сафо неоднократно переводятся, постоянно информирует читателей о поездках студентов-классиков на родину Гомера, печатает отчеты о командировках ученых. Интересу к Греции в немалой степени способствовал археологический бум, охвативший страну после сенсационных раскопок Шлимана. Не случайно, что главной героиней стихотворений, написанных под непосредственным впечатлением от пребывания в Греции, была опять-таки Сафо. В таких стихотворениях элемент надуманности отсутствует, пьесы непосредственны, просты; это своеобразные экспромты, в которых отразилось преклонение перед Сафо, образ которой оживал во время прохождения судна, например, мимо Лесбоса, Левкадской скалы, причем легенда о Сафо уходит, как правило, на второй план или даже не вспоминается.

Подобные стихи встречаются у Л. Лебедевой (13), Лейтенанта К. (16) (не путать с «Лейтенантом С» — псевд. К. Случевского), Л. Василевского (26), В. Дукельского (31). Эти поэты как бы хотят подвести черту в спорах о Сафо, в самых восторженных тонах воспеть величие поэзии Сафо, непреходящие ее достоинства, неподражаемость содержания, подчеркнуть мировое

значение поэтессы, но оценка поэзии дается в эмоционально-панегрическом ключе.

Так, некий поэт, скрывшийся под псевдонимом «Лейтенант К.» (16), побывавший в 1907 г. в Митилене, восклицал:

Это твой незримый гений
Древний Лесбос посетил,
И пред ним свои колени
Я с восторгом преклонил.

Ему вторит Л. Василевский (1912) (26):

Сафо, ты вновь явилась тенью
На твой родной, святой Лесбос!
Пришла бы снова с песней звонкой,
Рожденной в пламени зарниц!
Я твой потомок недостойный
Смиренно падаю здесь ниц.

Для Л. Лебедевой, побывавшей близ Левкады (1902) (13), Сафо — жертва несчастной судьбы, погибшая за право отстаивать свое чувство, за право называться поэтессой.

Там мириады звезд, сияя и мерца,
Про долю женщины-поэта говорят.
Давно погибла ты, но лира золотая
Твоя еще цела. На дне морском звенят
Те струны, где живут любовь и вдохновенье.
В них людям слышится подводный голос гроз.
Но наш корабль идет — и звучное виденье
Исчезло, потонув в краю легенд и грез!

Стихотворные экспромты поэтов-путешественников при всей своей маловыразительности объективно свидетельствуют о непреходящем интересе к великой поэтессе представителей русской общности, будь то литераторы или поэты-дилетанты. Однако подобные стихотворения не позволяют проследить тенденцию восприятия образа Сафо в России, а, скорее, уводят в сторону. В чем же суть этой тенденции?

К рубежу XVIII—XIX вв. относится увлечение творчеством Сафо, самой личностью поэтессы. Хотя в этот период и появлялись стихотворения, отражавшие в большей или меньшей степени сказания о Сафо, в поэзии внимание акцентируется прежде всего не на ее личности, а на знаменитой 2-й оде, которая постоянно становится объектом переводов и подражаний, причем, как правило, обработка этой оды выполнялась в песенно-романсовом ключе. Выше уже приводился пример того, как подобный перевод попал в русский песенник (1791). А вот наглядный пример, относящийся к первой четверти XIX в. Как известно, К. Ф. Рылеев между 1812 и 1820-ми гг. также осуществил перевод (подражание) 2-й оды: «Вольный перевод из Сафо» («Блажен, как бог, кто слух вперяет...»). Не оставляет сомнения, что его «Романс» («Как счастлив я, когда сижу с тобою...») (1819) — второе подража-

ние этой оде. Весьма показательно то обстоятельство, что сам поэт определил жанр своего стихотворения как романс.⁴⁰

Итак, многочисленные подражания 2-й оде, созданные в те годы, превратились в своеобразные вариации на темы русских народных лирических песен, а также романсов. Это естественным образом вытекало из любовно-экстатического характера лиры Сафо, корнями уходящего в эолийский народный мелос. На рубеже XIX—XX вв. эта тенденция, однако, претерпевает существенную коррекцию, когда уже сама личность поэтессы, ее судьба становятся объектом песенно-романсовой тематики, а приобщение имени Сафо к этому жанру как бы невольно включало ее в процесс «одомашнивания», когда поэтесса становилась выразителем отечественных бед, переживаний. Вот почему для массовой литературы того времени (поэтической ее части) не требовалось ни античной атрибутики, ни античного пантеона богов, ни тем более таких реалий, как климат Ионийских островов и пр. Этот процесс показывал, что Сафо вполне вошла в сознание общества; и в этом смысле поэтические свидетельства — пусть даже и невысокого уровня — могут быть более показательны, чем стихи, написанные известными поэтами, которые увлекались античной тематикой, — М. Лохвицкая, А. Коринфский, Вяч. Иванов, С. М. Соловьев, К. Д. Бальмонт.

Мы останавливались, как правило, на пьесах, принадлежавших поэтам-дилегантам (за исключением Лохвицкой и Коринфского), чье благоговейное отношение к личности Сафо, к сожалению, не могло положительным образом сказаться на художественных достоинствах их опытов.

Какие же тенденции наблюдались в творчестве поэтов-профессионалов, оставивших след в русской поэзии?

В начале 1900-х гг. наблюдается отход от традиционной канвы сказания о Сафо, попытка проникнуть в сложный неординарный мир женщины, поэтессы; она осуществляется поэтами-символистами, эрудитом и знатоком мировой литературы К. Д. Бальмонтом, «младшими» символистами Вяч. Ивановым и С. М. Соловьевым, во многом связавшими свое творчество с античной тематикой.

Так, в упоминавшийся выше сборник К. Бальмонта «Будем как солнце» (1903) (11) вошло его экспериментальное стихотворение «Сафо», которое с точки зрения поэтики представляет пример употребления (в каждой строфе) апострофы, строфико-синтаксической анафоры при сохранении в каждой строфе тавтологической рифмы.

О, Сафо, знаешь только ты
Необъяснимость откровенья
Непобежденной красоты
В лучах бессмертного мгновенья!

⁴⁰ Не случаен и подзаголовок «Романс» к стихотворению С. Г. Саларева «Сафо» («Прости навек! — мой рок свершится. . .») (Труды общества любителей российской словесности. 1820. Ч. 17. С. 41—42. Отд. поэзии).

О, Сафо, знаешь только ты, —
Чье имя — сладость аромата, —
Неизреченные мечты,
Для нас блеснувшие когда-то!

О, Сафо, знаешь только ты,
Как ярко ширятся, без счета,
Непостижимые цветы
Из зачарованного грота!

Верленовский «пейзаж души», присутствующий в поэзии Бальмонта, в частности в его «Сафо», мы находим и в стихотворении Вяч. Иванова, вышедшем под таким же названием в том же 1903 г. (12). Оно написано сапфической строфой, но не рифмованной (налицо повторение опыта Суинберна). Легенда о Сафо для Вяч. Иванова лишь слабый пунктир; в этом смысле мифотворчество поэта отрицает себя, оно как бы застывает, чтобы запечатлеть сиюминутное состояние души Сафо в момент рокового помысла.

Звать идут назад, на пустынном берегу,
Невозвратных дней золотое солнце
И ночным валам поверять с рыданьем
Имя Фаона.

Другой «младший» символист С. М. Соловьев в стихотворении «Сафо» (20) впервые касается сугубо интимных сторон чувств Сафо. Эту линию продолжит С. Парнок в своей книге 1922 г. (32). Стихотворение написано в годы преклонения Соловьева перед языческой культурой, когда «радости земные», прославление земных страстей еще преобладают в творчестве недавнего студента-классика, еще не всецело охваченного религиозно-мистической тематикой, библейскими сюжетами.

Нельзя не согласиться с современными исследователями, утверждающими, что «многие стихотворения Соловьева — только вариации на заданную тему, часто привлекаемые им исторические сюжеты реализуются сугубо описательно».⁴¹ «Сафо» Соловьева не принадлежит к числу таких стихотворений. Не может вызвать, впрочем, удивление, что имя Сафо вовсе не встречается в его первом сборнике «Цветы и ладан» (1907), где «вариации на заданную тему» в значительной мере выполнены сапфической строфой.

В стихотворении «Сафо» воплощается тема страстной влюбленности поэтессы, но уже не в Фаона:

О девочка моя! Цветок полуразвитый!
Я перелью в тебя мой нектар ядовитый.
Дай гиацинты уст! ты вся — горящий снег,

И око темное улыбочиво и узко.
Я млею сладостью неуголимых нег,
Пьяна лобзанием и ароматом муска.

⁴¹ Переписка Блока с С. М. Соловьевым / Вступ. ст., публ. и коммент. Н. В. Котрелева и А. В. Лаврова // Александр Блок. Новые материалы и исследования. М., 1980 (Литературное наследство. Т.92, кн. 1). С. 313.

Альтернанс в этой пьесе — строгий сонет. Катахреза «горящий снег» как бы подчеркивает неординарность или неестественность ситуации.

В стихотворениях Вяч. Иванова и С. М. Соловьева вновь оживают античные реалии: у Иванова — мифологический антураж: «Дев Кастальских дар», «Эол полночный», «Афродита звездная»; у Соловьева — предметный: «пурпурная хлена», «гиакинфы уст», «аромат муска».

В творчестве поэтов-символистов, как и в творчестве их западных предшественников, которым они поклонялись (Бодлер, Верлен), зримо ощущалось неприятие буржуазного мира с его лицемерной, охранительной моралью, обывательской ограниченностью. В этом смысле интерес к Сафо символистов надо рассматривать в связи с их увлечением античным миром как таковым, как своеобразной иррационально-эмоциональной альтернативой миру, их окружающему.

Так, традиция, шедшая из глубины веков и вдохновлявшая поэтов, опиравшихся на апокриф о Сафо (с некоторыми модификациями), на рубеже XIX—XX вв. не была ослаблена и продолжала развиваться.

ПРИЛОЖЕНИЕ

СТИХИ, ПОСВЯЩЕННЫЕ САФО НА РУБЕЖЕ XIX—XX ВВ.

(в хронологическом порядке)

1. *Лохвицкая М. А.* Сафо («Темноокая, дивная, трепетно-стройная. . .») // Север. 1889. № 49. С. 966.
2. *Юрьев В.* Сафо («Порывами ветра вздымает. . .») // *Юрьев В.* Стихотворения. СПб., 1889. С. 66.
3. *Лохвицкая М. А.* Сафо в гостях у Эроса («Безоблачным сводом раскинулось небо Эллады. . .») // Наблюдатель. 1891. № 12. С. 89—91; *Лохвицкая М. А.* Стихотворения. СПб., 1900. Т. 1. С. 138—140.
4. *Коринфский А. А.* Сафо наших дней («Она являлась мне порой в лазурных снах. . .») // Север. 1892. № 24. С. 1207; *Коринфский А.* Песни сердца. М., 1894. С. 215—217. Вошло в цикл: «Из „Песен о Сафо. Фрески“» (см. № 5).
5. *Коринфский А. А.* «Из „Песен о Сафо. Фрески“» // *Коринфский А.* Песни сердца. М., 1894. С. 213—220.
6. *Талин Ф.* Сафо («Не шепчутся мирты, не дышит ольва. . .») // Звезда. 1893. № 33. С. 647.
7. *Львова А. Д.* Последняя песнь Сафо («О море, холодное, бурное море. . .») // *Львова А. Д.* Водоросли: Новый сборник стихотворений. СПб., 1896. С. 137—138.
8. *Славинский М.* Сафо («Тот богам бессмертным равен. . .») // Жизнь. 1897. № 29—30. С. 297.
9. *Кондратьев А. А.* «Тело вдоль берега плыло. . .» // Живописное обозрение. 1899. № 12. С. 998; *К[ондратьев] А.* Стихотворения. СПб., 1905. С. 8—9.
10. *Булакина Е.* Смерть Сафо («Остыл палаящий зной. Румяный день с землей. . .») // *Булакина Е.* Раздумье: Стихотворения. М., 1901. С. 142—143.
11. *Бальмонт К. Д.* Сафо («О Сафо, знаешь только ты. . .») // *Бальмонт К.* Будем как солнце. СПб., 1903. С. 139; *Бальмонт К.* Собрание стихов. [М.], 1904. Т. 2. С. 279.

12. *Иванов Вяч.* Сафо («Дев Кастальских дар — золотые струны. . .») // *Иванов Вяч.* Кормчие звезды. СПб., 1903. С. 129.
13. *Лебедева Л.* Сафо («Скалистых берегов туманное виденье. . .») // *Лебедева Л.* Стихотворения. СПб., 1903. С. 7; *Лебедева Л.* Лирика. СПб., 1911. С. 61.
14. *Черкасов А.* Сафо («Везде в Олимпии движенье. . .») // *Черкасов А.* Стихотворения. Екатеринбург, 1906. С. 69—70.
15. *Гальковский К.* Сафо («На мысе высокою седая. . .») / *Гальковский Н.* Стихотворения. Лебедин, 1909. С. 37—38.
16. *Лейтенант К.* Сафо («Твоих мечтательных посланий. . .») // Венок. Альманах. СПб., 1909. С. 3—4.
17. *Данилевский-Александров А.* Сафо. Из античных мотивов («Пою я, персты же по струнам блуждают. . .») // *Данилевский-Александров А.* В мире песен. СПб., 1910. Т. 1. С. 44—45.
18. *Мордвинов И.* («К востоку над морем свинцовые тучи бежали. . .») // Север. 1910. № 1. С. 3.
19. *Розен Е.* Предание о Сафо («Где муза твоя замолчала. . .») // *Розен Е.* Мираж: Стихотворения. М., 1910. С. 15.
20. *Соловьев С. М.* Сафо («Я оплету тебя змеями черных кос. . .») // *Соловьев С.* Апрель. М., 1910. С. 29.
- Биск А.* Сафические оды // Новая жизнь. 1911. № 12. С. 4—6; *Биск А.* Рассыпанное ожерелье: Стихи. СПб., 1912. С. 34—37.
21. Подруге («Бремя роз сорви, взрошенных Лесбосом. . .»).
22. Афродите («Дев, моих подруг, муки трепетанья. . .»).
23. Фаону («Словно в хмель пиров яростные взгляды. . .»).
24. Левкадия («Воротись, Фаон, сжался, поверни твой. . .»).
25. *Никулин Л.* Сафо. Силуэт («В саду, где скрестились дороги. . .») // Будильник. 1911. № 40. С. 5.
26. *Василевский Л.* («Смеются мне холмы Лесбоса. . .») // *Василевский Л.* Стихи. 1902—1911. СПб., 1912. С. 168.
27. *Коробицына Н.* «Прекрасный юноша, который в борьбе. . .») // *Коробицына Н.* Голос стихий. М., 1912. С. 98—99.
28. *Луговой А. А.* Сафо. Сонет («Мне вас встречать пока нигде не приводилось. . .») // *Луговой А. А.* Стихи. СПб., 1912. С. 107.
29. *Гартевельд М.* Сафо: Поэма. Пг., 1916. Поэма в прозе.
30. *Баркова А.* Сафо («В необозримых полях столетий. . .») // *Баркова А.* Женщина: Стихи. Пб., 1922. С. 37—38.
31. *Дукельский Б.* С острова Лесбоса («Ты здесь была Сафо. Стремясь без неги сонной. . .») // *Дукельский Б.* Apassionato; Стихи. Пг., 1922. С. 154.
32. *Парнок С.* Розы Пиерии. Пг., 1922.

АЛФАВИТНЫЙ СПИСОК АВТОРОВ СТИХОТВОРЕНИЙ

| | | | |
|----------------------------|-------|-----------------|------|
| Бальмонт К. Д. | 11 | Лебедева Л. | 13 |
| Баркова А. | 30 | Лейтенант К. | 16 |
| Биск А. А. | 21—24 | Лохвицкая М. А. | 1, 3 |
| Буланина Е. | 10 | Луговой А. А. | 28 |
| Василевский Л. | 26 | Львова А. Д. | 7 |
| Гальковский Н. | 15 | Мордвинов И. | 18 |
| Гартевельд М. | 29 | Никулин Л. | 25 |
| Данилевский-Александров А. | 17 | Парнок С. Я. | 32 |
| Дукельский Б. | 31 | Розен Е. | 19 |
| Иванов Вяч. | 12 | Славинский М. | 8 |
| Кондратьев А. А. | 9 | Соловьев С. М. | 20 |
| Коринфский А. А. | 4—5 | Талин Ф. | 6 |
| Коробицына Н. | 27 | Черкасов А. | 14 |
| | | Юрьев В. | 2 |



Ю. Д. Левин

Н. А. ХОЛОДКОВСКИЙ — ПЕРЕВОДЧИК

К числу русских литераторов, соединивших XIX и XX вв., несомненно принадлежит Николай Александрович Холодковский (1858—1921), прославившийся лучшим для своего времени переводом «Фауста» Гете, впервые выступивший в печати в 1878 г. и закончивший свою переводческую деятельность уже после Октябрьской революции в основанном А. М. Горьким издательстве «Всемирная литература».

Во второй половине XIX в., когда Холодковский вступил на переводческое поприще, в этой области русской литературы основную роль играли переводчики-профессионалы, наиболее выдающейся фигурой среди которых был П. И. Вейнберг.¹ В то же время в прошлом веке в нашей стране существовала сравнительно немногочисленная, но достаточно авторитетная категория переводчиков, которую можно называть переводчиками-любителями. Они много переводили, и их труды нередко играли важную роль в развитии отечественной художественной литературы, но хлеб свой насущный они добывали иным путем. Перевод для них был любимым делом, которому они отдавали свободное от службы время. К таким любителям можно отнести военного географа и геодезиста М. П. Вронченко (1801/02—1855), создавшего первые достоверные русские переводы пьес Шекспира, высокопоставленного чиновника Военного министерства А. Н. Струговщикова (1808—1878), много переводившего Шиллера и особенно Гете, врача Н. Х. Кетчера (1809—1886), для которого прозаический перевод пьес Шекспира стал основным делом жизни, другого медика, профессора Московского университета Д. Е. Мина (1818—1885), переведшего «Божественную комедию» Данте, и др. Переводчиком-любителем следует считать и Холодковского. При всем богатстве и многообразии его переводного наследия основным делом его жизни была зоология, в области которой он явился основоположником некоторых важных направлений.

¹ См. о нем: *Левин Ю. Д.* 1) П. И. Вейнберг — переводчик // Россия и Запад: Из истории литературных отношений. Л., 1973. С. 220—257; 2) Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. Л., 1985. С. 261—288.

Биография Холодковского бедна внешними событиями.² Родился он 19 февраля (3 марта) 1858 г. в Иркутске, в семье военного врача.³ Когда ему было всего два года, семья переехала в Петербург, город, ставший постоянным местом его жительства. В 1867 г. он поступил в 1-ю классическую гимназию, которую окончил в 1875 г. Здесь главными предметами были классические языки и математика с физикой и географией. Преподавание новых языков (немецкого и французского) было поставлено плохо, как свидетельствовал П. П. Гнедич, товарищ Холодковского по гимназии.⁴ Однако в свободное от гимназических занятий время Холодковский сам успешно освоил эти языки. Следует отметить, что он обладал незаурядными лингвистическими способностями. В дальнейшем он изучил английский язык, а в поздние годы жизни в короткий срок овладел итальянским и шведским языками. А один из его коллег последних лет жизни вспоминал: «„Если бы мне суждено было прожить вторую жизнь, то, вероятно, я был бы в ней лингвистом“, — неоднократно заявлял Н. А., когда заходила речь о нем как полиглоте».⁵

По окончании гимназии Холодковский поступил в Медико-хирургическую (впоследствии Военно-медицинскую) академию, предполагая поначалу избрать карьеру врача. Однако уже на втором курсе он увлекся зоологией, которой занимался под руководством профессора Э. К. Бранда, и это определило его дальнейшую специализацию. Зоологией он продолжал заниматься и по окончании академии, решительно отказавшись от практической медицины, несмотря на полученное звание лекаря.

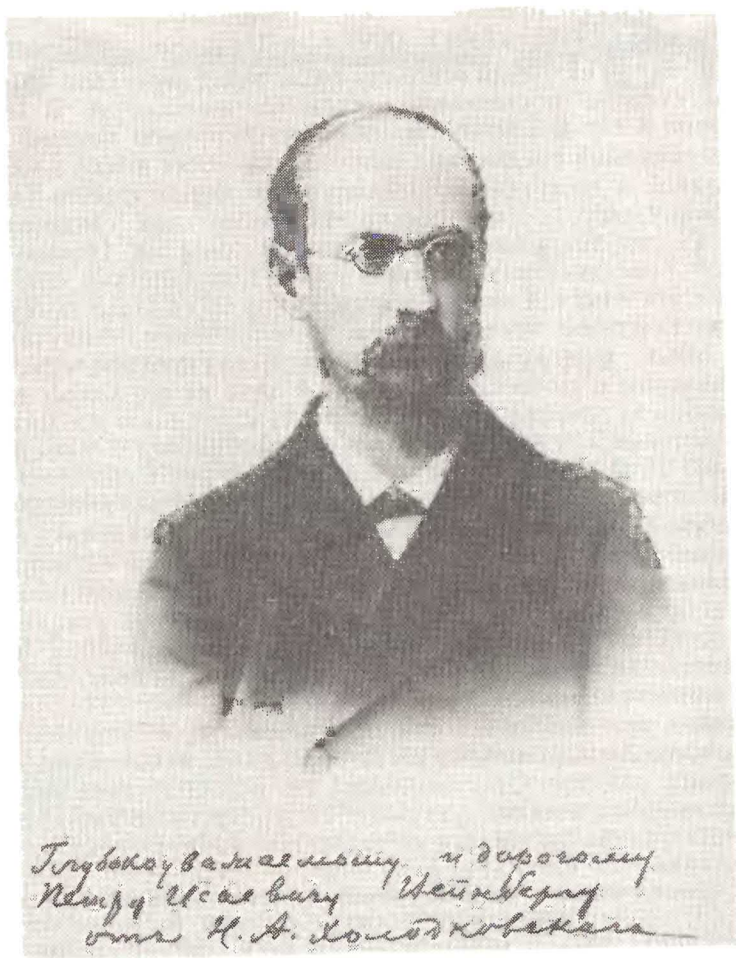
Здесь нет необходимости проследивать в деталях научную биографию Холодковского, достаточно полно изложенную в указанных выше работах. Отметим лишь, что в 1881 г., сдав экзамены за физико-математический факультет Петербургского университета, он получил степень кандидата естественных наук. Однако он не сразу

² Жизни и деятельности Н. А. Холодковского посвящена книга в академической серии «Научно-биографическая литература»: *Смирнов О. В.* Николай Александрович Холодковский. 1858—1921. М., 1981. 127 с. Книга содержит библиографическое приложение (с. 113—126) в двух разделах: «Труды Н. А. Холодовского», «Литература о Холодковском». Наиболее существенные статьи о Холодковском, затрагивающие его поэтическое и переводческое творчество: *Павловский Е. Н.* 1) Памяти Николая Александровича Холодковского // *Природа*. 1921. № 10—12. Стб. 58—71; 2) Николай Александрович Холодковский как ученый и поэт // *Человек и природа*. 1923. № 1. Стб. 11—38; 3) *Поэзия, наука, ученые*. М.; Л., 1958. С. 143—150; 4) Николай Александрович Холодковский — зоолог, поэт, переводчик // *Дарвин Эразм*. Храм природы. М., 1954. С. 229—237; *Петров С. А.* Памяти Николая Александровича Холодковского // *Экскурсионное дело*. 1921. № 1. С. 133—136; *Римский-Корсаков М. Н.* А. Холодковский // *Естествознание в школе*. 1921. № 3—5. С. 61—64.

³ Перечень работ по медицине А. В. Холодковского см.: *Змеев Л. Ф.* Русские врач-писатели. Спб., 1887. Тетр. 3. С. 73.

⁴ См.: *Гнедич П. П.* Книга жизни : Воспоминания. 1855—1918. Л., 1929. С. 53.

⁵ *Петров С. А.* Ученый и Поэт: (К пятилетию со дня смерти проф. Н. А. Холодковского) // *Вестник знания*. 1926. № 16. Стб. 1081. А. Н. Амфитеатров в неопубликованной некрологической статье о Холодковском писал: «По свидетельству близких к Н. А. лиц, он в старости часто говорил, что если бы ему дано было начать жизнь сызнова, то он посвятил бы себя литературе и филологическим дисциплинам» (ЦГАЛИ, ф. 34, оп. 1, ед. хр. 115, л. 3—4).



Н. А. Холодковский.
Фотография, подаренная П. И. Вейнбергу. 1890-е гг.
Пушкинский Дом

смог найти применение своим знаниям и некоторое время добывал себе средства к жизни частными уроками, преимущественно греческого и латинского языков. Преподавательская деятельность его началась в 1884 г. в Военно-медицинской академии, а в 1885 г. он был избран доцентом по зоологии Лесного института. В следующем, 1886 г. он защитил магистерскую диссертацию («Мужской половой аппарат чешуекрылых») в Петербургском университете, где с 1888 по 1891 г. был приват-доцентом. В 1891 г. после успешной защиты диссертации на тему «Эмбриональное развитие таракана-пруссака» он стал доктором зоологии и сравнительной анатомии и в следующем году был назначен профессором Военно-медицинской академии.

В 1902 г. он стал также профессором зоологии в Лесном институте. В дальнейшем, в 1909 г., он был избран членом-корреспондентом Российской Академии наук, а в 1911-м — академиком Военно-медицинской академии. В 1920 г. по состоянию здоровья он вышел в отставку в учебных заведениях, с которыми был связан. Умер он 2 апреля 1921 г. от злокачественного новообразования почки.

Деятельность Холодковского как зоолога была разносторонней. В основном он был энтомологом и гельминтологом, но общее число его работ по самым различным отраслям зоологии, книг и статей, первая из которых была опубликована еще в 1880 г. в немецком научном журнале,⁶ достигает 180. При этом он сочетал оригинальные исследования с составлением капитальных учебников по зоологии и энтомологии. Его «Учебник зоологии и сравнительной анатомии» (СПб., 1905) выдержал семь изданий до 1933 г. (три издания посмертно). Одновременно он занимался распространением биологических знаний в широких кругах читающей публики, систематически помещая в литературных и научных журналах научно-популярные и критические статьи, биографии ученых, полемические заметки и т. д. Наконец, важной отраслью его научной деятельности являлись переводы и редактирование переводов иностранных научных и научно-популярных сочинений, которые он нередко дополнял сведениями, отражающими состав нашего животного мира.⁷ В своих трудах он не знал покоя, и, как заметил друг Холодковского ученый И. П. Бородин, «голова его работала неутомимо, словно не нуждалась в отдыхе».⁸

И при всех своих педагогических и научных занятиях Холодковский успевал знакомиться с художественной литературой, русской и иностранной, и собрал у себя дома хорошую библиотеку. Его биограф, основываясь на воспоминаниях дочери Холодковского Наталии Николаевны, пишет: «Его любимые писатели — Гете, Шекспир, Пушкин, Достоевский (с которым Холодковский был знаком). Книгой-спутником была „Трагедия человечества“ венгерского писателя Мадача (...). Любил также Гейне и Диккенса (особенно «Записки Пиквикского клуба»). Высоко ценил пьесы Островского, настойчиво рекомендовал дочери читать Белинского для формирования художественного вкуса. Толстого ценил как художника, но его философии не принимал».⁹

Холодковский оставил богатое переводное наследие в области художественной литературы. Естественно, возникает вопрос: как мог

⁶ *Cholodkowski N.* Über die Hoden der Schmetterlinge // *Zoologische Anzeiger*. 1880, Jg. 3. No. 50. S. 115—117.

⁷ См., например: *Крепелин К.* Природа в комнате. СПб., 1897; *Ламперт К.* Жизнь пресных вод / Пер. с дополнениями применительно к русской фауне и флоре под ред. Н. А. Холодковского, И. Д. Кузнецова. СПб., 1900; *Гаака В.* Животный мир, его быт и среда. СПб., 1900—1902. Т. 1—3; *Гюнтер К.* Происхождение и развитие человека. СПб., 1909. Т. 1, 2.

⁸ Неопубликованная рукопись И. П. Бородина «Светлой памяти друга» (1922). Цит. по: *Смирнов О. В.* Николай Александрович Холодковский. С. 23.

⁹ *Смирнов О. В.* Николай Александрович Холодковский. С. 18.

человек, занимавший две кафедры (в Военно-медицинской академии и Лесном институте) и имевший соответственно большую педагогическую нагрузку, деятельно осуществлявший оригинальные научные исследования, сочетать все это с художественным творчеством в области перевода, преимущественно стихотворного? Отвечая на этот вопрос, близкий к Холодковскому его ученик Е. Н. Павловский (впоследствии академик) писал: «Загадка разрешается просто: Н. А. всегда что-нибудь делал, и непродуцированных отбросов времени у него не было. Поездка в трамвае, переход из квартиры в лабораторию, время, проводимое... в ванне, бессонные минуты ночью — ничто не пропадало непроизводительно. Благодаря острой памяти Н. А. легко запоминал строфы стихов — мысленно перелаживал их на русские рифмы, и эту работу он свободно делал на ходу. На переводы он смотрел как на работу „между делом“».¹⁰

Представление о том, что художественный стихотворный перевод был для Холодковского неким побочным, второстепенным занятием, довольно прочно закрепилось в сознании близких ему людей. И даже спустя сорок лет после его смерти Е. Н. Павловский спрашивал у его дочери, почему в дневниках Холодковского не было «записей об его переводных делах; почему он ничего не отмечал — считал все это слишком „побочным“ делом, чтобы фиксировать в памяти этапы литературной деятельности?»¹¹ И Н. Н. Холодковская отвечала: «Дневник он вел исключительно научный — зоологический, заносил в него иногда сведения о погоде и т. п. — Литературный труд и игра в шахматы были для него любимым отдыхом».¹²

Несомненно, что и дочь, и любимый ученик, каким по праву считался Е. Н. Павловский, принадлежали к наиболее близким Холодковскому людям. Но, возможно, именно близость обусловила некоторую аберрацию в их точках зрения. Педагогическая работа, включающая лекции, экзамены и т. п., и научная работа, тесно связанная с практическими экспериментами, были, что называется, «на виду» у окружавших ученого людей в отличие от поэтического творчества, скрытого от постороннего взора. Поэтому, может быть, требовалась некоторая дистанция для правильной оценки соотношения науки и поэзии в творчестве Холодковского. И такая дистанция представляется нам, была у А. Н. Амфитеатрова, который писал в некрологической статье: «...это был человек, не созданный ни для научной, ни для словеснической односторонности. Я не близко знал Н. А., но каждый раз, что встречал его, выносил впечатление, будто видел какой-то живой сколок из давних времен эпохи Возрождения, когда ученый и художник обязательно сливались в одном лице».

¹⁰ Павловский Е. Н. Памяти Николая Александровича Холодковского. Стб. 64. Приводим параллельное воспоминание П. П. Гнедича: «Н. А. Холодковский был мой товарищ по гимназии. Жил он у Калинкина моста. До Выборгской стороны конец ему ежедневно был огромный, и он, сидя на имперiale трамвая, коротал скучные часы долгого переезда переводом Гете» (*Гнедич П. П. Книга жизни*. С. 280).

¹¹ Письмо от 20 декабря 1962 г. // Архив АН СССР, Ленингр. отд., ф. 937, оп. 1, ед. хр. 24, л. 1.

¹² Письмо от 22 декабря 1962 г. // Там же, ф. 878, оп. 4, ед. хр. 2387, л. 11 об.

когда естествознание, гуманитарные науки, искусство и поэзия объединялись, чтобы общою своею сложностью выразить вечную многогранность мысли — хотя бы Леонардо да Винчи.¹³

Конечно, сравнение с Леонардо да Винчи было эмоциональным преувеличением (чему немало способствовал жанр некролога), но органическое сочетание в творчестве Холодковского научного и художественного начал было, видимо, уловлено Амфитеатровым правильно. Не случайно он там же привел другое сравнение, более, на наш взгляд, обоснованное: «Как знаток языка и превосходный стилист, он (Холодковский. — Ю. Л.) мог бы назваться русским Бюффеном. Подобно великому французскому зоологу-поэту, зоологу-ритору, он часто возвышал свои изложения, в особенности популярные, до силы и изящества, достойных хрестоматического изучения в качестве образцов русской научно-художественной речи».¹⁴

К этому следует добавить, что сам Холодковский глубоко сознавал плодотворность сочетания в духовной жизни человека науки и искусства. В написанной им биографии Гете, который характеризовался как «деятель на поприще наук и искусств», он решительно возражал тем, кто утверждал, будто немецкий писатель «занимался наукою в ущерб поэзии». «Если бы он ограничился непосредственным поэтическим творчеством, — писал Холодковский о Гете, — и зарыл в землю другие свои таланты, он был бы, конечно, все-таки велик, но гений его можно было бы сравнить с диким, необделанным, хотя и громадным алмазом: лишь путем долгой, трудолюбивой обработки алмаз этот превратился в бриллиант ослепительной красоты, отразивший своими многочисленными гранями весь чудный Божий мир и весь духовный мир человека! . . .»¹⁵

Страсть к поэзии проявилась у Холодковского уже в детские годы. По утверждению Е. Н. Павловского, он с семи лет начал писать стихи к различным семейным праздникам.¹⁶ А дочь его сообщала: «Папа, еще будучи гимназистом, очень интересовался поэтами-классиками, преимущественно немецкими, а любимым его произведением был „Фауст“ Гёте. Он писал уже в то время стихи оригинальные и переводные. Вот почему он стал переводить Фауста еще юношей. Русскую поэзию он тоже очень любил. Помню, что ему очень нравилось стихотворение Лермонтова „Три пальмы“: в детстве он все старался как можно более красивым почерком переписать это стихотворение».¹⁷

Сохранились тетради с первоначальным переводом «Фауста», выполненный Холодковским. Первая из них имеет в начале дату: 7 июня 1875 г.,¹⁸ т. е. она была начата, когда 17-летний Холодковский

¹³ ЦГАЛИ, ф. 34, оп. 1, ед. хр. 115, л. 4.

¹⁴ Там же, л. 2—3.

¹⁵ Холодковский Н. А. Вольфганг Гете, его жизнь и литературная деятельность: Биографический очерк. СПб., 1891. С. 93—94.

¹⁶ См.: Павловский Е. Н. Памяти Николая Александровича Холодковского. Стб. 60.

¹⁷ Архив АН СССР, Ленингр. отд., ф. 878, оп. 4, ед. хр. 2387, л. 11—11 об.

¹⁸ ИРЛИ (фонд не обработан).

только заканчивал гимназию. Нетрудно догадаться, что этой первой записи в специальной тетради предшествовала некая предварительная работа, и следовательно намерение переводить «Фауста» вполне определенно сформировалось еще у гимназиста и сопровождалось изучением трагедии и ранними переводческими опытами. Во всяком случае П. П. Гнедич утверждал впоследствии, что Холодковский поместил в рукописном гимназическом журнале «отрывки из своего перевода „Фауста“», которые затем печатались в «Вестнике Европы».¹⁹

О переводческой деятельности Холодковского и особенно о переводе «Фауста» речь пойдет ниже. Здесь же следует определить, какое значение для него имело поэтическое творчество. Нет никакого сомнения, что создание оригинальных поэтических произведений отвечало его внутренней творческой потребности. Свои стихи он, очевидно, не предназначал для печати, и лишь немногие из них весьма редко попадали в журналы.²⁰ Только после его смерти вышел небольшой сборник, содержащий 61 стихотворение о цветах — представителем северной и горной флоры. Эти стихи — результат экскурсий с дочерью по лесам, лугам и паркам в окрестностях Петербурга, под Нарвой и в Альпах — составили в свое время три рукописных альбома²¹ и затем были объединены в книжке, так и озаглавленной «Гербарий моей дочери». Друзья Холодковского, ботаники И. П. Бородин и А. П. Семенов-Тянь-Шанский, писали в предисловии: «Не роза или сирень, не жасмин, не лилия вдохновляли здесь поэта; темой для этих стихотворений он избирал скромные, мало заметные, но всеми любимые, преимущественно полевые цветы, вливая в их описание всю нежность своей чуткой, возвышенной души. В точных, хотя и кратких поэтических характеристиках избранных растений строгий ученый никогда не преобладал над мыслителем и поэтом».²²

Но, конечно, не этот сборник явился поэтической исповедью Холодковского. Уже в самом конце жизни он отобрал 65 стихотворений, которые сохранились в папке, так и озаглавленной — «Отобранные стихотворения»,²³ видимо, предназначая их для посмертной публикации. Несомненно, что эти стихи с 44-летним хронологическим диапазоном (1877—1921) составляют лишь часть того, что было им создано; остальное он уничтожил после отбора.²⁴ Что же это за стихи?

¹⁹ Гнедич П. П. Книга жизни. С. 54 (см. ниже примеч. 39).

²⁰ Удалось обнаружить только три таких публикации: На смерть Чарльза Дарвина // Заграничный вестник. 1882. Т. 3, апрель. Стб. 186; «Верь, не на сон оцепенелый. . .» // Северный вестник. 1885. № 2. С. 61; Звездный свет // Мир божий. 1894. № 9. С. 67—68.

²¹ Альбомы сохранились у наследников Холодковского (см.: Смирнов О. В. Николай Александрович Холодковский. С. 105, примеч. 11).

²² Холодковский Н. А. Гербарий моей дочери. Пг., 1922. С. 3—4.

²³ Архив АН СССР, Ленингр. отд., ф. 937, оп. 1, ед. хр. 2, л. 1—65. 14 стихотворений были перепечатаны на машинке для Е. Н. Павловского (Там же, ф. 878, оп. 1, ед. хр. 612, л. 322—330), который опубликовал 6 из них в своей книге «Поэзия, наука, ученые» (с. 144—146, 150).

²⁴ См.: Павловский Е. Н. Николай Александрович Холодковский как ученый и поэт. Стб. 31.

Холодковский был ученым. Однако облечение научных сведений в стихотворную форму, создание дидактических поэм, широко распространенных в рационалистической просветительской поэзии XVIII в. (одну из таких поэм, «Храм природы» Эразма Дарвина, Холодковский переводил), в его время безвозвратно отошло в прошлое. Научные истины, положения, открытия и т. д. он излагал в соответствующих печатных трудах и, как уже указывалось, по свидетельству его дочери, заносил в свой дневник. Стихи же он писал, как говорится, «для души». В них он выражал свои настроения, формулировал этические принципы, которым следовал, творческие цели, к которым стремился, отражал тяготы и противоречия своей жизни и в известной мере свое отношение к политическим и общественным событиям. Значение для него собственного поэтического таланта он выразил в одном из ранних стихотворений «Ночью» (1880).

Благодарю тебя, Неведомая Сила,
Что песен чудный дар ты в душу мне вложила,
Что сокровенные мелодии души
Умеет выразить мой стих, живой и ясный,
Что мысли тайные, рожденные в тиши,²⁵
Я передать могу в гармонии согласной.²⁵

Уже в самом раннем из сохранившихся его стихотворений «Вызов» (1877) 19-летний юноша призывал друга вступить «в бой со злом».²⁶ И эта тема, необходимость жизненной борьбы, проходит красной нитью через его поэзию. Одно из стихотворений так и озаглавлено — «The struggle for life» (т. е. «Борьба за жизнь», 1882), и в последних строфах его сформулирован итоговый вывод.

Везде борьба, все брать ты должен силой,
Всегда готовься выступить на бой
За миг победы, за улыбку милой,
За жизнь, за честь, за хлеб насущный твой.

Жесток закон, борьба неумолима,
Но ею лишь все сущее живет,
Томится, бьется, рвется несдержимо
Куда-то дальше, все вперед, вперед.

Остановись на миг борьба и мука, —
И тьма весь мир покроет вечным сном;
Мир без движенья, без луча, без звука
Одним огромным станет мертвецом.²⁷

Необходимость творческой и в то же время боевой умственной работы, без которой деятельность ученого невозможна, утверждается одним из поздних стихотворений, озаглавленным «Мысль» (1916).

Как призыв трубы военной
Будит мужество бойца, —
Так я мыслью дерзновенной
Увлекаюсь без конца;

²⁵ Муза в храме науки: Сб. стихотворений. 2-е изд. М., 1988. С. 190.

²⁶ Архив АН СССР, Ленингр. отд., ф. 937, оп. 1, ед. хр. 2, л. 35.

²⁷ Там же, л. 21.

Трепещу и пламенею,
Вдохновением горю
И любимую идею
Всею душой боготворю!

Быстрым пламенем блистая,
Как зарница в дальней тьме, —
Духа молния святая,
Чаще вспыхивай в уме!

Хоть на краткие мгновенья
Тайны мрака озаряй
И восторгом открывенья
Дух пылкий одаряй.²⁸

Обязательное требование к ученому изучать свой предмет много сторонне, учитывая различные его аспекты, свойства, проявления и т. д., утверждалось стихотворением «Истина». Четыре первые строфы содержат описание горы, которая являет различный вид рассматриваемая с разных сторон. И, заключая стихотворение, автор пишет:

Не так ли истина? Хоть вечно
Неизменяема одна,
В людских сужденьях бесконечно
Разнообразится она.

И кто отважно к ней подходит,
Судя с одной лишь стороны,
Того в обман виденье вводит
И виноват он без вины.²⁹

Особого внимания заслуживает моралистическая аллегория «Тройка», своеобразное осуждение глубоко чуждого научному знанию приблизительного, недостоверного подхода к делу, предмету, явлению.

Мне снился сон: лихая тройка,
Смущая взор пугливый мой,
Во весь опор стремится бойко
Вдоль по дороге столбовой.

Могучей рысью пыль взвивая.
Неукротим, суров и дик,
Несется, ноздри раздувая,
Авось — могучий коренник.

По сторонам пристяжки вьются,
Сгибая голову на грудь,
Галопом бешеным несутся,
Крутятся, Небось и Как-Нибудь.

Ямщик, безумный или пьяный,
Едва сидит, готов заснуть,

²⁸ Там же, л. 47. Копия стихотворения сохранилась в архиве Н. О. Лернера (ЦГАЛИ, ф. 300, оп. 1, ед. хр. 454).

²⁹ Смирнов О. В. Николай Александрович Холодковский. С. 104.

И бросил вожжи тройки рьяной —
Авось, Небось и Как-Нибудь.

Смотрю и мыслю не без страху:
Что, если вдруг, за столб задев,
Вся тройка грянется с размаху,
По косогору загремев?

Сказал и сглазил: как ни бойки,
Лежат во рву, окончив путь,
Все три коня отважной тройки —
Авось, Небось и Как-Нибудь.³⁰

Социальные и политические мотивы почти не встречаются в поэзии Холодковского. По своим общественным воззрениям он был человеком либерально настроенным, но решительным противником революционного движения. В этом отношении характерно его письмо Е. Н. Павловскому от 6 декабря 1906 г., где он писал: «Боюсь надеяться, но, кажется, наконец состоится Государственная Дума, а с нею придет и предел или по крайней мере сильное падение нашей революционной свистопляски. Даже крайние партии, кажется, обнаруживают склонность к прекращению бойкота Думы».³¹ Такая общественная позиция не отразилась в поэтическом творчестве Холодковского. Но уже в ранних его стихотворениях прозвучало в общей форме противопоставление благой природы извращенному в обществе человеку — идея, в сущности восходящая еще к XVIII в. Так, в стихотворении «Любовь себе весь мир пленила. . .» (1884) Холодковский, прославляя природу, писал о человеке:

Ее венец, ее позор.

Лишь человек ей не подоabei,
В бессилье низок, в силе слаб,
В борьбе труслив, в любви он злобен,
Во власти он — презренный раб.

Все он пятнает вечной ложью,
Мертвит дыханием своим,
И в жертву все несет к подножью
Кумиров, выдуманных им!³²

Даже высшие достижения человеческой мысли приносят в итоге зло и уничтожение. Эта идея особенно ярко воплощена в стихотворении «Аэроплан» (1916), относящемся ко времени первой мировой войны, где объявляется, что осуществленное «гения усильем»

Стихии горней покоренье
Не мир, не радость принесло, —
Пожары, гибель, разоренье,
Без смысла смерть, без меры зло!

³⁰ Муза в храме науки. С. 191—192.

³¹ Архив АН СССР, Ленингр. отд., ф. 878, оп. 4, ед. хр. 2388, л. 16 об.

³² Там же, ф. 937, оп. 1, ед. хр. 2, л. 15.

Отравлен злобой дар бесценный,
И видит в нем смущенный взор
Не духа подвиг несравненный,
А человечества позор!³³

В этом ужасном мире одна лишь поэзия способна принести духовное наслаждение. Так, в стихотворении «Плененная песня» (1883) Холодковский писал:

Ах, среди борьбы и муки,
Как в извивах тесных пут
Заключенные, живут
В сердце сладостные звуки.

Только б тихий час настал,
Только б отдых от волнений, —
И воспрянет песни гений,
Чист и ясен, как кристалл!³⁴

Такова в общих чертах поэзия Холодковского. Ее отличают умозрительный характер, абстрактность, определяющие в итоге образную систему. Оригинальные, поэтические образы ей в сущности чужды (единственное исключение составляет, может быть, аллегорическая «Тройка», но и она изобилует банальными эпитетами). Довольно однообразны используемые поэтом стихотворные размеры, и шаблонные рифмы не играют в стихах существенной роли. Характерным примером применения обыденной лексики, легко укладываемой в довольно гладкие стихи, может служить стихотворение «Непосланное письмо» (1884).

В однообразье жизни хмурой
Я равнодушно погружен,
Но образ Гретхен белокурой
Меня пленяет, как сквозь сон.

Как будто вижу стан ваш гибкий,
Как будто слышу голос ваш,
Любуюсь милою улыбкой,
Ловлю чарующий мираж. . .³⁵
и т. д.

Подводя итог, можно сказать, что Холодковский, не ставший истинным оригинальным поэтом, был умелым версификатором, который достаточно легко владел стихом (на том среднем уровне, какого достигло русское стихосложение ко второй половине XIX в.) и использовал этот стих как средство для внешнего выражения мыслей и чувств. И это умение наиболее полно реализовалось в его переводческом творчестве.

Проследим основные вехи этого творчества. Как отмечалось, еще гимназистом он начал основной переводческий труд своей жизни —

³³ Там же, л. 45—45 об.

³⁴ Там же, л. 27.

³⁵ Там же, л. 22.

воссоздание трагедии Гете «Фауст». Впоследствии, сорок лет спустя, подготавливая 11-е издание своего перевода, Холодковский сопроводил его обширным комментарием, во «Введении» к которому определил жанр «Фауста» как «мировую драму». «Под этим довольно неопределенным названием, — писал он, — разумеются такие драматические произведения, в которых затронуты вечные, неразрешимые общие вопросы, волнующие человечество с тех пор, как оно стало жить сознательно жизнью». И далее он указывал, что «мировые драмы» «охватывают все три области духовной деятельности человека: разум, чувство и фантазию».³⁶

Параллельно «мировой драме» Холодковский в зрелые годы выдвинул понятие «мировой поэмы» (к которому также относил «Фауста» Гете). Во введении к одному из своих переводов он дал развернутое толкование этого понятия, из чего выясняется, какой смысл он вкладывал в эпитет «мировой». «Стремление к абсолютному, к бесконечному, — писал Холодковский, — по-видимому, столь же свойственно человеческому уму, как и стремление к знанию вообще: это нечто подобное врожденному инстинкту». И далее: «Религия, философия, поэзия — вот три пути, которыми стремится человек удовлетворить свою жажду бесконечного, свое стремление к абсолютному. С этой точки зрения мировые поэмы из всех родов поэзии имеют свою чарующую прелесть. Лирическая форма является как нельзя более пригодною, чтобы служить верным зеркалом неясных, но глубоких стремлений, волнующих человечество (. . .). Если при этом мысль порою и бывает несколько туманна, — зато она по крайней мере образна; что не вполне удовлетворяет критическим требованиям разума, то действует по крайней мере на чувство, а через него настраивает и ум в известном направлении. К тому же лирическая форма обработки мировых проблем отличается наибольшею духовною свободою и совершенно чужда всякого гнета, столь свойственного как религиозным, так и философским построениям: нет в ней ни навязчивого, неподвижного догматизма, ни мертвящей сухости философских терминов и категорий, а индивидуальному пониманию предоставлен самый широкий простор».³⁷

Мы привели столь обширную цитату, потому что в ней наиболее выразительно сказалось присущее Холодковскому тяготение к философско-лирическим произведениям, — будь то драма или поэма, — в которых осмыслились духовная жизнь и судьба человека вообще и даже всего человечества. Такое тяготение в решающей степени определяло в дальнейшем его собственный выбор произведений для перевода (это, разумеется, не относится к переводам, выполнявшимся по заказам). Но вернемся к «Фаусту».

Сохранившиеся десять тетрадей первоначального перевода обеих частей «Фауста» Гете показывают, с какой настойчивостью и после-

³⁶ Гете. Фауст: Комментарий и примечания к обеим частям / Сост. Н. А. Холодковский. Пг., 1914. Т. 2. С. 2, 4.

³⁷ Липинер Зигфрид. Освобожденный Прометей: Поэма / Пер. Н. А. Холодковского. СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1908. С. 1, 2.

довательностью велась работа, продолжавшаяся, как указывают тщательно расставленные даты, от 7 июня 1875 г. до 31 января 1878 г., т. е. перевод был осуществлен менее чем за три года, параллельно с весьма интенсивными занятиями в Медико-хирургической академии. Перевод первой части был завершен еще 31 августа 1876 г., и тогда же Холодковский пытался опубликовать его в каком-то журнале, возможно, в «Вестнике Европы». Об этом свидетельствует сохранившееся письмо к О. Ф. Миллеру от 15 ноября 1876 г., где неустановленный автор сообщал: «Я просмотрел весь перевод Фауста г. Холодовского и нахожу, что действительно перевод весьма удовлетворителен. . .». Однако дальше он заявлял: «Но все же это „дистанция огромного размера“, и журналу невозможно взять на себя издание такой крупной вещи».³⁸

Только в марте 1878 г., когда уже были переведены обе части, Холодковскому удалось опубликовать в «Вестнике Европы» две сцены своего перевода: «Погреб Ауэрбаха» и «Вальпургиева ночь».³⁹ И в том же году весь перевод вышел в издававшемся Н. В. Гербелем собрании сочинений Гете, где он составил отдельный том.⁴⁰

Н. В. Гербель (1827—1883), довольно посредственный поэт и переводчик, сыграл важную роль в истории русской переводной литературы своей издательской деятельностью.⁴¹ Начиная с середины 1850-х гг. он выступал как организатор, редактор и издатель переводных собраний сочинений крупнейших иностранных писателей: Шиллера, Байрона, Шекспира, Гете, Гофмана, а также антологий английской, немецкой и славянской поэзии. Хотя, составляя свои издания, Гербель использовал не только новые, но и старые переводы, которые тщательно разыскивал в книгах и журналах прежних лет, он принял перевод «Фауста», выполненный юным Холодковским, несмотря на то что к тому времени уже были русские переводы Э. И. Губера, М. П. Вронченко и А. Н. Струговщикова. Но это были переводы только первой части; Губер и Вронченко составили лишь прозаические пересказы второй части, включавшие стихотворные отрывки; Струговщикова же не сделал и этого. Существовал, правда, полный перевод второй части, осуществленный неким А. Овчинниковым (о котором не сохранилось никаких сведений) и изданный в Риге в 1851 г. Но он был выполнен с нарочитым и весьма неуклюжим применением просторечия, архаизмов и новообразований, что вызвало единодушное осуждение в печати и последующее забвение перевода.⁴²

В воспоминаниях П. П. Гнедича утверждается, что именно Гербель побудил Холодковского перевести вторую часть «Фауста». «Гер-

³⁸ Архив АН СССР, Ленингр. отд., ф. 937, оп. 1, ед. хр. 1, л. 38.

³⁹ *Холодковский Н.* Две сцены из «Фауста» Гете // Вестник Европы. 1878. Кн. 3. С. 266—280.

⁴⁰ Собр. соч. Гете в пер. русских писателей / Изд. под. ред. Н. В. Гербеля. СПб., 1878. Т. 2. Фауст. LIV. 427 с.

⁴¹ См.: *Левин Ю. Д.* Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. С. 162—180 (гл. 8. Н. В. Гербель).

⁴² См.: *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. Л., 1982. С. 426—428.

бель принял первую часть поэмы в Полное собрание Гете, — писал Гнедич, — под условием, чтобы Холодковский перевел всю вторую часть, которая была известна на русском языке только в прозаическом изложении. Молодой медик взялся за этот труд и менее чем в год, не прерывая своих академических работ, закончил и вторую часть».⁴³

Возможно, что Гнедич допустил в своих воспоминаниях некоторые неточности. Однако несомненно, что публикация *нового* перевода «Фауста» Гете явилась актом высокого доверия со стороны Гербеля. Вероятно, Гербель одновременно побудил Холодковского обратиться к лирике автора «Фауста». И в первом томе собрания сочинений Гете, вышедшем в том же 1878 г., было помещено 10 стихотворений в переводе Холодковского, в том числе «Ноябрьская песнь» (Novemberlied), «Ergo bibamus!», «Плавание» (Seefahrt), «Признание Миньоны» (Mignon), что явилось, таким образом, печатным дебютом юного переводчика.

В предпоследнем, девятом томе собрания, который вышел в следующем 1879 г. и был озаглавлен «Лирика и драмы», содержались еще 23 стихотворения, переведенных Холодковским, общим объемом свыше тысячи строк. Им же были переведены и тексты двух напечатанных в томе оперетт: «Эрвин и Эльмира» (Erwin und Elmire) и «Шутка, коварство и месть» (Scherz, List und Rache).

Можно полагать, что деятельное участие Холодковского в переводах для 9-го тома собрания сочинений Гете в немалой степени было обусловлено его заинтересованностью в заработке в эти годы. Но одновременно он переводил и, так сказать, «для души» произведения, вызывавшие его живой духовный интерес. Занятия «Фаустом» Гете привлекли его внимание к обработкам легенды о Фаусте другими поэтами, и он обратился к соответствующим пьесам немецких романтиков. Первой из них был «Фауст» (1836) Николауса Ленау (1802—1850). Впоследствии Холодковский несколько разочаровался в этой драматической поэме и писал о ней: «... произведение вообще слабое, болезненное и не представляет художественного целого, хотя самый характер Фауста очерчен довольно ясно и оригинально. Фауст, как его рисует Ленау, — слабая нервная натура, безотлагательно требующая удовлетворения своих стремлений; Мефистофель легко соблазняет его, потом мучит угрызениями совести и мало-помалу приводит к совершенному отчаянию».⁴⁴

Вероятно, к переводу «Фауста» Ленау Холодковский обратился сразу же после завершения «Фауста» Гете. Во всяком случае осенью того же года в «Вестнике Европы» появились три переводных отрывка из пьесы, озаглавленные: «Первый танец», «Фауст у гроба своей матери» и «Смерть Фауста».⁴⁵ В них были представлены различные душевные состояния героя: живое увлечение, душевная

⁴³ Гнедич П. П. Книга жизни. С. 280—281.

⁴⁴ ИРЛИ (фонд не обработан).

⁴⁵ Холодковский Н. А. Отрывки из «Фауста» Ленау // Вестник Европы. 1878. Кн. 10. С. 506—515.

скорбь и, наконец, совершенное отчаяние, когда он, полубезумный, умирает после страшного предсмертного бреда.

Другим связанным с легендой о Фаусте произведением, привлечшим внимание Холодковского, была трагедия «Дон Жуан и Фауст» (1829) немецкого драматурга Христиана Дитриха Граббе (1801—1836), в чьем творчестве элементы реализма сочетались с романтической условностью. Холодковский считал, что эта трагедия «бесспорно заслуживает пальму первенства из всех произведений, касавшихся предания о Фаусте (разумеется, кроме великого создания Гете), как по оригинальности мысли, так и по таланту автора».⁴⁶ В ней Фауст, убедясь в тщете человеческой науки, продает душу дьяволу, а тот, вместо того чтобы удовлетворить его высоким стремлениям, заставляет Фауста влюбиться в прекрасную испанку донну Анну. Соперником Фауста выступает Дон Жуан, который убивает жениха донны Анны, желая ее похитить. Но Фауст отнимает у него возлюбленную и уносит ее в свой волшебный замок; Дон Жуан следует за ним. В итоге Фауст, отвергнутый красавицей, в бешенстве убивает ее и в полном отчаянии отдает себя дьяволу, а Дон Жуан погибает (почти так же, как в «Каменном госте» Пушкина) от пожатия руки статуи отца Анны, которого он некогда убил на дуэли.

Согласно истолкованию Холодковского, главная идея трагедии состояла в том, чтобы «представить в лице Фауста крайний идеализм, рвущийся за пределы осязаемого мира, и сопоставить его с беспощадным эпикурейским реализмом дон Жуана. Оба они стремятся, как говорит сам Граббе, к одной цели: к удовлетворению тревожных дум и сомнений; только Фауст хочет разрубить эти сомнения, а дон Жуан ищет забыться, „скрасить жизнь разнообразием впечатлений“».⁴⁷

В 1882 г. Холодковскому удалось напечатать свой перевод в одном не слишком популярном петербургском журнале.⁴⁸ Эти его переводы из Ленау и Граббе, вполне понятно, осуществлялись по собственной инициативе. Но Гербель, опубликовавший новые переводы гетевских стихотворений и полного «Фауста», несомненно запомнил молодого переводчика и решил привлекать его для своих последующих изданий. Еще в 1865—1868 гг. он по инициативе Н. А. Некрасова подготовил и издал 4-томное «Полное собрание драматических произведений Шекспира в переводе русских писателей», которое было переиздано в 1876—1877 гг. Готовя третье издание (уже после смерти Некрасова), Гербель решил превратить его в «Полное собрание сочинений», т. е. дополнить пьесы поэмами и сонетами. Сонеты перевел он сам, а переводы трех из четырех поэм Шекспира: «Лукреция» (The rape of Lucrece), «Страстный пилигрим» (The passionate pilgrim) и «Жалоба влюбленной» (A lover's complaint) он поручил

⁴⁶ ИРЛИ (фонд не обработан).

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Граббе. Дон Жуан и Фауст. Трагедия в 4-х действиях // Век. 1882. Кн. 1. С. 172—268. В «Содержании»: «„Дон Жуан и Фауст“ (вся 4-х актная трагедия — стихами) — Граббе — перевод Н. Холодковского — (переводчика Гетевского Фауста в издании Гербеля)».

Холодковскому (четвертую поэму, «Венера и Адонис», перевел А. Л. Соколовский), и они были изданы в 1880 г.⁴⁹

После смерти Гербеля в 1883 г. собрание сочинений Шекспира продолжало переиздаваться. В 1887—1888 гг. вышло четвертое издание, которое подготовил друг Гербеля А. Ф. Дамич, и выполненные Холодковским переводы поэм были здесь перепечатаны.⁵⁰ В этом издании были заменены печатавшиеся ранее переводы 10 пьес и одной поэмы, принадлежавшие А. Л. Соколовскому. По-видимому, переводчик сам изъял их в связи с тем, что готовил собственное полное издание, вышедшее в свет уже в 90-е гг.⁵¹ Заказывая новые переводы для замены изъятых, Дамич поручил Холодковскому поэму «Венера и Адонис» и «Перикла», пьесу, обычно считающуюся наименее значительной в драматическом наследии Шекспира. Сохранилось связанное с этой работой недатированное письмо Холодковского к Дамичу, относящееся к марту 1888 г. Приводим его полностью:

Выборская сторона, Лесной институт.

Многоуважаемый Алексей Фердинандович.

В ответ на Ваше письмо от 2 марта спешу уведомить Вас, что я желал бы просмотреть корректуру *Перикла*, а равно и *других моих переводов* Шекспира. Жаль, что Вы не вспомнили обо мне при переводе *Антония и Клеопатры*, иначе Вам не пришлось бы столько с ним возиться; я знаю Шекспира и английский язык уж, конечно, не хуже Буренина,⁵² и едва ли мой перевод уступил бы работе его или Михайловского (так!),⁵³ а к тому же я бываю аккуратен. Перевел ли Ваш Вейнберг, что обещал?⁵⁴

Позвольте и Вам пожелать здоровья и веселой масляницы.

С искренним уважением

Н. Холодковский.⁵⁵

Письмо с очевидностью свидетельствует о том, что к этому времени тридцатилетний Холодковский считал себя вполне достигшим профессионального уровня в искусстве стихотворного перевода. Приведенное им сравнение себя с Д. Л. Михаловским (хотя он неточно воспроизвел его фамилию), который был на 30 лет старше его и в 60—80-е гг. стал одним из наиболее значительных русских

⁴⁹ Полное собрание сочинений Виллиама Шекспира в переводе русских писателей. 3-е изд., испр. и доп.; Под ред. Н. В. Гербеля. СПб., 1880. Т. 3. С. 620—647.

⁵⁰ Полное собрание сочинений Виллиама Шекспира в переводе русских писателей. 4-е изд. СПб., 1888. Т. 3. С. 620—663.

⁵¹ Шекспир в переводе и объяснении А. Л. Соколовского. СПб., 1894—1898. Т. 1—8.

⁵² В издании, о котором идет речь, переводов В. П. Буренина не было; о его работе над Шекспиром ничего не известно.

⁵³ Трагедия «Антоний и Клеопатра», печатавшаяся в предыдущем издании в переводе А. Л. Соколовского, в 4-м издании была представлена в переводе Д. Л. Михаловского.

⁵⁴ Начиная с 1-го издания девять пьес Шекспира печатались в переводе П. И. Вейнберга. В 4-м издании новых его переводов не появилось.

⁵⁵ ГПБ, ф. 179, ед. хр. 116.

переводчиков,⁵⁶ с очевидностью свидетельствует об этом. В то же время письмо показывает, что интенсивные занятия зоологией не отвлекали Холодковского от переводного дела и он готов был принимать деятельное участие в изданиях сочинений зарубежных классиков. К Шекспиру, правда, до конца века ему уже не приходилось обращаться. В 5-м издании полного собрания сочинений, вышедшем под редакцией Д. Л. Михаловского, были вновь перепечатаны его переводы поэм и «Перикла», но новых переводов не появилось.

Зато тот же Михаловский привлек Холодковского к переводу поэзии Байрона. 5-томные «Сочинения лорда Байрона в переводах русских поэтов» Гербель издал еще в 1864—1866 гг. Второе издание он выпустил в 1874—1877 гг. и готовил его, видимо, до знакомства с Холодковским, а третье издание вышло в 1883—1884 гг., после его смерти, и в нем Холодковский тоже не участвовал. Михаловский редактировал 4-е издание, вышедшее в 1894 г., и здесь были опубликованы три поэмы в переводе Холодковского: «Пророчество Данте» (The prophesy of Dante), «Бронзовый век» (The age of bronze) и «Остров, или Христиан и его товарищи» (The Island, or Christian and his comrades).⁵⁷ Первые две поэмы появились в собрании сочинений Байрона впервые, будучи специально переведены для этого издания. «Остров» в переводе Холодковского заменил печатавшийся раньше перевод самого Гербеля.⁵⁸ «Пророчество Данте» было переведено в соответствии с оригиналом терцинами. Переводя острую политическую сатиру Байрона, осмеивавшую веронский конгресс 1822 г., в котором участвовал и российский император Александр I, Холодковский был вынужден произвести сокращения цензурного характера и в специальном примечании, указав на направленность сатиры Байрона, он добавлял: «Поэма „Бронзовый (т. е. не золотой и даже не серебряный) век“ переведена вполне, за исключением нескольких мест, частью слишком резких, частью не имеющих никакого интереса для современного читателя».⁵⁹

В 90-е гг. в печати появились также новые переводы Холодковского из Гете. В 1892—1895 гг. П. И. Вейнберг предпринял переиздание гербелевского собрания сочинений немецкого классика в дополненном виде. Здесь были повторены переводы, входившие в первое издание, в том числе и Холодковского, которого Вейнберг привлек и для дополнений. Так, в 1-м томе, содержавшем 279 стихотворений, 59 были представлены в переводах Холодковского, из которых 33 были новыми; среди них: «Песнь странника в бурю» (Wanderers Sturm-

⁵⁶ См. о нем: *Левин Ю. Д.* Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. С. 235—260 (гл. 11. Д. Л. Михаловский).

⁵⁷ Полн. собр. соч. Байрона в переводе русских поэтов / Изд. Н. В. Гербеля 4-е; Под ред. Д. Михаловского. СПб., 1894. Т. 1. С. 162—188, 377—398; Т. 2. С. 259—304.

⁵⁸ До напечатания перевода полностью в собрании сочинений Холодковский намеревался опубликовать отдельно 4-ю песнь «Острова», как «наиболее интересную», в «Северном вестнике», однако хлопоты его были безуспешными (см. его письма к Л. Я. Гуревич от 20 февраля 1893 г. и А. Л. Волинскому от 24 апреля 1893 г.: ИРЛИ, 20139 / СХХХV, б. 5, л. 1, 2, 5).

⁵⁹ Полн. собр. соч. Байрона... Т. 1. С. 377.

lied), «Мысли при виде Шиллерова черепа» (Bei Betrachtung von Schillers Schädel), «Новый Павзий и цветочница» (Der neue Pausias und sein Blumenmädchen), «Орфические слова» (Urworte Orphisch), «Vanitas! Vanitatum vanitas!». Девять стихотворений были переведены из сборника Гете «Западно-восточный диван» (West-Östlicher Divan), к которому Холодковский, видимо, питал особый интерес. Но наиболее значительным его вкладом в новое издание был перевод незавершенного драматического произведения Гете «Пандора» (Pandora, 1807),⁶⁰ связанного с мифом о Прометее, что, надо полагать, и привлекло к нему Холодковского.

Тогда же в 7-м издании сочинений Шиллера, издававшемся после Гербеля Вейнбергом, появились выполненные Холодковским переводы двух стихотворений: «Театр жизни» (Das Spiel des Lebens) и «Вильгельм Телль» (Wilhelm Tell).⁶¹

К началу XX в. Холодковский считался уже вполне признанным переводчиком, чему, кстати сказать, несомненно способствовало, помимо упомянутых изданий сочинений Байрона и Гете, четырехкратное за десять лет (с 1890 по 1900 г.) переиздание его перевода первой части «Фауста» Гете в весьма популярной серии «Дешевая библиотека» издателя и публициста А. С. Суворина. Тогда, в начале века, известный историк литературы и библиограф, создатель уникальных справочных изданий С. А. Венгеров затеял в весьма солидном издательстве Брокгауза и Ефрона выпуск тщательно комментированной и богато иллюстрированной серии собраний сочинений мировых классиков, которую он озаглавил «Библиотека великих писателей». В этой «Библиотеке» были изданы сочинения Шиллера, Шекспира, Байрона, Мольера и Пушкина. И к участию в переводных изданиях Венгеров привлекал Холодковского.

Это участие началось с Шекспира. (В предшествовавшем издании Шиллера два стихотворения: «Театр жизни» и «Вильгельм Телль» были представлены переводами Холодковского,⁶² ранее опубликованными Вейнбергом.) Издавая Шекспира, Венгеров позаимствовал из созданного Гербелем и его последователями собрания переводы 22 пьес, считая, как он писал, что «значительнейшая часть шекспировских пьес давно уже имеется на русском языке в переводе многих талантливых переводчиков».⁶³ Однако «Перикл» Холодковского в это число не вошел; Венгеров предпочел ему опубликованный впервые в 1889 г. перевод П. А. Козлова. Не воспользовался Венгеров и выполненными Холодковским переводами поэм. Но в его издании впервые появился новый перевод Холодковского — драма-хроника «Ричард II».⁶⁴ Возможно, что Холодковский выполнил перевод по собственной инициативе и сам предложил его Венгерову взамен

⁶⁰ Собр. соч. Гете в переводах русских писателей / Изд. Н. В. Гербеля 2-е; Под ред. П. И. Вейнберга. СПб., 1894. Т. 4. С. 531—568.

⁶¹ Полн. собр. соч. Шиллера в переводе русских писателей / Изд. Н. В. Гербеля 7-е. СПб., 1893. Т. 1. С. 101, 145—146.

⁶² Шиллер. [Полн. собр. соч.]. СПб., 1901. Т. 1. С. 94, 155.

⁶³ Венгеров С. От редакции // Шекспир. [Полн. собр. соч.]. СПб., 1902. Т. 1. С. 11.

⁶⁴ Там же. Т. 2. С. 66—120.

печатавшихся ранее переводов А. Л. Соколовского и Д. Л. Михаловского. Пьеса эта представляла для него особый интерес. Впоследствии, дважды переиздавая перевод в «Дешевой библиотеке» А. С. Суворина (в 1905 и 1908 гг.), он предпослал ему обстоятельное предисловие, в котором указывал, что «в „Ричарде II“ на первый план выступает именно мастерское изображение эпохи, чреватой событиями, благодаря чему „Ричард II“ и является (...) ключом, необходимым для понимания последующих исторических драм Шекспира».⁶⁵

Сам Венгеров заказал Холодковскому перевести «Два знатных родича» (*The two noble kinsmen*), одну из двух приписывавшихся Шекспиру пьес, включенных в последний том собрания.⁶⁶ Кроме того, в том же томе в подборке 154 сонетов Шекспира, переведенных двадцатью переводчиками, 7 переводов (сонеты 5, 23, 33, 52, 98, 99, 106) принадлежали Холодковскому.⁶⁷

В Шекспире его привлекла еще трагедия «Юлий Цезарь» (напечатанная в издании Венгерова тоже в переводе П. А. Козлова), и он осуществил ее перевод, опубликованный в «Дешевой библиотеке» А. С. Суворина, с которым у него, видимо, установились деловые связи.⁶⁸

В предисловии к переводу Холодковский излагал фабулу трагедии, разбирал ее по сценам, характеризовал действующих лиц и приходил к заключению, показательному для его в известной мере консервативных общественных взглядов. «Основная идея ее (трагедии. — Ю. Л.) состоит, очевидно, в том, что для народа расслабленного и утратившего самообладание неизбежна и необходима сильная единоличная власть; мораль же драмы двоякая: что никакими героическими подвигами не может быть изменен естественный ход истории и что всякое злое дело само в себе носит зародыш возмездия».⁶⁹

Позднее «Юлий Цезарь» в переводе Холодковского вошел в собрание избранных пьес Шекспира, выпущенное А. Е. Грузинским.⁷⁰

После Шекспира Венгеров предпринял издание трехтомного собрания сочинений Байрона. (Судя по обозначениям на титульных листах, собрание выходило в 1904—1905 гг., однако есть основания полагать, что завершено оно было в начале 1906 г.). В связи с этим изданием Венгеров вновь обратился к Холодковскому, которому заказал переводы довольно большого числа произведений. Мы полагаем, что их отбор был произведен самим Венгеровым, поскольку,

⁶⁵ Шекспир В. Ричард II: Драма в 5-ти действиях / Пер. и предисл. Н. А. Холодковского. СПб., [1908]. С. III—IV (Дешевая библиотека. № 305).

⁶⁶ Шекспир. [Полн. собр. соч.]. СПб., 1904. Т. 5. С. 234—288.

⁶⁷ Там же. С. 406—407, 410, 412, 415, 424—426.

⁶⁸ Юлий Цезарь. Трагедия В. Шекспира / Пер. Н. А. Холодковского. СПб., [1907]. XL. 168 с. (Дешевая библиотека. № 364).

⁶⁹ Там же. С. XXXVII.

⁷⁰ Шекспир В. [Собр. соч.]. В 2 т. / Под ред. А. Е. Грузинского. М., 1912. Т. 2. С. 35—77 (Б-ка всемирной лит. Европ. классики).

если исходить из очевидного интереса Холодковского к философско-символическим произведениям, ставящим и решающим вопросы о судьбах человека и человечества, его несомненно могли привлечь в наследии Байрона поэма «Манфред» или драма «Каин». Но эти произведения были представлены в новом издании переводами, публиковавшимися ранее. В то же время Венгеров не использовал уже публиковавшиеся переводы самого Холодковского («Пророчество Данте», «Бронзовый век», «Остров»). Воссоздание этих поэм он поручил профессиональным поэтам: О. Н. Чюминой, Ю. К. Балтрушайтису и В. И. Иванову. Причем относительно «Бронзового века», переведенного Балтрушайтисом, в издании специально указывалось, что это «новый (полный) перевод», чем подчеркивалась неполнота предшествующего перевода.

Наиболее значительным произведением Байрона, представленным в новом издании в переводе Холодковского, явилась семейно-психологическая трагедия «Вернер, или Наследство» (Werner, or The Inheritance),⁷¹ пьеса не слишком интересная, занимающая явно второстепенное положение в наследии английского поэта (в изданиях Гербеля и его наследников трагедия печаталась в переводе его жены О. И. Гербель). Основное участие Холодковского в издании Венгерова заключалось в переводе лирики Байрона. Всего в трех томах собрания сочинений в его переводах содержались 72 стихотворения общим объемом около 5000 строк. Среди них были и существенные в наследии поэта — крупные произведения, такие, например, как: «На тему из Горация» (Hints from Horace), «Вальс» (The Waltz), «Поездка дьявола» (The Devil's drive), «Монодия на смерть Р. Б. Шеридана» (Monody on the death of R. B. Sheridan) и др. Но тут же были и стихотворные мелочи, шутки, стихотворения на случай и т. д., которые включались только ради полноты издания. В третьем томе собрания, где помещена большая часть переводов Холодковского, он указан как один из двух авторов примечаний; по-видимому, он комментировал собственные переводы.

Вполне очевидно, что Венгеров привлекал Холодковского как переводчика-профессионала, готового работать над любыми заказанными стихотворениями. И таким профессионализмом Холодковский несомненно обладал. Сохранились датированные автографы его переводов из Байрона. Для примера мы выбрали семь стихотворений с датами от 10 по 20 ноября 1905 г.⁷² А если учесть, что предшествующая последняя дата — 6 ноября, то можно заключить, что переводы, обозначенные 10-м числом, были начаты около 7 ноября, т. е. все семь стихотворений были переведены примерно за две недели. Вот эти переводы с указанием оригинала, объема и даты: «Гранта. (Попурри)» (Grant. A medley), 100 строк, 10 ноября; «При виде издалеки деревни и школы в Гарроу-на-холме» (On a distant view of the village and school of Harrow Hill), 36 строк, 10 ноября; «Кучке невеликодуш-

⁷¹ Байрон. [Полн. собр. соч.]. СПб., 1905. Т. 3. С. 43—110.

⁷² Архив АН СССР, Ленингр. отд., ф. 937, оп. 1, ед. хр. 4, л. 32—44 об. Ср.: Байрон. [Полн. собр. соч.]. СПб., 1905. Т. 3. С. 447, 455—456, 482—487, 489—491.

ных критиков» (To a knot of ungenerous critics), 121 строка, 12 ноября; «Монолог поэта в деревне» (Soliloquy of a bard in the country), 88 строк, 13 ноября; «К Эдварду Ноэлю Лонгу, эсквайру» (To Edward Noel Long, Esq.), 129 строк, 16 ноября; «Герцогу Дорсету» (To the Duke of Dorset), 132 строки, 18 ноября; «Графу Клэрскому» (To the Earl of Clare), 102 строки, 20 ноября.

Всего за две недели было переведено 708 стихотворных строк. В среднем в день переводилось около полусотни строк, причем рифмованных. Цифра эта необычайно высока для самого поэта-переводчика, который ничем иным при этом не занимается. А Холодковский же одновременно вел научную и преподавательскую работу. Конечно, далеко не всегда удавалось ему переводить столь интенсивно. В данном случае, очевидно, на него оказывал давление Венгеров, торопившийся закончить издание. Но сам по себе этот пример, думается, показателен.

Последней работой Холодковского для изданий Венгерова был перевод комедии Мольера «Мизантроп» (*Le Misanthrope*, 1666), выполненный уже в начале следующего десятилетия.⁷³ Комедия эта, как известно, занимает особое место в наследии великого французского комедиографа. В патетических и саркастических монологах главного героя наиболее остро и гневно обличаются пороки господствующих сословий, духовное опустошение аристократии. В отличие от других комедий Мольера здесь отсутствует фарсовый элемент. Возможно, именно эта «серьезность» комедии и побудила Венгерова поручить ее Холодковскому. Во всяком случае сомнительно, чтобы сам Холодковский с присущим ему умонастроением питал пристрастие к драматургии Мольера вообще, в том числе и к «Мизантропу».

Переводы по заказу Холодковский выполнял в это время только для изданий Венгерова. Остальные переводы, опубликованные им в начале нового века (впрочем, немногочисленные), он осуществлял по собственной инициативе соответственно своему пристрастию к философско-лирическим «мировым» поэмам и драмам. Так, в 1904 г. он опубликовал перевод произведения, которое после «Фауста» Гете было ему близко, видимо, отвечая его духовным исканиям и сомнениям. Он указывал в предисловии к переводу: «По идее своей пьеса эта имеет много общего с гетевским „Фаустом“, принадлежа, как и этот последний, к числу „мировых драм“».⁷⁴

В философской драматической поэме «Трагедия человека» (*Az ember tragédiája*, 1861) венгерский поэт Имре (Эмерих по-немецки) Мадач (1823—1864), которого глубоко занимали трагические перипетии истории, пережив глубокое разочарование после поражения венгерской революции, наиболее полно воплотил свой пессимистический взгляд на судьбу человечества. Героем трагедии

⁷³ Мольер. [Полн. собр. соч.]. СПб., 1913. Т. 2. С. 31—73.

⁷⁴ Холодковский Н. От переводчика // Мадач Эмерих. Трагедия человечества / Пер. Н. А. Холодковского. СПб.: Изд. А. С. Суворина, [1904]. С. 5 (Дешевая библиотека. № 362).

является первый человек, сотворенный богом Адам. В последовательно сменяющих друг друга сценах-сновидениях, представленных ему Люцифером (параллель к гетевскому Мефистофелю), Адам проследживает историю рода людского от возникновения до превращения земного шара в ледяную глыбу. Сам он в разных сценах воплощается в разных героях — египетском фараоне, греке Мильтиаде, римском патриции, средневековом рыцаре, астрономе Кеплере, французском революционере Дантоне. Во всех эпизодах он борется за новые идеалы, но напрасно: толпа отвергает идеи героев, мудрецов, вождей. Современность представлена порочным и низменным лондонским уличным бытом, за которым следует сцена социалистического будущего, изображенного в виде фаланстера, стирающего человеческую индивидуальность. В конце концов при виде прозябающего на охлаждающейся земле эскимоса Человек-Адам убеждается в тщете стремления к счастью и, проснувшись в раю, хочет наложить на себя руки. Но, узнав, что Ева стала матерью, находит утешение в семье и боге. Последняя строка трагедии, однако, содержит изречение Господа, обращенное к Адаму: «Тебе сказал Я: веруй и борись!» И этим призывом утверждает смысл жизни.

Как отмечалось выше, по свидетельству дочери Холодковского, «Трагедия человека» Мадача стала для него «книгой-спутником». Публикуя свой перевод в 1904 г., он указывал, что познакомился с пьесой «уже более десяти лет назад»,⁷⁵ т. е. в середине 90-х гг., по немецкому переводу, так как венгерским языком он не владел, и тогда же перевел ее на русский язык, используя два немецких перевода, считавшихся лучшими, — Шпонера и Планера. Венгерское заглавие и соответственно его немецкий перевод имели значение: «Трагедия человека». Холодковский же назвал свой перевод «Трагедия человечества» и сделал это вполне сознательно, «так как, — писал он, — по моему мнению, это лучше звучит по-русски и более передает самый смысл заглавия: дело идет не о трагедии человеческой личности, а о трагедии „человека вообще“, т. е. человечества, воплощенного в герое трагедии».⁷⁶

Опубликовать перевод в 90-е гг. Холодковскому не удалось, по-видимому, из-за цензурных препятствий. В 1904 г., публикуя первоначально перевод трех сцен (8—10) в майском номере журнала «Мир божий»,⁷⁷ он довольно прозрачно намекал на это: «Появление моего перевода в свет встретило, однако, препятствия и только в конце прошлого 1903 года препятствия эти были устранены».⁷⁸ Полностью перевод трагедии был летом того же года издан А. С. Сувориним.⁷⁹

⁷⁵ Там же. С. 3.

⁷⁶ Там же. С. 5.

⁷⁷ Трагедия человечества. Эмериха Мадач // Мир божий. 1904. № 5. Отд. 1. С. 104—133. Предисловие «От переводчика» подписано: Н. Холодковский.

⁷⁸ Там же. С. 104.

⁷⁹ См. выше, примеч. 74. На титульном листе, как обычно в изданиях Суворина, год не указан. Но цензурное разрешение имеет дату: 23 июня 1904 г.

В предисловии «От переводчика», где венгерский писатель был представлен русскому читателю, Холодковский указывал, что трагедия «является главным и лучшим произведением Мадача, доставившим ему всемирную известность». Далее он излагал ее содержание и, кратко сопоставив с «Фаустом» Гете, весьма трезво и пронизательно характеризовал ее эмоционально-нравственный пафос. В отличие от Фауста, мыслителя по преимуществу, «Адам, — писал Холодковский, — напротив, столько же чувственная, сколько и мыслящая натура: он живет полною жизнью обыкновенного человека и трудно сказать, что в нем преобладает — страсть или мысль». И далекий от идеализации Холодковский заключал предисловие следующими словами: «Как в „Фаусте“ Гете, так и в трагедии Мадача сильно отразилась личность автора. Глубокие душевные волнения и личные несчастья, испытанные Мадачем, сделали его мизантропом и пессимистом. Глубоким пессимизмом проникнута и вся трагедия, и „примирение“, изображенное в последней сцене, не более как неизбежный искусственный прием для того чтобы закончить пьесу. В общем в пьесе этой больше ума, чем поэзии, но отдельные места и целые сцены отличаются замечательною поэтичностью, силою и глубиною чувства».⁸⁰

Перевод Холодковского был опубликован в то предреволюционное время, когда грядущие судьбы человечества глубоко волновали русское общество и трагедия Мадача вызывала живой интерес. Другой ее перевод, выполненный З. Крашенинниковой, готовился к печати товариществом «Знание», где он вышел в 1905 г.,⁸¹ и А. М. Горький, тесно связанный с товариществом, писал еще 20 декабря 1903 г. (2 января 1904 г.) К. П. Пятницкому: «Время от времени читайте Мадача, о чем прошу усиленно».⁸² Еще один перевод, сделанный с оригинала, был напечатан в 1904 г. в журнале,⁸³

В журнале «Мир божий», где в 1904 г. печатались три сцены из перевода Холодковского, в следующем году появилась рецензия на полный перевод. Рецензент признавал, что перевод этот «в общем следует признать удачным. Даровитый и добросовестный переводчик „Фауста“ дал и в этом случае законченный тщательный труд, хотя

⁸⁰ Мир божий. 1904. № 5. Отд. 1. С. 104, 108—109. Предисловие «От переводчика», напечатанное впервые при опубликовании трех сцен трагедии (с. 104—109), было затем перепечатано в отдельном издании (с. 3—13). Но при этом была исключена приведенная выше фраза о препятствиях к публикации, а в цитированном здесь заключительном абзаце в суворинском издании отсутствует большая часть предпоследней фразы: «... и „примирение“ (...) закончить пьесу». Позднее Холодковский писал: «„Трагедия человечества“ Мадача, в форме драматизованной всемирной истории, является воплем о неизвестной будущности человечества, о цели его существования» (*Гете. Фауст. Комментарий и примечания...* / Сост. Н. А. Холодковский. Т. 2. С. 4).

⁸¹ *Мадач Имре. Человеческая трагедия: Драматическая поэма* / Пер. с венг. и предисл. З. Крашенинниковой. СПб.: Знание, 1905. 137 с.

⁸² Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954. Т. 28. С. 295.

⁸³ *Мадач Имре. Трагедия человека. Драматическая поэма* / Пер. с венг. В. А. Мазуркевича // *Всемирный вестник*. 1904. № 1. С. 63—84; № 2. С. 148—194; № 3. С. 129—145; № 4. С. 118—123; № 5. С. 114—134; № 6. С. 67—81; № 7. С. 80—85; № 8. С. 80—92.

и отличающийся местами меньшею точностью, чем перевод с венгерского оригинала Мазуркевича (. . .) но по большей части превосходящий этот перевод стройностью и силою языка». Основное замечание рецензента состояло в утверждении, что «излишняя торжественность языка, которою грешил в свое время переводчик „Фауста“, чувствуется иногда и здесь, производя невыгодное, расхолаживающее впечатление». Он отмечал, что «в чисто философских местах драмы, — разумеется, наиболее трудных для перевода, — встречаются неясности и неточности», а также оспаривал правомерность поставленного Холодковским заглавия.⁸⁴

Следующим произведением, привлечшим внимание Холодковского, была поэма современного ему австрийского поэта Зигфрида Липинера (1856—1911) «Освобожденный Прометей» (*Der entfesselte Prometheus*, 1876). Переводу именно «Освобожденного Прометея» Холодковский предпослал цитированное выше «Введение», в котором изложил свое понимание жанра «мировой поэмы». Прометей, изображенный в этой поэме, в известной мере параллелен Адаму из трагедии Мадача. Бессмертный, согласно мифу, и освобожденный от сковывавших его цепей, он странствует по земле в периоды крупных социальных переворотов и сталкивается с философами, учеными, художниками и представителями практической жизни. Тем самым в поэме, как и у Мадача, в аллегорической форме была представлена история социального и духовного развития человечества, доведенная до современности. Это особо привлекало Холодковского, который писал во «Введении»: «„Прометей“ Липинера оригинален еще и в том отношении, что поэт переносит мифологического героя в современную нам среду, заставляя его встречаться с представителями новых людей, быть свидетелем новых, неведомых древнему миру сомнений и терзаний человечества, попыток установить новый социальный порядок».⁸⁵

Построение поэмы Липинера весьма своеобразно: драматическое действие, развивающееся в ряде сменяющих друг друга действенных сцен, систематически прерывается лирическими вставками, в которых поэт разъясняет читателю значение только что описанных происшествий. Холодковский отмечал недостатки произведения: «растянутость, местами повторения, несколько наивный, чисто юношеский пафос», но тут же оговаривался: «При всех этих недостатках, поэма, однако, остается интересным и замечательным произведением, благодаря оригинальности замысла и формы, а также по богатству содержащихся в ней мыслей и красоте их выражения». Это и побудило его перевести поэму для «ознакомления с нею русских читателей».⁸⁶

Перевод «Освобожденного Прометея», как отмечено, вышел в свет у Суворина в 1908 г. Следующей публикацией Холодковского в том же издательстве был перевод всемирно прославленной поэмы Джона

⁸⁴ Мир божий. 1905. № 1. Отд. 2. С. 94—96.

⁸⁵ Липинер З. Освобожденный Прометей. С. 16.

⁸⁶ Там же. С. 20.

Мильтона (1608—1674) «Потерянный рай» (Paradise lost, 1667). Великое творение Мильтона, как и «Фауст» Гете, было хорошо известно в России, где оно неоднократно переводилось начиная с XVIII в. Но Холодковский-переводчик с присущей ему направленностью творческих исканий не мог пройти мимо этой, как он писал, «одной из классических „мировых поэм“, пользующихся громкою славою», и он создал «полный и по возможности близкий перевод», изданный в 1911 г.⁸⁷

При этом, однако, он был далек от идеализации произведения и в «Предисловии» указывал, что «истинной, непосредственной поэзии в поэме Мильтона сравнительно мало; это произведение в значительной степени рассудочное и пафос его часто является натянутым». К недостаткам он относил утомительные «бесчисленные, длинные отступления», «сложные, цветистые метафоры», нагромождение имен и терминов из Библии, мифологии, истории, географии и т. д., требующих «целый словарь объяснительных примечаний». Он признавал, что в поэме «есть, конечно, отдельные места, полные высокой поэзии», и приводил соответствующие примеры. Но главное, по его мнению, состояло в том, «что „Потерянный рай“ имеет не только художественное, но и высокое культурно-историческое значение: в нем Милтон является не только эпическим поэтом-христианином, но и певцом свободы веры, свободной человеческой личности, свободы воли», и в многочисленных отступлениях, которые, «может быть, и тяжеловатые с чисто эстетической точки зрения», «закключается как бы завещание, оставленное старой, добывшей себе свободу, пуританской Англией будущим поколениям». «В связи с этим, — утверждает Холодковский, — может быть, и против намеренья автора, — невольно выдвигается в его произведении фигура смелого, неукротимого бойца — Сатаны, который является как бы главным героем поэмы». На фоне образа Сатаны другие действующие лица поэмы — Бог-отец, сын божий, ангелы и даже Адам — «являются бледными», «и только образ Евы привлекает женственную прелестью». «Отдавшись своему поэтическому инстинкту, Милтон невольно положил в английской литературе основание тому „культу дьявола“, за который впоследствии клеймили и проклинали другого певца свободы — Байрона».⁸⁸

Таким было заключение переводчика, сложившееся у него в процессе воссоздания «Потерянного рая» на своем родном языке.

По-видимому, параллельно с «Потерянным раем» Холодковский переводил произведение совсем другого рода. Это была поэма Эразма Дарвина (1731—1802) «Храм Природы». Эразм Дарвин, дед Чарлза Дарвина, был тоже ученым-биологом, в известной мере предвосхитившим взгляды своего великого внука. Но одновременно он был и поэтом и свои научные взгляды излагал, используя распространенный в XVIII в. жанр дидактической поэмы. Полное название

⁸⁷ Милтон Д. Потерянный рай / Пер. Н. А. Холодковского. СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1911. Ч. 1, 2. (Приведенные цитаты из «Предисловия»: Ч. 1. С. 7).

⁸⁸ Там же. С. 7, 8, 10, 11.

последней его поэмы, которая была издана уже посмертно в 1803 г., — «Храм Природы, или Происхождение общества» (*The Temple of Nature, or the Origin of Society*); в ней он развивал свои взгляды на эволюцию живого на земле, а также затрагивал и социальные и этические проблемы. Четыре «песни» поэмы носят заглавия: «Происхождение жизни», «Воспроизведение жизни», «Развитие ума», «О добре и зле».

Нетрудно понять, что такая поэма не могла не привлечь внимания Холодковского, также сочетавшего таланты ученого-биолога и поэта. И он перевел ее, старательно воссоздавая присущий ей стиль классицизма, столь свойственный жанру дидактической поэмы.

Поведай Муза, как по неизменным
Законам мощным, Первой, Вековой
Причиной всех причин запечатленным
На все века в природе мировой,
В борьбе стихий, в развитии постепенном
Все существа, все формы создались
И Жизньню могучею зажглись!

Свой перевод Холодковский опубликовал в Журнале министерства народного просвещения⁸⁹ и, представляя поэму читателям, прежде всего характеризовал ее с научной точки зрения.

«Читатель видит, что вся поэма проникнута духом эволюционного учения и составляет сплошной гимн ему. Возникновение жизни путем самозарождения (*gepegatio aequivoca*), постепенное племенное развитие форм органического мира, дифференцировка органов, взаимодействие организма и среды, развитие способностей и передача приобретенного путем упражнения по наследству, возникновение психики, развитие инстинктов, разума и речи, происхождение общественности — все эти великие вопросы эволюционной теории затронуты, по возможности разъяснены с точки зрения автора и иллюстрированы разнообразными примерами и поэтическими аналогиями. Здесь содержатся элементы, вошедшие в состав учений и Ламарка, и старшего Жоффруа Сент-Илера, и Чарльза Дарвина. Даже теория борьбы за существование развита очень отчетливо, хотя и не доведена до конца. . .».

Касаясь поэтической формы произведения, Холодковский утверждал, что Эразму Дарвину нельзя отказать «ни в поэтическом темпераменте, ни в художественной фантазии, не говоря уже о его стихотворном таланте: в техническом отношении стихи его не только безукоризненны, но блестящи». Но тут же Холодковский добавлял: «Правда, пишет он в старом ложно-классическом духе, который в его времена доживал последние дни. . .». И дальше: «К тому же это все-таки научно-философский трактат в поэтической форме. Что, кажется, может быть суше дидактической поэмы?».

Таким образом, переводчик признавал архаичность переведенного произведения и добавлял в заключение, что только интерес, проявлен-

⁸⁹ Холодковский Н. Храм Природы: (Поэма Эразма Дарвина) // Журнал министерства народного просвещения. 1911. Новая сер. Ч. 32, № 3. Отд. 2. С. 1—64.

ный к его переводу в студенческом научно-литературном кружке Лесного института, укрепил его «в мысли, что напечатание „Храма природы“ в русском переводе не излишне для нашей литературы».⁹⁰

Переводы «Потерянного рая» и «Храма Природы» были опубликованы в 1911 г. В 1913 г., как упоминалось выше, в собрании сочинений Мольера был напечатан переведенный Холодковским «Мизантроп». После этого вплоть до его смерти ни один новый его перевод не увидел света. В 1914 г. в издательстве А. Ф. Девриена вышло 11-е издание перевода «Фауста» Гете, которое сопровождалось отдельным весьма содержательным томом комментария и примечаний к обеим частям трагедии, потребовавшим от составителя несомненно немалых трудов. Занимался ли Холодковский какими-либо переводами во время первой мировой войны, об этом сведений не сохранилось.

Зато известно, что, когда А. М. Горький организовал в 1918 г. в Петрограде издательство «Всемирная литература», Холодковский стал весьма интенсивно готовить для этого издательства переводы стихотворных, прозаических и драматических произведений с разных европейских языков. Интенсивности его переводческой работы способствовало некоторое ограничение его педагогической деятельности в Петрограде в годы гражданской войны. И хотя он принял было руководство третьей для него кафедрой — в Каменноостровском сельскохозяйственном институте, но вскоре вынужден был ее оставить, затем ушел из Лесного института, а осенью 1920 г. — и из Военно-медицинской академии. Е. Н. Павловский вспоминал в этой связи: «... как в первый период самостоятельной жизни Н. А. существовал лингвистическим и литературным заработком, так и теперь, на склоне жизни, на седьмом десятке Н. А. черпал средства к жизни главным образом в литературном труде. Он сделался одним из деятельнейших сотрудников издательства „Всемирная литература“, для которой и перевел за последние три года двадцать романов, поэм и других произведений со шведского, итальянского и немецкого языков».⁹¹

Обилие и многообразие его переводов, выполненных с 1918 г. до его кончины в начале 1921 г., поражает. Опубликовано было очень мало, но сохранившиеся рукописи (а сохранились далеко не все) составляют свыше двух тысяч страниц, написанных мелким почерком Холодковского и содержащих самые различные его переводы.⁹² Следует заметить, что до революции переводом прозаических художественных произведений Холодковский не занимался. Здесь же прозе принадлежит преимущественное положение. Перечислим сохранившиеся рукописи.

Много перевел Холодковский из наследия немецкого романтика Э. Т. А. Гофмана (1776—1822): «Взгляды на жизнь кота Мурра»

⁹⁰ Там же. С. 7, 8 10.

⁹¹ Павловский Е. Н. Николай Александрович Холодковский как ученый и поэт. Стб. 35.

⁹² Хранятся в ИРЛИ; как указано выше, фонд не обработан.

(Lebensansichten des Katers Murr, 1820—1822), «Эликсиры дьявола» (Die Elixiere des Teufels, 1815—1816), «Странные страдания одного театрального директора» (Seltsame Leiden eines Theater Direktors, 1819), «Ночные рассказы» (Nachtstücke, 1817) и «Последние рассказы» (Die letzten Erzählungen, 1825). Другой немецкий романтик Вильгельм Гауф (1802—1827) представлен историческим романом в духе Вальтера Скотта «Лихтенштейн» (Lichtenstein, 1826). Перевел Холодковский и роман итальянского вериста Антонио Фогаццаро (1842—1911), прямо транслитерировав его оригинальное заглавие: «Маломбра» (Malombra, 1881; в издательском плане роман был назван «Тени прошлого»).

Из стихотворных произведений Холодковский переводил поэмы финского поэта Иохана Людвиг Рунеберга (1804—1877), писавшего, как это было принято в финской литературе XIX в., по-шведски. Эти поэмы — «Ганна» (Hanna, 1831), «Стрелки лосей» (Elgskytte-tarne, 1832) и «Рождественский вечер» (Julkvällen, 1841) — изображали жизнь финской деревни с некоторой идеализацией патриархального уклада. Кроме того, сохранилась рукопись переводов «Шведские народные песни».

Наконец, к драматическим переводам относятся драма в пяти действиях немецкого драматурга Адольфа Вильбрандта (1837—1911) «Зодчий Пальмиры» (Der Meister von Palmyre, 1889) и одноактная пьеса «Вечно мужественные» (Das Ewig-Männliche) из трилогии «Обреченные смерти» (Morituri, 1897) выдающегося представителя немецкого натурализма Германа Зудермана (1857—1928).

В том, что эти переводы предназначались для издательства «Всемирная литература», сомнений быть не может. Достаточно сказать, что почти все произведения числились в выпущенном в 1919 г. каталоге издательства,⁹³ представлявшем собою в сущности его перспективный план, который в дальнейшем был осуществлен лишь частично; из перечисленных переводов Холодковского ни один не увидел света.

Тогда же, видимо, он перевел построенную на основе германского эпоса трехчастную трагедию немецкого поэта и драматурга Христиана Фридриха Геббеля (1813—1863) «Нибелунги» (Die Nibelungen, 1861). Перевод этот был впоследствии опубликован в доработанном виде в издательстве «Academia».⁹⁴ Можно полагать, что рукопись перевода попала сюда благодаря А. Н. Тихонову, который заведовал «Всемирной литературой» до закрытия ее в 1924 г., а в 1930—1936 гг. возглавил издательство «Academia». Возможно,

⁹³ См.: Каталог издательства «Всемирная литература» при Народном комиссариате по просвещению. Пг., 1919. С. 85 (Гофман), 88 (Гауф), 93 (Вильбрандт), 94 (Зудерман), 115 (Фогаццаро), 145 (Рунеберг).

⁹⁴ Геббель Ф. Нибелунги: Немецкая трагедия в 3-х ч. / Пер. Н. А. Холодковского, перераб. С. А. Адриановым // Геббель Ф. Трагедии / Пер. В. А. Зоргенфрея и Н. А. Холодковского; Ред., вступ. ст. и коммент. С. А. Адрианова. М.; Л.: Academia, 1934. С. 329—651. Перспективный план издательства «Всемирная литература» включал 6-томное собрание сочинений Ф. Геббеля (см.: Каталог... С. 88).

что Тихонов намеревался также издать и другие переводы Холодковского, но безуспешно.⁹⁵

Особо следует отметить последние переводы Холодковского из Гете. Автор «Фауста», объединивший в одном лице ученого, мыслителя и поэта, был для него поистине кумиром. И возможно, не без инициативы Холодковского во «Всемирной литературе» встал вопрос об издании собрания сочинений Гете, о чем мы узнаем из письма одного из деятельных сотрудников издательства, филолога-германиста Ф. А. Брауна к литературоведу А. Г. Горнфельду от 7 января 1920 г. Браун писал о предполагаемом издании: «Хотелось бы дать его возможно лучше, почти полного, томов на 20—25. Переводить же почти все придется заново. Поэтому мы решили создать для этого особую редакционную комиссию из 7 лиц и разделить между членами ее работу — самостоятельно по 6 отделам, на которые мы разбили сочинения Гете: 1, стихотворный отдел, 2, драма в прозе, 3, повествовательная проза, 4, биографические произведения, 5, эстетические и т. д., 6, естественно-научные работы (отрывки)». И далее Браун называл членов комиссии, в число которых входил Холодковский, а также, помимо самого Брауна и Горнфельда, А. А. Блок, Н. С. Гумилев, П. О. Морозов и Е. М. Браудо.⁹⁶ Это собрание сочинений не было осуществлено в таком виде. В том же 1920 г. Браун уехал в Германию и не вернулся. В следующем году не стало Блока, Гумилева, Холодковского. Но на нескольких произведениях Гете, изданных «Всемирной литературой», на контртитule указывалось: «Избранные сочинения Вольфганга Гете».

Неясно, какой именно отдел намечалось поручить Холодковскому при первоначальном планировании собрания. Учитывая его профессию, можно предположить, что 6-й, естественно-научный. Однако среди сохранившихся его рукописей, явно относящихся к этому периоду, обнаруживаются беловые автографы переводов двух трагедий: «Гец фон Берлихинген с железною рукою» и «Клавиво». Впрочем, некоторый естественно-научный уклон можно обнаружить в хранящейся там же рукописи «Изречения в прозе. Главные правила и размышления».

Как поэт-переводчик Холодковский особо занялся в это время стихотворным сборником Гете «Западно-восточный диван». Отдельные стихотворения сборника он переводил еще в прошлом веке, в молодости. Теперь же он завершил перевод сборника полностью, о чем свидетельствует сохранившаяся рукопись, и, видимо, предполагал издать ее отдельной книжкой. 18 августа 1919 г. секретарь издательства «Всемирная литература» писал ему:

«Сегодня получили из Москвы письмо, в котором нам сообщают,

⁹⁵ Рукописные и машинописные материалы, связанные с публикацией «Нибелунгов», сохранились в архивном фонде издательства «Academia»: ЦГАЛИ, ф. 629, оп. 1, ед. хр. 563—566. Там же хранятся машинописные копии переводов Холодковского: А. Вильбрандт. «Зодчий Пальмиры» (ед. хр. 503); В. Гауф. «Лихтенштейн» (ед. хр. 545); Х. Д. Граббе. «Дон Жуан и Фауст» (ед. хр. 697); А. Фогаццаро. «Маломбра» (ед. хр. 1600, 1601).

⁹⁶ ЦГАЛИ, ф. 155, оп. 1, ед. хр. 238, л. 2—2об.

что Вяч. Иванов хотел бы очень взять Ваш перевод „Дивана“ Гете, причем просит у Вас разрешения внести некоторые стилистические поправки.

Может быть, Вы зайдете в пятницу, часам к 12 дня, к А. Н. Тихонову и переговорите с ним об этом». ⁹⁷

«Западно-восточный диван» в переводе Холодковского так и не был издан. Но интерес к нему Вячеслава Иванова, засвидетельствованный в этом письме, показывает, как высоко ценились его стихотворные переводы.

Перевел Холодковский и знаменитое автобиографическое произведение Гете «Из моей жизни. Поэзия и правда» (*Aus meinen Leben. Dichtung und Wahrheit*). Этот перевод был издан во «Всемирной литературе», но уже после смерти переводчика. ⁹⁸ Впоследствии перевод был включен в так называемое «юбилейное издание» собрания сочинений Гете, начатое в 1932 г. в связи со 100-летием со дня смерти писателя (т. 9, 10; 1935, 1937). Другое автобиографическое сочинение Гете «Путешествие в Италию» (*Italienische Reise*) было представлено в этом собрании также в переводе Холодковского, ⁹⁹ выполненном, по-видимому, в свое время для «Всемирной литературы», но там не изданном.

Таково переводное наследие Н. А. Холодковского. Никакой декларации своих переводческих принципов он не оставил и даже в письмах, известных нам, этого вопроса не касался. Можно лишь полагать, что в своем творчестве он придерживался принципов, сложившихся к концу XIX в. в результате развития демократических тенденций в русской переводческой мысли; наиболее четко эти принципы были сформулированы П. И. Вейнбергом. ¹⁰⁰ Исходным моментом являлось признание того, что перевод предназначен для читателей, не имеющих возможности непосредственно знакомиться с оригиналом. Поэтому требовалось, чтобы он производил то же впечатление, что и подлинник, был полным, содержал характерные детали и частности, его достоинства и недостатки, не имел добавлений и пропусков, сохранял исторический и национальный колорит; чтобы переводчик не заслонял собою автора, наконец, чтобы перевод был поэтичен и выполнен правильным русским языком, без насильственных буквализмов, но и без русификации произведения. Этих принципов, видимо, и придерживался Холодковский.

Само его переводческое мастерство нагляднее всего, как нам кажется, можно показать на переводе «Фауста», над которым он работал многие годы. Напомним, что первая редакция, начатая в гимназии и осуществленная в студенческие годы, датируется 1875—1878 гг. Сравнение сохранившейся первоначальной рукописи

⁹⁷ Архив АН СССР, Ленингр. отд., ф. 937, оп. 1, № 7, л. 5.

⁹⁸ Гете. Поэзия и правда: Из моей жизни / Пер. Н. А. Холодковского; Со вступ. ст. и примеч. Е. М. Браудо. Пг.; М.: Всемирная литература, 1923. Ч. 1, 2 (Избр. соч. В. Гете).

⁹⁹ Гете. Собр. соч.: В 13 т. Юб. изд. М., 1935. Т. 11. 621 с.

¹⁰⁰ См.: Левин Ю. Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. С. 277—279.

с первой публикацией обеих частей в томе собраний сочинений Гете под редакцией Н. В. Гербеля в 1878 г. показывает, что в печатный текст были внесены лишь немногие и малосущественные изменения (возможно, самим Гербелем). Тот же текст с небольшой правкой вошел в 7-й том второго издания собрания, выпущенного Вейнбергом в 1893 г. В 1890 г. Суворин издал в своей «Дешевой библиотеке» перевод первой части. Перевод несомненно имел значительный успех, потому что в 1903 г. вышло уже пятое его суворинское издание.

Для этих переизданий Холодковский каждый раз несколько правил текст. Но после 5-го издания он решил переработать перевод коренным образом,¹⁰¹ что было засвидетельствовано в следующем кратком, но категоричном предисловии к 6-му изданию 1909 г.

«В каждом из вышедших изданий моего перевода „Фауста“ я делал различные поправки и изменения. Для настоящего шестого издания весь перевод вновь самым тщательным образом пересмотрен, проверен и исправлен, причем многие места (иногда целые страницы) переведены совершенно заново».¹⁰²

Тогда же Холодковский переработал перевод и второй части и убедил Суворина издать его, что и было сделано в следующем году, причем в заметке «От переводчика» указывалось: «В настоящем издании „Дешевой библиотеки“ перевод этот подвергся настолько обширной переработке, что является почти новым».¹⁰³ Книга была снабжена предисловием, излагающим историю создания трагедии, и «Кратким объяснительным обзором второй части „Фауста“».

В 1912 г. перевод обеих частей в новой редакции был включен в третий том трехтомника Гете, вышедшего под редакцией А. Е. Грузинского, после чего в 1913 г. в издательстве Суворина было выпущено 7-е издание первой части. Наконец, петроградский издатель А. Ф. Девриен, специализировавшийся в основном на сельскохозяйственной литературе, с которым, очевидно, Холодковский был связан, выпустил в 1914 г. двухтомное издание, содержащее перевод обеих частей (первая часть, таким образом, вышла 11-м изданием, а вторая — 5-м) и комментарий к трагедии с примечаниями.¹⁰⁴ Этот комментарий и примечания представляли собою внушительный итог историко-литературного труда Холодковского.

¹⁰¹ Возможно, с этим намерением было связано обращение Холодковского к П. И. Вейнбергу, которому он писал еще 1 декабря 1902 г.: «... я хотел напомнить о Вашем обещании дать мне сделанный Вами прозаический перевод „Фауста“, которым я очень интересуюсь и который Вы еще в мае собирались мне прислать» (ИРЛИ, ф. 62, оп. 3, ед. хр. 503, л. 2). Перевод Вейнберга вышел в свет в том же году в издании «Нового журнала иностранной литературы».

¹⁰² Фауст: Драматическая поэма Вольфганга Гете. Ч. 1 / Пер. Николая Холодковского. 6-е изд., вновь пересмотренное и испр. СПб.: Изд. А. С. Суворина, [1909]. С. 4 (Дешевая библиотека. № 114). Расклейка 5-го издания перевода с рукописной правкой Холодковского хранится в ИРЛИ.

¹⁰³ Фауст: Драматическая поэма Вольфганга Гете. Ч. 2 / Пер. с предисл. и примеч. Николая Холодковского. СПб.: Изд. А. С. Суворина, [1910]. С. 3 (Дешевая библиотека. № 114 б).

¹⁰⁴ Гете. Фауст. Пг.: Изд. А. Ф. Девриена, 1914. Т. 1. Текст (обе части поэмы) / В пер. Николая Холодковского. 436 с.; Т. 2. Комментарий и примечания к обеим частям поэмы // Сост. Н. А. Холодковский. 351 с.

Изучением жизни и творчества Гете он занимался систематически многие годы, параллельно с переводом произведений немецкого писателя. Еще в 1891 г. он выпустил популярную биографию Гете, носившую в известной мере апологетический характер.¹⁰⁵ В комментарии к новому изданию своего перевода Холодковский обстоятельно излагал происхождение и развитие легенды о докторе Фаусте, историю создания трагедии Гете, анализировал содержание по отдельным частям и сценам и делал обзор критической литературы о «Фаусте» Гете, которую он глубоко изучил.¹⁰⁶ Завершая последнюю, шестую главу комментария, озаглавленную: «Драматическая поэма „Фауст“ как целое и ее конечный вывод», Холодковский писал: «... действительно „Фауст“ есть своего рода земное в ангеле, в котором Гете оставил человечеству великий завет самосовершенствования и вечного развития путем работы воли и разумного стремления к достижимым добрым целям».¹⁰⁷ Далее следовали конкретные примечания к отдельным стихам.

Издание «Фауста» у Девриена, которое Холодковский считал для себя важнейшим,¹⁰⁸ было последним прижизненным изданием его перевода. Отметим, что именно по этому изданию с трудом Холодковского познакомился В. И. Ленин, назвавший его «лучшим», «чудесным переводом».¹⁰⁹ И оно было выдвинуто на соискание Пушкинской премии. Ф. А. Браун писал Холодковскому 3 мая 1915 г.: «Ваш труд слишком выдающееся явление в нашей литературе, чтобы можно было обойти его молчанием (<...>). На Пушкинскую премию Вам необходимо представить свой труд. Какие же работы премировать академии, если Ваш перевод Фауста остался бы без премии? Кто будет официальным рецензентом — не знаю; но думаю, что, кто бы он

¹⁰⁵ Холодковский Н. А. Вольфганг Гете. Его жизнь и литературная деятельность: Биографический очерк. СПб., 1891. 94 с. (Жизнь замечательных людей. Биографическая библиотека Ф. Павленкова.)

¹⁰⁶ Сохранилась рукопись Холодковского «Литература и заметки к „Фаусту“ (1876—1902)» (Архив АН СССР, Ленингр. отд., ф. 937, оп. 1, № 1, л. 1—29), содержащая обширный библиографический перечень работ, преимущественно немецких. Отметим попутно, что после смерти П. И. Вейнберга Холодковский обратился 28 августа 1908 г. к его сыну с письмом, где спрашивал о судьбе библиотеки отца, добавляя: «... я охотно приобрел бы из нее некоторые книги, относящиеся к Гетевскому „Фаусту“, о котором я в настоящее время составляю довольно объемистый очерк». А получив список соответствующих книг, он в письме от 6 сентября перечислял те из них, которые хотел приобрести (ИРЛИ, ф. 62, оп. 4, ед. хр. 139, л. 1—2).

¹⁰⁷ Гете. Фауст. Т. 2. С. 273. А. А. Блок писал в 1920 г.: «... комментарий Холодковского, по-моему, есть тоже блестящая и необыкновенно почтенная работа, написанная на том русском языке, на каком теперь уже писать несколько разучились» (Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 467).

¹⁰⁸ Косвенным свидетельством этого может считаться письмо Холодковского к Е. Н. Павловскому от 11 (24) июня 1914 г. из Лугано, где, сообщая о предстоящей ему операции, он добавлял: «Хотя все говорят, что это операция пустяковая, но мне все-таки хотелось бы сперва увидеть в печати своего „Фауста“ раньше, чем лягу под нож; все же операции над брюшиной не вполне безопасны и было бы жаль, если бы дело, которым я занимался всю свою сознательную жизнь, осталось недоконченным из-за какой-нибудь нелепой случайности, какие всегда могут, как нарочно, вмешаться» (Архив АН СССР, Ленингр. отд., ф. 878, оп. 4, ед. хр. 2388, л. 49—49 об.).

¹⁰⁹ Фофанова М. В. Последнее подполье В. И. Ленина // Исторический архив. 1956. № 4. С. 171.

ни был, он воздаст должное Вашему литературному подвигу. Ибо это подлинный, большой подвиг, за который русская литература скажет Вам спасибо».¹¹⁰

Пушкинская премия действительно была присуждена Российской Академией наук Холодковскому за перевод «Фауста» Гете в 1917 г. Официальный рецензент профессор М. Н. Розанов в своем отзыве указывал:

«Широкое научное образование дало возможность нашему переводчику проникнуть в глубину содержания „Фауста“, может быть, более, чем всякому другому. Вот почему он является едва ли не самым надежным руководителем для всех тех, кто, не имея возможности читать великое произведение в подлиннике, принужден довольствоваться переводом. Переводчик так хорошо освоился с трагедией, так вчитался в нее, так проникся ее содержанием, что никогда не искажает мысли автора и ее оттенков, даже тогда, когда делает некоторые добавления со своей стороны (<...>). Во всяком случае и в настоящем своем виде перевод г. Холодковского является едва ли не самым удобочитаемым и общедоступным. Переводчик так владеет стихом, так умеет проникнуться поэтическим настроением подлинника, что читатель с живейшим удовольствием воспринимает содержание трагедии и ее подробности. А некоторые места переданы прямо превосходно».¹¹¹

М. Н. Розанов чутко уловил основную цель, поставленную перед собою переводчиком: передать творение Гете как можно точнее и в то же время доступно для широких кругов читателей, которых он стремился приблизить к постижению этого «земного евангелия». Показательно, что цензурные искажения, присущие некоторым предшествующим переводам «Фауста»,¹¹² у Холодковского отсутствуют (чему, впрочем, способствовала меньшая строгость цензуры в то время). Но при всем своем сочувствии Розанов довольно скромно оценивал поэтические достоинства перевода. В этом отношении для общей его характеристики уместно привести справедливое заключение В. М. Жирмунского: «Конечно, перевод этот сделан не поэтом, и та поэтическая техника, в которой был воспитан Холодковский как переводчик, выступивший в 70—80-х гг. XIX в., по своим методам не адекватна художественному стилю Гете. Но серьезное отношение к тексту подлинника, долготелая работа над переводом от издания к изданию, достаточно высокий средний уровень поэтического языка при большой свежести, простоте и доступности, вполне заслуженно сделали из этого перевода наиболее известную и распространенную, так сказать, стандартную форму русского „Фауста“ конца XIX и начала XX в.»¹¹³

¹¹⁰ ИРЛИ (фонд не обработан).

¹¹¹ Двадцать второе присуждение премий имени А. С. Пушкина. Отчет, читанный в публичном заседании Российской Академии наук 19-го октября 1917 года ordinарным академиком Н. А. Котляревским. [Пг., 1917]. С. 2.

¹¹² См. Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. Л., 1982. С. 413—416, 419, 423.

¹¹³ Там же. С. 429.

Следует заметить, что заключение В. М. Жирмунского сделано на основании окончательной редакции перевода. Между тем сопоставление разных редакций позволяет выявить развитие переводческого мастерства Холодковского. Первоначальная редакция, как правило, весьма точна, приближаясь подчас к буквальной передаче. При переработке перевода Холодковский стремился в меру своих стихотворческих способностей и опыта придать тексту поэтический характер, устранить прозаизмы, иногда даже за счет некоторого, впрочем незначительного, отклонения от оригинала. Возьмем для примера отрывок из первого монолога Фауста в сцене «Ночь» — обращение его к месяцу.¹¹⁴ В юношеской рукописной редакции это место выглядит так:

О, если бы ныне, лунный лик,
Ты видел мой последний миг!
Как много трудовых ночей
В печальной комнате моей,
Над грудой книг, жрецу наук,
Ты мне сиял, печальный друг!

О, если б там, на высотах,
Я мог лететь в твоих лучах, —
Меж духов реять над горами,
В сиянье плавать над полями,
С наукой тщетно расстаться,
Росой целебной омываться.¹¹⁵

Как мы видим, перевод довольно верный, эквилинеарный, сохранен размер, четырехстопный ямб, и даже характер рифмовки: первые 8 строк имеют, как и в оригинале, мужскую клаузулу, строки 9—12 — женскую. И в то же время стихи эти вялые, малопоэтические. Правка перевода данного отрывка вплоть до 5-го суворинского издания включительно была сравнительно невелика. В третьей строке «как много» было заменено на «немало», в восьмой «лететь» — на «парить». В десятой строке были устранены неточности в передаче слов «Wiesen» и «Dämmer», и она стала: «В тумане плавать над лугами». Значительно были изменены лишь последние две строки, которые стали:

Науки суетной не знать,
Себя рососою омывать!

¹¹⁴ В. М. Жирмунский приводил этот отрывок в разных переводах для их сопоставления (см.: Там же. С. 416, 418, 424, 426, 429—431).

¹¹⁵ Ср. немецкий оригинал:

O sähst du, voller Mondenschein
Zum letztenmal auf meine Pein,
Den ich so manche Mitternacht
An diesem Pult herangewacht:
Dann über Büchern und Papier,
Trübsel'ger Freund, erscheinst du mir!
Ach! könnt' ich doch auf Bergeshöhn
In deinem lieben Lichte gehn,
Um Bergeshöhle mit Geistern schweben,
Auf Wiesen in deinem Dämmer weben.
Von allem Wissenqualm entladen,
In deinem Tau gesund mich baden!

При последующей переработке весь отрывок был изменен совершенно:

О ясный месяц! Если б ныне
В ночной печальной тишине
В последний раз сиял ты мне
В моей тоске, в моей кручине!
О если б' мог бродить я там
В твоём сиянье по горам,
Меж духов реять над вершиной,
В тумане плавать над долиной,
Науки праздный чад забыть,
Себя росой твоей омыть! . .

(с. 14) ¹¹⁶

Нетрудно заметить, что стих зазвучал по-новому, свободно и, следует признать, поэтично. Но Холодковский-поэт чувствовал себя уже менее связанным формальными особенностями оригинала. В первых четырех строках он нарушил порядок рифмования, в нескольких строках изменил клаузулы. Но всего удивительнее то, что две строки оригинала, первоначально переданные:

Над грудой книг, жрецу наук,
Ты мне сиял, печальный друг,

здесь вообще исключены, в результате чего 12-строчный отрывок стал 10-строчным.

В качестве следующего примера приведем реплику Мефистофеля из сцены «Лес и пещера».¹¹⁷ В первоначальной редакции она выглядит так. На гневные слова Фауста: «Прочь, сводник!» Мефистфель отвечает:

Снова брань! Что ж, буду я смеяться!
Когда Творец впервые сотворил
Мужчину с женщиной, он сам настолько был
Умен, что им дозволил размножаться.
Что толковать: иди скорей!
Не лучше ль в комнате у милой,
Чем здесь торчать, как филин над могилой?¹¹⁸

¹¹⁶ Здесь и ниже к цитатам из окончательной редакции перевода ссылки даются на страницы тома 1-го издания А. Ф. Девриена (см. выше, примеч. 104).

¹¹⁷ В печати отмечалось, что Мефистфель лучше воссоздан Холодковским, чем Фауст (см.: Яценко А. Л. Некоторые особенности переводов первой части трагедии И. В. Гете «Фауст» // Учен. зап. Горьковск. гос. ун-та. Сер. историко-филологич. Горький, 1963. Вып. 58. С. 450).

¹¹⁸ Ср. оригинал:

F a u s t
Entfliehe, Kuppler!
M e p h i s t o p h e l e s

Schön! Ihr schimpft, und ich muß lachen.
Der Gott, der Bub' und Mädchen schuf,
Erkannte gleich den edelsten Beruf,
Auch selbst Gelegenheit zu machen.
Nur fort, es ist ein großer Jammer!
Ihr sollt in Eures Liebchens Kammer,
Nicht etwa in den Tod.

Хотя перевод этот эквилинеарен, но в нем нет такого точного воспроизведения размера, порядка рифмовки. Допущены некоторые «вольности»: выражение «дозволил размножаться» прямо называет то, на что в оригинале лишь содержится намек. Последняя строка о «филине» целиком придумана переводчиком и не соответствует оригиналу.

При доработке для 5-го суворинского издания «Творец» получил эпитет «благой», а «умен» заменено на «правдив», что переводчик, видимо, счел более соответствующим глаголу «егкеппеп». Совсем были изменены строки 5 и 6, которые стали:

Идем — и что б ты там ни говорил,
Все ж лучше спать под пологом у милой. . .

Нельзя сказать, что они ближе оригиналу; в них проявилось стремление Холодковского придать естественность речам героев. Это стремление явно ощутимо в последней редакции:

Фауст

Прочь, сводник!

Мефистофель:

Что ж, бранись; а я смеюсь над бранью.
Творец, мужчину с женщиной создав,
Сам отдал должное высокому призванью
Сейчас же случай для того им дав.
Да полно же, оставь свой вид унылый!
Ведь в комнату к красотке милой
А не на казнь тебя зовут!

(с. 127)

Нетрудно увидеть, что перевод этот несравненно точнее передает оригинал и по содержанию, и стилистически, воссоздавая насмешливую вольность речи Мефистофеля. И в то же время отрывок этот увеличен на одну строку, не имеющую прямого соответствия в оригинале («Да полно же, оставь свой вид унылый!»). Она, правда, в духе речи Мефистофеля и, возможно, понадобилась переводчику, чтобы срифмовать окончание предпоследней строки «милой» и избавиться от совершенно излишнего, ранее придуманного «филина над могилой».

Работа Холодковского над переводом наглядно проявилась в передаче песен, содержащихся в трагедии. Знаменитая песня Мефистофеля о блохе (сцена «Погреб Ауэрбаха в Лейпциге») первоначально звучала так (приводим начало и конец):

Жил-был король когда-то, —
Блоху он полюбил,
Берег блоху, как золото,
Как сыном, дорожил.
Зовет король портного:
«Сшей плащ блохе сейчас,
Из шелка дорогого,
Да брюки в самый раз».
<.....>

Весь двор блоха тревожит,
И барынь, и господ;
Кусать царицу может
И дам ее грызет.
Давить блоху бояться,
Не угостят щелчком
А мы — посмей кусаться —
Пришелкнем и уьем!

Окончательная редакция:

Жил-был король когда-то,
Имел блоху-дружка;
Берег блоху, как золото,
Лелеял, как сына.
Вот шлет король к портному, —
Портной пришел сейчас;
«Сшей плащ дружку родному,
Да брюки в самый раз».
(.....)

Блоха, дав волю гневу,
Всех жалит с этих пор:
Вельмож и королеву,
И фрейлин и весь двор.
Никто не смей чесаться:
Зудит себе наглец!
А мы — посмей кусаться —
Прищелкнем — и конец!

(с. 73)

Или песня Маргариты о фульском короле; первые два куплета в первоначальной редакции:

Жил в Фуле царь; младая
Подруга с ним жила,
И кубок, умирая,
Ему передала.

Всего дороже в мире
Царю тот кубок стал,
И он на каждом пире
Слезу в него ронял.

Обе песни — и Мефистофеля, и Маргариты — у Гете написаны трехстопным дольником (Knüttelvers) с преобладанием двухсложных стоп. Холодковский перевел песню о блохе трехстопным ямбом и тем же размером, как мы видим, сперва перевел песню Маргариты. Это совпадение, видимо, бросилось ему в глаза и, создавая новую редакцию, он, чтобы различить эти песни коренным образом, применил трехстопный амфибрахий. При этом он заменил «царя» «королем» (как и «царицу» «королевой» в песне Мефистофеля), очевидно, полагая неуместным этот русский титул в устах немецкой девушки. А просторечный архаизм «Buhle» (любовница), которым Гете назвал возлюбленную короля, он передал русским «засноба».

Жил в Фуле король; он до гроба
Был верен душою простой;
Ему, умирая, засноба
Оставила кубок златой.

И стал ему кубок заветный
Дороже всего с этих пор;
Он пил, — и слезой чуть заметной
Средь пира туманился взор.

и т. д.

(с. 98)

Несомненно, больших усилий потребовал от Холодковского последний монолог Фауста, который обретает наконец понимание смысла жизни. В последнем действии второй части Фауст решает предпринять большое дело: он хочет осушить болото и отнять у морского прилива плодородную землю, находящуюся в завоеванных им владениях, чтобы трудящийся народ страны мог обрести благо-

состояние и свободу. Холодковский писал об этом: «Такова великая цель, поставленная себе Фаустом, который в результате своего колоссального многолетнего и всестороннего опыта на высоте духовного развития, на вершине своей мудрости перешел от эгоистических идеалов к альтруистическим. Не свое удовлетворение, не свое счастье нужно ему теперь, — его приводит в экстаз надежда на разумное, сознательное и заслуженное счастье других, счастье человечества».¹¹⁹

В ранней редакции перевода (рукописной) вторая часть монолога, где Фауст подводит итог своей жизни, имела такой вид:

Конечный вывод мудрости один —
И весь я предан этой мысли чудной:
«Лишь тот свободной жизни властелин,
Кто дни свои в борьбе проводит трудной».
И пусть в борьбе всю жизнь свою ведет
Дитя, и крепкий муж, и старец хилый,
И предо мной восстанет с чудной силой
Свободная земля, свободный мой народ!¹²⁰
Тогда сказал бы я: «Мгновенье!
Прекрасно, дивно ты, постой!»
И не смели б столетья без сомненья
Следа, оставленного мной.
В предчувствиях минуты чудной той
Я высший миг теперь вкушаю свой.¹²¹

¹¹⁹ Геге. Фауст. Т. 2. С. 199.

¹²⁰ Первоначальный вариант первых 8 строк (до правки в рукописи):

Я весь предамся этой мысли чудной;
Да, вывод мудрости один:
Лишь тот, кто дни в борьбе проводит трудной,
Свободной жизни властелин.
И так всю жизнь, неся борьбу и труд,
Дитя и муж и старец проведут,
И предо мною тихо расцветет
Свободная земля, свободный мой народ!

¹²¹ Ср. оригинал:

Ja! diesem Sinne bin ich ganz ergeben,
Das ist der Weisheit letzter Schluß:
Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß.
Und so verbringt, umrungen von Gefahr,
Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.
Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdetagen
Nicht in Aonen untergehn. —
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick.

(11573—11586)

Этот текст с незначительными изменениями вошел в издание Гербея. Перевод достаточно точно воспроизводил оригинал, местами совершенно буквально (что особенно заметно в первоначальной рукописной редакции). Но при этом стих получался нескладный, корявый. И Холодковский это понял, о чем свидетельствует уже ранняя его рукописная правка. В то же время в переводе отразилось представление юного Холодковского о Фаусте как о титанической личности, наделенной могучей волей в шопенгауэровском осмыслении.¹²² «Свободной жизни *властелин*» отнюдь не соответствует гетевскому «*der verdient sich Freiheit wie das Leben*». И Холодковский понял это, и уже во 2-м издании сочинений Гете первые строки цитируемого монолога приобрели совершенно иной вид:

Да, мне открыли долгой жизни годы
Закон, который вечно не умрет:
Лишь тот достоин жизни и свободы,
Кто ежедневно с бою их берет.¹²³

«Властелин» жизни исчез совершенно и ударным словом, выделенным в рифму, стала «свобода» (в оригинале это место занимает *Leben* — жизнь). А в последней строке появился «бой», слово более экспрессивное, чем *erobern* (завоевывать) у Гете. И в окончательной редакции «бой» также был перемещен в рифменное окончание стиха. Видимо, прав Р. Ю. Данилевский, считающий, что, развивая мысль Гете, Холодковский привлек «слова-сигналы русской гражданской поэзии» и этим придал трагедии актуальное звучание. При этом переводчик коренным образом переработал стилистику монолога, который, передавая в целом мысль и образы Гете достаточно верно, зазвучал свободно и поэтично.

Я предан этой мысли! Жизни годы
Прошли даром; ясен предо мной
Конечный вывод мудрости земной:
Лишь тот достоин жизни и свободы,
Кто каждый день за них идет на бой!
Всю жизнь в борьбе суровой, непрерывной
Дитя, и муж, и старец пусть ведет,
Чтоб я увидел в блеске силы дивной
Свободный край, свободный мой народ!
Тогда сказал бы я: мгновенье,
Прекрасно ты, продлись, стой!
И не смело б веков теченье
Следа, оставленного мной!
В предчувствии минуты дивной той
Я высший миг теперь вкушаю свой.

(с. 418)

¹²² На это указал Р. Ю. Данилевский в неопубликованном докладе «К истории интерпретации „конечного вывода“ из „Фауста“ Гете» (1986).

¹²³ Собр. соч. Гете в переводах русских писателей / Изд. Н. В. Гербея 2-е; Под ред. П. И. Вейнберга. СПб., 1893. Т. 7. С. 335—336.

Конечно, далеко не весь первоначальный перевод подвергся такой решительной переработке. Мы привели лишь некоторые из более выразительных примеров. Многие места первоначального перевода остались нетронутыми или были изменены незначительно. И все же в целом в окончательной редакции перевод может быть назван, употребляя выражение Холодковского, «почти новым». И эта редакция, посвященная к тому же Пушкинской премией, стала ценным достоянием русской культуры, долгое время представляя русскоязычным читателям великое творение Гете.

Сразу же после смерти Холодковского его перевод «Фауста» был издан во «Всемирной литературе».¹²⁴ Впрочем, издание начало готовиться еще при его жизни. Об этом свидетельствуют заметки А. А. Блока, датированные апрелем 1920 г., где он писал о «Фаусте»: «Мой вывод — надо брать перевод Холодковского, не редактируя его, только местами чуть-чуть тронуть», и, в частности, отмечал, что во II части в сцене Елены, Фауста и Евфориона «и в заключительной части есть блестящие стихи».¹²⁵ Вероятно, тогда же Холодковский перевел и первоначальную редакцию трагедии Гете, обычно называемую «Прафауст» (*Urfaust*, 1773—1775; у Холодковского «Перво-Фауст»), однако перевод не был издан,¹²⁶ и эта редакция в русской печати так и не появлялась вообще.

«Фауст» же, переведенный Холодковским, после его смерти переиздавался неоднократно.¹²⁷ Перевод Б. Л. Пастернака, впервые опубликованный в полном виде в 1953 г., несколько оттеснил его, но не исключил совершенно; последнее известное нам переиздание относится к 1983 г.¹²⁸ И именно в переводе Холодковского стали буквально крылатой фразой на русском языке слова гетевского Фауста, утверждающие необходимость борьбы во имя обретения духовной свободы. Показательный пример этого встретился нам недавно в посвященной советскому историческому романисту С. П. Злобину мемориальной статье, которая завершается такими словами: «...жив, жив в памяти людской этот человек, недаром, не ради позы любивший повторять сказанное поэтом:

Лишь тот достоин жизни и свободы,
Кто каждый день за них идет на бой!»¹²⁹

И сам Н. А. Холодковский остается в истории отечественного перевода той творческой личностью, которая перенесла традиции русского переводческого искусства предшествующего столетия в XX век.

¹²⁴ *Гете И. В. Фауст / Пер. Н. А. Холодковского; Под ред. М. Л. Лозинского; Предисл. В. М. Жирмунского. Пг.; М.: Всемирная литература, 1922. Ч. 1, 2 (Избр. соч. В. Гете).*

¹²⁵ *Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 467—468.*

¹²⁶ Сохранилась рукопись: ЦГАЛИ, ф. 613 (ГИХЛ), оп. 1, ед. хр. 5989.

¹²⁷ По данным О. В. Смирнова (Николай Александрович Холодковский. С. 124), до 1981 г. было осуществлено 17 посмертных изданий перевода.

¹²⁸ *Гете И. В. Фауст // Пер. с нем. Н. Холодковского; Вступ. ст. и примеч. С. Тураева. М.: Детская литература, 1983. 367 с.*

¹²⁹ *Турков А. С верой в народную силу: К 85-летию со дня рождения Степана Злобина // Лит. газета. 1988. 15 ноября. № 46. С. 7.*

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

- Абрамов А. И. 62
 Абрамович Н. Я. 116—118
 Авксентьев Н. Д. 65
 Аврелий см. Брюсов В. Я.
 Адам А. (Adam A.) 159
 Адрианов С. А. 303
 Азадовский К. М. 28, 111
 Айвазовский И. К. 256, 257
 Айхенвальд Ю. И. 104, 116
 Аксельрод Л. И. 118, 119
 Алафузова А. 251
 Александр I 292
 Александр II 16, 20
 Александр III 29
 Александрова Е. 229
 Алексеев А. Д. 255
 Алексеев В. А. 59
 Алексеев М. П. 3, 17, 23
 Алкей (Alcaeus) 253, 256, 257
 Алкман (Alcmanus) 253
 Аллен Л. 27
 Альбов М. Н. 96
 Альтенберг П. (Altenberg P.) 71
 Амель 256
 Амфитеатров А. Н. 277, 280, 281
 Амьель А.-Ф. (Amiel H.-F.) 12
 Анакреон (Anacreon) 255, 264
 Андерсен Х. К. (Andersen H. Chr.) 127
 Андреас-Саломе (Саломэ) Л. Г. (Andreas-Salomé L.) 28, 38
 Андреев Л. Н. 147, 215
 Андреева Е. А. 91, 98—102, 108, 110, 114
 Андреева И. С. 9, 10
 Андрусон В. И. 98, 100, 101
 Андрусон Л. И. 98, 100, 101
 Аникст А. А. 5
 Аничков Е. В. 106, 118
 Анненская А. Н. 102
 Аннский И. Ф. 4, 130, 134, 139, 140, 144
 145, 149, 152, 153, 155, 156, 158—
 161, 163, 164, 171, 172
 Аннуцио Г. д' (Annunzio G. D') 82, 95,
 107, 111
- Антоновская М. 38
 Антоновский Ю. М. 30
 Апухтин А. Н. 134
 Аратян М. Г. 111
 Арбенин Н. Ф. 256
 Аристотель (Aristoteles) 62
 Артабан В. см. Петров Г. С.
 Архиппов Е. Я. 122
 Арцыбашев М. П. 41
 Асмус В. Я. 132
 Аткинсон Дж. Т. (Atkinson G. T.) 79
 Ауслендер С. А. 250
 Ахматова А. А. 77, 128
- Бабаян Э. И. 42
 Бабичева Ю. В. 215
 Багно В. Е. 4, 129
 Баева А. 255
 Байрон Дж. Н. Г. (Byron G. N. G.) 26, 27,
 58, 120, 140, 255, 292, 294, 295, 300
 Бакст Л. С. 115
 Балашов Н. И. 170
 Балтрушайтис Ю. К. 105—107, 109, 295
 Бальмонт К. Д. 49, 72, 74, 82, 89—102,
 107, 110, 114, 124, 158, 255, 258, 262,
 272—275
 Банг Г. (Bang H.) 107
 Баркова А. 257, 275
 Барт Р. (Barthes R.) 169
 Бартэ Ж.-Ж. (Bartet J.-J.) 244
 Басаргин А. (псевдоним, наст. фам. Введенский А. И.) 106, 117
 Батюто А. И. 17
 Батюшков Ф. Д. 45, 56, 100
 Бачинский А. И. 114
 Белинский В. Г. 58, 279
 Белый А. (псевдоним, наст. фам. Бугаев Б. Н.) 6, 45—47, 49, 65, 72, 75,
 92, 95—97, 100, 101, 111, 112, 124, 132
 Беляев Ю. Д. 224, 225, 244
 Беляр М. 101
 Бенн Г. (Benn G.) 8

* Составитель Л. С. Данилевская

- Бенуа А. Н. 86, 87
 Бер С. 33
 Берг Н. 117
 Бердett О. (Burdett O.) 114
 Бердслей (Бирдслей) О. (Berdsley O.) 86, 98—100
 Бердяев Н. А. 37, 45, 48, 69
 Бердяев С. А. 102
 Берман Я. А. 30
 Бернар С. (Bernhard S.) 78, 220, 228, 229, 239—242, 244—246
 Бернардинер Б. М. 8
 Вертон В. 101
 Бертрам Е. (Berthram E.) 54
 Бертран А. (Bertrand A.) 168
 Бескин Э. 108
 Бессель 256
 Бетховен Л. ван (Beethoven L. van) 23
 Бехер И. Р. (Becher J. R.) 12
 Бизе Ж. (Bizet G.) 23
 Биск А. А. 269, 275
 Благовещенская М. П. 102
 Блейк (Блэк) У. (Blake W.) 100
 Блейхман Ю. И. 227, 228
 Блок А. А. 45, 46, 57, 61, 96, 98, 121, 124, 141, 147, 153, 163, 172, 304, 307, 315
 Боборыкин П. Д. 41, 83
 Бобринцев-Пушкин А. М. 25
 Бодде Г. (Bode H.) 14
 Боденштедт Ф. (Bodenstedt F.) 22
 Бодлер Ш. (Baudlaire Ch.) 78, 111, 112, 114, 132, 134, 136, 167, 168
 Боннар П. (Bonnard P.) 253, 254, 257
 Бородин И. П. 279, 282
 Боцяновский В. 45
 Брамс И. (Brahms J.) 256
 Бранд Э. К. 277
 Брандес Г. (Brandes G.) 13, 14, 16, 21, 22, 28, 29, 38, 46, 67
 Браудо Е. М. 22, 304, 305
 Браун Ф. А. 304, 307
 Брейтбург С. М. 238
 Бреннер А. (Brenner A.) 15
 Брет-Гарт, собственно Гарт Ф. Б. (Harte F. B.) 256
 Бриг Г. 102
 Брокгауз Ф. А. (Brockhaus F. A.) 30, 43, 48, 293
 Бруно Дж. (Bruno G.) 121
 Бруштейн А. Я. 245
 Брюсов В. Я. 4, 45, 46, 49, 94, 96, 102, 103, 108—114, 120, 121, 124, 127, 129—131, 133—136, 139, 140, 142, 144—147, 152—159, 164—168, 171, 172, 245, 255
 Буланина Е. 266, 274, 275
 Булгаков Ф. И. 6
 Бунина А. П. 258
 Бурдес Б. П. 230
 Буренин В. П. 261—263, 291
 Бурже П. (Bourget P.) 21
 Буркхардт Я. (Burckhardt J.) 28
 Бурлюк Д. Д. 171
 Бюффон Ж.-Л.-Л. (Buffon G.-L.-L.) 281
 Бялик Х. Н. 130
 Вагнер Р. (Wagner R.) 14, 15, 23, 28, 29, 35, 37, 71
 Вайнштейн И. 8
 Валери П. (Valéry P.) 132, 142, 147
 Василевский Л. 270, 271, 275
 Васильев Вл. 87
 Васильев Н. З. 38
 Ватек (Wathek-Billah) 212
 Ватто А. (Watteau A.) 218
 Введенский А. В. 30
 Вейнберг П. И. 7, 276, 278, 291—293, 305—307, 314
 Великовский С. И. 142, 168, 170
 Венгерова С. А. 132, 258, 293—296
 Венгерова З. А. 30, 38, 43, 50, 78—81, 84, 87, 88, 90, 106, 108, 116, 120, 121, 134, 221, 229—231, 241, 242, 248
 Вентцель Н. Н. 87, 101
 Вербицкая А. А. 41
 Веревкин Н. Н. 94
 Вересаев В. В. 256
 Верлен П. (Verlaine P.) 49, 111, 129—131, 133—145, 147—152, 154, 156, 157, 159, 161—164, 167, 171—173, 213, 214, 254, 255
 Верхарн Э. (Verhaeren E.) 111, 134
 Верховский Ю. Н. 145, 146
 Верцман И. Е. 5, 21
 Вечорка Т. 126
 Виардо Л. (Viardot L.) 14, 24
 Вильбрандт А. (Wilbrandt A.) 303, 304
 Вилькина Л. Н. 87, 126
 Винья А. де (Vigny A. de) 19
 Вогюэ М. де (Vogüé M. de) 247, 248
 Водовозов В. В. 59
 Вожин П. (псевдоним, наст. фам. Дубенский Н. Н.) 239, 240
 Вознесенский А. Н. 249
 Воинов К. (псевдоним, наст. фам. Новиков Н. Н.) 250
 Волошин М. А. 88, 92, 93, 96, 113, 133, 134, 140, 144, 164, 167, 245, 246
 Вольтер Ф. А. Л. 38, 39, 42, 49, 82, 85, 226, 292
 Вольтер Ф.-М. Аруэ (Voltaire F.-M. Arouet) 130
 Вольтке В. 254
 Воротников А. П. 104
 Востоков А. Х. 255
 Восходов Б. 250
 Вронченко М. П. 276, 288
 Врубель М. А. 226, 227
 Вьеле-Гриффен Ф. (Viéle-Griffin F.) 135

- Гаакс В. (Haacke W.) 279
 Гегеман К. (Hagemann K.) 108
 Галковский К. М. 249
 Гальковский И. 268, 275
 Гамсун К. (Hamsun K.) 77, 78, 109, 111, 127
 Ганзен А. В. 67
 Ганзен П. Г. 67
 Гарвей Н. И. 243
 Гартевельд М. 275
 Гаспаров М. Л. 135
 Гаст П. (Gast P.) 15, 38
 Гауптман Г. (Hauptmann G.) 63, 78
 Гауф В. (Haufl W.) 303, 304
 Геббель Х. Ф. (Hebbel Ch. F.) 303
 Гегель Г. В. Ф. (Hegel G. W. F.) 5, 58
 Гейне Г. (Heine H.) 130, 140, 242, 279
 Гейнце И. (Heinze J.) 48
 Георгс С. (George S.) 56
 Гербель Н. В. 288—293, 295, 306, 314
 Гербель О. И. 295
 Герсдорф К. фон (Gersdorff K. von) 15
 Герцен А. А. 28
 Герцен А. И. 14, 15, 17, 18, 30
 Герцен Н. А. 28
 Герцен-Моно О. А. (Monod O.) 15, 28
 Гете И. В. (Goethe J. W.) 9, 56, 59, 61, 63, 64, 71—76, 130, 140, 276, 279—281, 287—290, 292, 293, 296—298, 302, 304—310, 312—315
 Гзовская О. В. 220
 Гидони А. И. 122, 215
 Гиль Р. (Ghil R.) 135
 Гиппиус В. В. 123
 Гиппиус Э. Н. 82, 84, 85, 226
 Глинка М. И. 256
 Гнедич П. П. 277, 280, 282, 288, 289
 Гобино Ж.-А. (Gobineau J.-A.) 8
 Гоголь Н. В. 6, 14, 27
 Голл И. (Goll Y.) 130
 Головкина М. А. 103
 Головкин В. М. 27
 Голоушев С. С. 238
 Гольштейн А. В. 88
 Гомер (Homerus) 255
 Гораций (Horatius) 149, 255, 295
 Горелов С. И. 246
 Горин-Горяйнов Б. А. 242
 Горленко В. П. 236, 237
 Горнфельд А. Г. 16, 21, 29, 104, 304
 Городецкий С. М. 87, 100, 228
 Горький А. М. 29, 38, 40—43, 215, 227, 238, 239, 276, 298, 302
 Гофайзен М. А. 27, 39
 Гофман В. В. 101, 116
 Гофман Э. Т. А. (Hoffmann E. T. A.) 288, 302, 303
 Гофмансталь Г. фон (Hofmannsthal H. von) 12, 56, 71
 Граббе Х. Д. (Grabbe Ch. D.) 290, 304
 Граве Л. 254
 Григорьян К. Н. 129
 Грильпарцер Ф. (Grillparzer F.) 256, 257
 Гриневич П. Ф. 47
 Гриханова И. 118
 Гройс Б. (Groys B.) 17, 18, 20
 Грот Н. Я. 30, 31, 36
 Грузинский А. Е. 294, 306
 Губер Э. И. 288
 Гудзий Н. К. 50
 Гумилев Н. С. 110, 115, 304
 Гуревич Л. Я. 83, 292
 Гурмон Р. де (Gourmont R. de) 132, 134, 137, 138
 Гюго В. (Hugo V.) 130, 231, 237, 248
 Гюисманс Ж.-К. (Huysmans J.-K.) 86, 113, 114
 Гюнтер К. (Günther K.) 279
 Давыдов Ю. Н. 5
 Дамич А. Ф. 291
 Данилевский Г. П. 14
 Данилевский Н. Я. 31
 Данилевский Р. Ю. 4, 5, 16, 22, 48, 314
 Данилевский-Александров А. 275
 Данте Алигьери (Dante Alighieri) 276
 Дарвин Ч. (Darwin Ch.) 300, 301
 Дарвин Э. (Darwin E.) 277, 283, 300, 301
 Деблин А. (Döblin A.) 13
 Левриен А. Ф. 302, 306, 307, 310
 Дейч А. И. 102, 109, 115
 Демени П. (Demeny P.) 170
 Денисова Н. (Denissoff N.) 171
 Державин Г. Р. 255, 257
 Дешан Г. (Deschamps G.) 231
 Джексон Х. (Jackson H.) 81
 Диккенс Ч. (Dickens Ch.) 279
 Дикман М. И. 129, 137, 143, 147, 160
 Дионео см. Шкловский И. В.
 Добролюбов А. М. 123
 Доде А. (Daudet A.) 256
 Дончин Ж. (Donchin G.) 129, 130
 Достоевский Ф. М. 6, 12—15, 18—21, 25, 29, 31, 34, 35, 46, 70, 117, 118, 279
 Дрейфус А. (Dreyfus A.) 235
 Дуглас А. (Douglas A.) 88, 103, 105, 125
 Дукельский Б. 257, 270, 275
 Дункан А. (Duncan I.) 143
 Дурнов М. А. 89, 101
 Дэвис Р. (Davis R.) 103
 Дягилев С. П. 85—87, 122
 Еврипид (Euripides) 130
 Ефрон И. А. 30, 43, 48, 293
 Жид А. (Gide A.) 105
 Жирмунский В. М. 6, 72, 129, 168, 288, 308, 309, 315
 Жоффруа Сент-Илер Э. (Geoffroy Saint-Hilaire E.) 301
 Жуковский В. А. 22, 255

- Заборов П. Р. 4, 215
 Забржежев И. (псевдоним, наст. фам. Федоров И. И.) 90
 Зайдель З. (Seidel S.) 14
 Займовский С. Г. 102
 Зайцев Б. К. 92
 Захарченко Н. А. 12
 Захер-Мазох Л. (Sacher-Masoch L.) 25
 Звегинцов В. И. 219
 Зеленецкая Л. Ю. 242
 Зелинский Ф. Ф. 30
 Зильберштейн И. С. 86
 Зинаида Ц. (псевдоним, наст. фам. Быкова З. И.) 139
 Зиновьева-Аннибал Л. Д. 125
 Злобин В. А. 29, 42
 Злобин С. П. 315
 Змеев Л. Ф. 277
 Зойберт А. (Seubert A.) 14
 Зоргенфрей В. А. 303
 Зоркая Н. М. 124
 Зудерман Г. (Sudermann H.) 12, 303
- Ибсен Г. (Х.) (Ibsen H.)** 62, 67, 68, 78, 95, 111, 112
 Иванов В. В. 41, 45, 52, 56, 72, 74
 Иванов В. И. 35, 132, 133, 137, 254—256, 272, 273, 275, 295, 305
 Иванов-Разумник Р. В. 11, 44
 Иванова Е. В. 82, 84
 Изгоев А. С. 91
 Измайлов А. А. 44, 54, 120, 132, 137, 147, 258
 Истомина К. 256
- Кайгородов А. 252
 Каллин (Callinus) 253
 Кальдерон де ла Барка П. (Caldejon de la Barca P.) 100
 Каменский В. В. 123
 Кант И. (Kant I.) 9, 12
 Капнист В. В. 255, 256
 Карильо Гомец ди (Carrillo Gomez di) 93
 Кармин С. 122, 124
 Каросса Г. (Carossa H.) 12
 Карпов В. Н. 62
 Карпушин В. А. 12
 Катенин П. А. 255
 Келдыш В. А. 5, 29
 Келлер Г. (Keller G.) 12, 29
 Кетчер Н. Х. 276
 Кириленко К. Н. 124
 Кистяковский Б. А. 98
 Китс Дж. (Keats J.) 116
 Клейст Г. фон (Kleist H von) 27, 130
 Климент Александрийский (Clemens) 68
 Коган Д. З. 227
 Коган П. С. 117
 Кожевникова Н. А. 135
- Козлов П. А. 293, 294
 Козловский Л. 122
 Козьмин Б. П. 17
 Койранские 92
 Койранский А. А. 92
 Коклен К. (Coquelin C.) 230
 Колли Дж. (Colli G.) 9
 Колшанский Г. В. 12
 Комиссаржевская В. Ф. 124
 Конгрив К. (Congreve K.) 107
 Кондратьев А. А. 269, 274, 275
 Кони А. Ф. 44
 Конради П. П. 249
 Константинов Д. Ф. 235, 236
 Коонен А. Г. 228, 237, 238
 Коренева М. Ю. 4, 40, 49
 Коринфский А. А. 93, 254, 262, 264, 265, 274, 275
 Корн (Норн) Н. 88, 89, 102
 Корибицына М. 275
 Корш Ф. А. 218, 219, 235, 236
 Котляревский Н. А. 308
 Котрелев Н. В. 97, 273
 Кохановский Я. (Kochanowski J.) 130
 Кочетков А. С. 122
 Краснов П. Н. 135, 167, 230, 234—236, 258, 259
 Кратш К. (Kratsch K.) 14
 Крашенинникова З. 298
 Крепелин К. (Kraepelin K.) 279
 Кропоткин П. А. 37
 Крылов В. А. 242
 Кублицкая-Пиотух А. А. 152, 153, 171
 Кугель А. Р. 241—244
 Куза В. И. 227
 Кузмин М. А. 110
 Кузнецов Ф. Ф. 17
 Кульюс С. К. 27, 39
 Куприяновский П. В. 82
 Купченко В. П. 122
 Курсинский А. А. 97, 104, 110, 114
 Кучак Н. 130
- Лавров А. В.** 273
 Лаврова А. А. 9
 Ламарк Ж.-Б. (Lamarck J.-B.) 301
 Ламартин А. (Lamartine A.) 254
 Ламберт Е. Е. 25
 Ламперт К. (Lampert K.) 279
 Ланге В. (Lange W.) 14
 Латышев В. А. 136
 Лебедева Л. 270, 271, 275
 Лебенштейн Ф. (Löbenstein Ph.) 14, 27
 Левин Ю. Д. 4, 276, 288, 292, 305
 Левинсон А. Я. 116, 120, 251
 Лейтенант К. (псевдоним) 270, 271, 275
 Леконт де Лиль Ш. (Leconte de Lisle Ch.) 130
 Ленау Н. (Lenau N.) 289, 290
 Ленин В. И. 33, 307

- Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci) 281
 Леонтьева О. Т. 5
 Леопарди Дж. (Leopardi G.) 27, 254
 Лермонтов М. Ю. 14, 266, 281
 Лернер Н. О. 284
 Лессинг Г. Э. (Lessing G. E.) 9
 Лившиц Б. К. 123, 164
 Лики (Lyki) 105
 Ликардопуло М. Ф. 97, 101—106, 108—110, 113, 114
 Лилина М. П. 228
 Линдгрэн А. Н. 230
 Липинер З. (Lipiner S.) 287, 299
 Липперт Р. (Lippert R.) 14
 Литературный Старовер см. Коринфский А. А.
 Лихачев В. И. 247
 Лихтенберже А. (Lichtenberger H.) 29, 30, 38
 Ловцова М. 80
 Лозинский М. Л. 315
 Ломоносов М. В. 257
 Лонгин (Longinus) 254
 Лопатин Л. М. 30
 Лосев А. Ф. 73
 Лохвицкая М. А. 255, 258—267, 269, 272, 274, 275
 Луговой А. (псевдоним, наст. фам. Тихонов А. А.) 264, 275
 Лукач Д. (Lukács G.) 8, 43
 Луков В. А. 215, 217, 229, 239, 248, 251
 Луначарский А. В. 42, 43, 137
 Лундберг Е. 44
 Лурье А. 256
 Лучицкая М. В. 29
 Львов К. 117, 121
 Львов Н. А. 255
 Львов-Рогачевский В. Л. 152
 Львова А. 268, 274, 275
 Львовский З. Д. 105, 249, 250
 Лэ А. (Lee H.) 216
 Любошиц С. Б. 94
 Лютер М. (Luther M.) 9, 35
 Лятский М. А. 45

 Мадач И. (Э.) (Madách J.) 279, 296—299
 Мазуркевич В. А. 139, 298, 299
 Майков А. Н. 255
 Маковский С. К. 98, 99, 122
 Максимов Д. Е. 111
 Малер Г. (Mahler G.) 12
 Малларме С. (Mallarmé S.) 49, 111, 130, 132—138, 140, 164—172, 192
 Мамонтов С. И. 227
 Мандельштам О. Э. 141
 Мандес М. И. 253
 Манн Г. (Mann H.) 8, 107
 Манн Т. (Mann Th.) 8, 9, 12, 13, 20, 54
 Мария-Луиза, супруга Наполеона I (Marie-Louise) 239
 Маркс К. (Marx K.) 5, 11, 40, 42
 Мартынова С. М. 259
 Марцеллин (Ammianus Marcellinus) 54, 67
 Масанов И. Ф. 80
 Матвеев Б. Н. 91
 Маццини Дж. (Mazzini G.) 15
 Мачтет Г. А. 96
 Маяковский В. В. 123
 Мгеладзе Н. А. 215
 Медведский К. П. 133, 134
 Мейерхольд В. Э. 77, 124
 Мейзенбург М. фон (Meysenbug M. von) 14, 15, 21, 28
 Мельников Д. Е. 8
 Мельшич Л. (псевдоним, наст. фам. Гриневич П. Ф.) 262
 Мережковский Д. С. 4, 13, 39, 40, 42, 44—48, 50—64, 66—76, 82, 84, 226
 Мерзляков А. Ф. 255
 Мериме П. (Merimée P.) 23
 Меркурьев В. А. 122
 Меррилль С. (Merrill S.) 135
 Метерлинк М. (Maeterlinck M.) 78, 111, 134
 Метнер Э. К. 75
 Меттерних-Виннебург Кл. (Metternich-Winneburg Kl.) 239
 Мизинова Л. С. 219
 Миллер О. Ф. 288
 Мильтон Дж. (Milton J.) 300
 Мин Д. Е. 276
 Минский Н. М. 39, 45, 49, 54, 82, 84, 87, 134, 139, 150, 264
 Минцлова А. Р. 92, 100—102, 114
 Мирбо О. (Mirbeau O.) 107
 Мирза-Авакян М. Л. 159, 171
 Мистраль Ф. (Mistral F.) 130
 Михайлов А. В. 57
 Михайлов А. Д. 215
 Михайлов М. Л. 242
 Михайловский Б. В. 43
 Михайловский Н. К. 31—33, 41, 42, 45, 47, 48, 50
 Михаловский Д. Л. 291, 292, 294
 Моисеева А. М. (Мирэ) 121, 127
 Мольер Ж.-Б. (Molière J.-B.) 233, 293, 296, 302
 Монтинари М. (Montinari M.) 9
 Мопассан Г. де (Maupassant G. de) 130
 Мордвинов И. 270, 275
 Морозов П. О. 304
 Морская М. И. 220
 Муравьев А. Н. 255
 Муханова М. Ф. 28
 Мэзон С. (Mason S.) 105, 114
 Мюссар-Викентьев А. А. 250
 Мюссе А. де (Musset A. de) 27, 139, 217

 Навозов В. И. 224
 Надсон С. Я. 134, 267

- Найда Ю. А. (Nida E.) 172
 Налимов А. П. 22, 65
 Наполеон I (Napoléon I) 245—247
 Наполеон II (герцог Рейхштадтский) (Napoléon II) 239, 241, 243, 245, 246
 Наумова А. И. 124
 Небольсин С. А. 98
 Неведомский М. П. 38
 Незлобин К. Н. 228, 247
 Некрасов Н. А. 68, 290
 Немирович-Данченко В. В. 264
 Николаев Н. Н. 133
 Никулин Л. 266, 275
 Нинов А. А. 91
 Нитше (Нитцше, Нитче, Нитчше, Нитше, Ницше, Ниче, Ничше) Ф. (Nietzsche F.) 4—43, 46—58, 60—62, 64—73, 75, 76, 78, 82, 92, 111, 112
 Нович Н. (псевдоним, наст. фам. Бахтин Н. Н.) 139, 152, 154
 Новосадский Н. И. 254
 Нордау М. (Nordau M.) 31, 32, 36, 48, 49, 81, 237
 Нурок А. П. 86

 Оболенская А. А. 102
 Оболенский Л. Е. 39
 Овербек Ф. (Overbeck F.) 15, 21
 Овидий (Ovidius) 255
 Овчинников А. 288
 Озаровская О. Э. 249
 Олеша Ю. К. 247
 Опиту Т. (Opitz Th.) 14
 Ороховатский Ю. И. 129, 171
 Ортодокс см. Аксельрод Л. И.
 Островский А. Н. 279

 Павлова М. М. 136
 Павлова Т. В. 4, 77
 Павловский Е. Н. 277, 280—282, 285, 302, 307
 Панченко С. В. 172
 Парнок С. Я. 273, 275
 Пастернак Б. Л. 150, 152, 253, 315
 Патер (Пейтер) У. (Pater W.) 80, 116
 Перрольт Л. 268
 Пестерев В. А. 140
 Петефи Ш. (Petöfi S.) 130
 Петипа В. М. 247
 Петипа М. М. 237, 238, 247
 Петров Г. С. 95
 Петров С. А. 277
 Петровская Н. И. 120, 124
 Петровский П. Н. 139, 157
 Петросян Х. И. 243
 Печковский А. М. 101, 114
 Пиндар (Pindarus) 253, 257
 Писарев Д. И. 17
 Платон (Plato) 62, 70
 Плеханов Г. В. 10, 11, 33

 По (Поз) Э. А. (Poe E. A.) 27, 49, 97, 100, 111, 112, 167
 Погодин А. Л. 37
 Полевицкая Е. А. 124
 Половцев А. В. 253
 Полонский Я. П. 45, 47
 Пономарева Г. М. 84
 Порфиоров П. Ф. 149
 Поступальский И. С. 164
 Потапенко И. Н. 96
 Потемкин П. П. 110
 Поярков Н. Е. 96, 107
 Превост М. (Prévost M.) 225
 Преображенский В. П. 30, 31, 50, 218
 Пржиборовская Г. А. 124
 Прозор М. Э. 44, 76
 Протопопов В. В. 233
 Пушкин А. С. 6, 14, 23, 255, 279, 290, 293, 308
 Пшибышевский С. (Przybyszewski S.) 96, 107, 109
 Пятницкий К. П. 298

 Радошевская, бар. 102
 Рассохин С. Ф. 222, 242
 Ратгауз Д. М. 139, 145, 152
 Рафалович С. Л. 139, 152, 157, 163
 Рачинский Г. А. 30
 Ре П. (Rée P.) 15
 Редько А. М. 116, 118
 Режан Г. (Réjane G.) 244
 Рейснер Л. М. 124
 Рембо А. (Rimbaud A.) 49, 130, 135, 137—140, 159, 163—166, 168—172, 174, 178
 Ремезов А. М. 54
 Ренан Ж.-Э. (Renan J.-E.) 12
 Ренье А. де (Régnier A. de) 134, 135, 137
 Рескин Дж. (Ruskin J.) 80, 116
 Риль А. (Rihl A.) 29, 30, 38
 Рильке Р. М. (Rilke R. M.) 28, 60, 71, 254
 Римский-Корсаков М. Н. 277
 Рипер Эм. (Ripert Em.) 215
 Рихтер В. Н. 250
 Робеспьер М.-М.-И. (Robespierre M.-M.-J.) 35
 Рогожин А. 246
 Роде Э. (Rohde E.) 15
 Рождественский В. А. 123
 Розанов В. В. 45, 46, 48, 52
 Розанов М. Н. 308
 Розен Е. 266, 275
 Роллан П. (Rolland R.) 15
 Романовский А. Е. 220
 Романовы 45
 Рославлев А. С. 126
 Росс Р. (Ross R.) 102—105, 122
 Россовский Н. А. 243
 Ростан Э. (Rostand E.) 4, 215—252
 Ростиславов А. 116
 Рудаков И. 257
 Рунеберг И. Л. (Runeberg J. L.) 303

- Руссо Ж.-Ж. (Rousseau J.-J.) 24, 35
 Рылеев К. Ф. 255, 271
 Рэнсом А. (Ransome A.) 97, 104, 105
- Саакьянц А. А. 245
 Сабашникова М. В. 92
 Саблин В. М. 102, 107—110
 Савонарола Дж. (Savonarola G.) 35
 Саймондс Дж. А. (Symonds J. A.) 116
 Саларев С. Г. 272
 Самков В. А. 86
 Сафо (Sappho) 4, 253—275
 Свиясов Е. В. 4, 253, 255
 Северянин И. (псевдоним, наст. фам. Логарев И. В.) 123, 172
 Семенов-Тянь-Шанский А. П. 282
 Сементковский Р. И. 37
 Сен-Симон А.-К. де (Saint-Simon A.-C. de) 35
 Силуянова И. В. 9, 20
 Симеон Полоцкий 256
 Симонович М. 102
 Симонс А. (Simons A.) 114
 Скотт В. (Scott W.) 303
 Славинский М. 274, 275
 Случевский К. К. 270
 Смага Ю. (Smaga J.) 130, 163
 Смирнов А. А. 100
 Смирнов О. В. 277, 279, 282, 284, 315
 Смотрницкий М. 256
 Собинов Л. В. 227
 Соболевский А. И. 17
 Сожин (псевдоним, наст. фам. Морозов Н. Я.?) 94
 Соколовский А. Л. 291, 294
 Соколовский А. Н. 236
 Сократ (Socrates) 121
 Соловцов Н. Н. 228, 246
 Соловьев В. С. 13, 39, 40, 51, 65, 116, 259
 Соловьев Е. А. (Андреевич) 38
 Соловьев С. М. 269, 272—275
 Соловьева О. М. 102
 Сологуб Ф. (псевдоним, наст. фам. Тетерников Ф. К.) 4, 49, 68, 70, 82, 96, 110, 127—172
 Соломирский Э. В. 242
 Солон (Solo) 253
 Сомов К. А. 86
 Софокл (Sophokles) 57—59
 Средин Л. В. 239
 Станиславский К. С. 228
 Станюкович К. М. 96
 Стародум Н. Я. (псевдоним, наст. фам. Стецкий Н. Я.) 95
 Стердж-Мур (Sturge-Moore), собственно Мур Т. С. (Moore Th. S.) 104
 Стернин Г. Ю. 85
 Стесихор (Staesichorus) 253
 Стриндберг А. (Strindberg A.) 78, 95
 Струве П. Б. 33
- Струговщиков А. Н. 276, 288
 Суворин А. С. 220, 223, 287, 293, 294, 296, 297, 299, 306
 Суганов-Тальзын М. А. 121
 Суинберн Ч. О. (Swinburne Ch. A.) 116, 254, 273
 Сукенников М. 122
 Сумароков А. П. 255, 256
 Сыромятников С. Н. 223
- Тайров А. Я. 237
 Талин Ф. 268, 274, 275
 Тарасенков А. К. 255
 Тацит (Tacitus) 67
 Тенишева А. Д. 28
 Тернер Р. (Turner R.) 122
 Тернер Ч. Э. (Turner Ch. Ed.) 231
 Тетмайер К. (Tetmajer K.) 107
 Тийе Ж. дю (Tillier J. du) 231
 Тинский Я. С. 232, 234
 Тиртей (Tyrtaeus) 253
 Титова Е. 258
 Тихонов А. Н. 139, 303—305
 Толстой Л. Н. 6, 13—15, 18—20, 22, 28, 30, 31, 33—37, 70, 118, 279
 Трагар П. (Trahard P.) 23
 Трейчке Г. Г. (Treitschke H. G.) 8
 Трубецкой Е. 65
 Тураев С. В. 315
 Тургенев И. С. 6, 14—18, 20, 23—28
 Турков А. М. 315
 Тхоржевский И. И. 139, 150
 Тыгина П. Г. 130
 Тыркова А. В. 102
 Тэн И. (Taine H.) 21, 29, 49
 Тютчев Ф. И. 68
- Уайльд О. (Wilde O.) 4, 77—128
 Уитмен У. (Whitman W.) 88
 Уичерли У. (Wycherley W.) 107
 Урнов Д. М. 105
 Урусов Л. Д. 28, 33
 Успенский В. 116
 Устинов Г. 125
- Фаре Э. (Faguet Em.) 231
 Фаон (Phaon) 257, 261, 263, 264, 269, 273
 Фаркер Дж. (Farquar G.) 107
 Февральский А. В. 124
 Федоров А. В. 135, 156
 Федоров А. М. 222, 232
 Федоров Н. Ф. 40, 41
 Феогнид (Theognis) 65, 253
 Ферстер Э. (Förster E.) 13, 38, 46
 Фет А. А. 63, 141, 152, 158, 166
 Фидлер Ф. Ф. 216
 Философов Д. В. 44, 65, 87
 Фогаццаро А. (Fogazzaro A.) 303, 304

- Фольблум Н. А. 249
 Фонтане Т. (Fontane Th.) 12
 Фофанов К. М. 141, 152
 Фофанова М. В. 307
 Франк С. Л. 30
 Франц, австрийский император (Frantz) 239
 Фрейденберг О. М. 253
 Френкель С. 139, 152
 Фридлендер Г. М. 14, 20, 21, 25, 118
 Фриче В. М. 101, 120
- Хайдеггер М. (Heidegger M.) 9, 12
 Харт Ю. (Hart J.) 12
 Хвостов Д. И. 257
 Хераскова Е. В. 258
 Хиченс Р. С. (Hichens R. S.) 87, 88
 Ходасевич В. Ф. 128
 Ходасевич М. Ф. 101
 Холодковская Н. Н. 63, 279, 280
 Холодковский А. В. 277
 Холодковский Н. А. 4, 276—311, 313—315
 Хольц А. (Holz A.) 12
 Хукс Р. (Huchs R.) 75
 Хух Р. (Huch R.) 12
- Цвейг Ст. (Zweig St.) 13
 Цветаева А. И. 246
 Цветаева М. И. 245, 246
 Цертелев Д. Н. 37, 63
 Цех П. (Zech P.) 130
 Цицерон (Cicero) 60
- Чеботаревская А. Н. 130, 132
 Чемберлен Х. С. (Chamberlain H. S.) 8
 Черкасов А. 275
 Черная Л. Б. 8
 Чернов Н. 249
 Чехов А. П. 41, 219, 220, 239
 Чужак Н. Ф. 168, 169
 Чуковский К. И. (Корнейчуков Н. В.) 88—90, 96, 100, 102, 109, 112, 115, 116, 128, 130, 152
 Чулков Г. И. 96, 128
 Чупринин С. И. 83
 Чюмина О. Н. 139, 171, 295
- Шарыпкин Д. М. 22, 29, 67
 Шварц Н. 125
 Швейцер А. (Schweitzer A.) 8, 12
 Шевченко Т. Г. 130
 Шекспир В. (Shakespeare W.) 58, 108, 130, 236, 276, 279, 288, 290—294
 Шеллер А. К. 96
 Шелли П. Б. (Shelley P. B.) 100
 Шеллинг Ф. В. И. (Schelling F. W. J.) 73
- Шенк П. П. 227
 Шенталь Л. 251
 Шерард Р. (Sherard R.) 92
 Шеридан Р. Б. (Sheridan R. B.) 106, 107, 295
 Шестов Л. (псевдоним, наст. фам. Шварцман Л. И.) 27, 36, 37, 45, 48, 52, 54, 58, 150
 Шик М. (Schick M.) 106
 Шиллер Ф. (Schiller F.) 9, 276, 288, 293
 Шкловский И. В. 81, 88, 90, 100, 116
 Шлаф И. (Schlaf J.) 12
 Шлиман Г. (Schliemann H.) 270
 Шницлер А. (Schnitzler A.) 107
 Шопенгауэр А. (Schopenhauer A.) 8, 9, 17, 25—27, 37, 39, 71
 Шоу Б. (Shaw B.) 14, 93
 Шпенглер О. (Spengler O.) 8
 Шрейдер Н. С. 23
 Штаерман Е. М. 52
 Штейн Л. (Stein L.) 37
 Штейнер Р. (Steiner R.) 75
 Штирнер М. (Stirner M.) 11, 96
 Штраус Р. (Strauß R.) 12
 Шулятиков В. В. 53
- Щеглов В. Г. 36
 Щепкина-Куперник Т. Л. 215—222, 224, 225, 228, 230, 232, 233, 235, 236, 238, 242, 244, 247, 249—251
 Щербина Н. Ф. 255
- Эккерман И. (Eckermann J.) 63, 71
 Элиасберг А. С. 47
 Эллис (псевдоним, наст. фам. Кобылинский Л. Л.) 112, 113, 121, 134, 139
 Элюар П. (Éluard P.) 142
 Энгельс Ф. (Engels F.) 11, 33
 Эренбург И. Г. 152
 Эсхил (Aeschilus) 58, 130
 Эткинд Е. Г. 153
 Этъембль Р. (Etiemble R.) 140
 Эфрон А. С. 245
 Эфрон С. К. 242
- Южин-Сумбатов А. И. 93
 Юматов М. 125
 Юрьев В. 267, 274, 275
 Юрьев М. (псевдоним, наст. фам. Морозов М. А.) 108
 Юрьев Ю. М. 242
- Яблоновский А. 47
 Яворская Л. Б. 215, 216, 219—225, 228, 230, 234, 242—244
 Языкова М. Н. 102
 Яремич С. П. 227
 Ясинский В. 54
 Ященко А. Л. 310

Belentschikow V. 14
Benson E. F. 78, 82
Berg L. 13
Bergk T. 254
Bernard S. 170
Bianquis G. 29
Broad L. 79, 86, 100, 106, 122

Clowes E. W. 9, 42

Diehl 254
Dornacher K. 15
Duban J. M. 254

Esselborn R. 57

Forster R. 59
Friedrich H. 18
Fuchs J. 20

Gast P. см. Гаст П.
Gesemann W. 14, 21, 22
Gras M. 70
Groys B. см. Гройс Б.

Hart-Davis R. 86, 112
Hennecke G. 57
Hillebrand B. 5
Hirzel G. 60

Jackson H. 88
Janz C. P. 5
Jaspers K. 5
Julius W. 49, 64

Keßler P. 22, 35

Lane A. M. 29
Laurentius Dr. 38
Lobel E. 254
Löbenstein Ph. см. Лебенштейн Ф.
Lublinski S. 50
Lukács G. см. Лукач Д.
Luker N. 42

Malibran M. 17
Mann Th. см. Манн Т.
Martens G. 14
Martius P. 142
Mason S. см. Мэзон С.
McLaughlin S. 27
Mehring F. 8
Meyerfeld M. 108
Mihajlov M. 41
Mikhail E. H. 79, 120, 122

Nehamas A. 5

Page D. 254
Pfempfert F. 14
Pfothenhauer H. 5
Philip K. 59

Rosenthal B. G. 9, 29, 40, 46

Schaefer A. 5
Schlechta K. 13
Schleicher B. 15
Schlesinger M. 73
Seidl A. 15
Spengler U. 54
Stefani M. A. 29
Szilárd M. 9

Thatcher D. S. 29
Thiergen P. 27

Uecker H. 29

Viardot P. 17

Winwar F. 86
Witkowski G. 309
Würzbach Fr. 18

Zakydalsky T. 41

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|-----|
| Предисловие | 3 |
| <i>Р. Ю. Данилевский.</i> Русский образ Фридриха Ницше. (Предыстория и начало формирования) | 5 |
| <i>М. Ю. Коренева.</i> Д. С. Мережковский и немецкая культура. (Ницше и Гете. Притяжение и отталкивание) | 44 |
| <i>Т. В. Павлова.</i> Оскар Уайльд в русской литературе (конец XIX—начало XX в.) | 77 |
| <i>В. Е. Багно.</i> Федор Сологуб — переводчик французских символистов | 129 |
| <i>П. Р. Заборов.</i> Театр Эдмона Ростана в России | 215 |
| <i>Е. В. Свяслов.</i> Сафо в восприятии русских поэтов. (1880—1910-е гг.) | 253 |
| <i>Ю. Д. Левин.</i> Н. А. Холодковский — переводчик | 276 |
| Указатель имен | 316 |

НА РУБЕЖЕ XIX И XX ВЕКОВ

**Из истории международных связей
русской литературы**

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом)
Академии наук СССР*

Редактор издательства *Н. А. Ивановская*
Художник *О. М. Разулевич*
Технический редактор *Н. Ф. Соколова*
Корректоры *Л. Б. Наместникова,*
Э. Г. Рабинович и Г. И. Тимашенко

ИБ № 44407

Сдано в набор 12.09.90. Подписано к печати 28.02.91.
Формат 60×90¹/₁₆. Бумага офсетная № 1. Гарни-
тура литературная. Печать офсетная. Фотонабор. Усл.
печ. л. 20.5. Усл. кр.-от. 20.5. Уч.-изд. л. 26.38.
Тираж 3700. Тип. зак. 692. Цена 2 р. 90 к.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Наука». Ленинградское отделение
199034, Ленинград, В-34, Менделеевская лин., 1

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 лин., 12

В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ «НАУКА»

готовится к печати книга

В. А. Туниманов

А. И. ГЕРЦЕН

**И РУССКАЯ ОБЩЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНАЯ МЫСЛЬ
XIX ВЕКА**

Объем 20 а. л. Цена 3 р. 50 к.

На протяжении нескольких десятилетий слово Герцена находилось в самом центре общественно-литературных процессов в России XIX—XX вв. Герцен — связующее звено между русской и европейской демократической мыслью. В книге исследуются различные формы воздействия слова Герцена на русскую общественно-литературную мысль. Воздействие это не было только политическим и идеологическим. Особое место Герцена в истории русской литературы и русском демократическом движении во многом связано с тем обстоятельством, что он был великий художник. Феномен Герцена — предмет специального разговора в книге.

Другой аспект: «Былое и думы» и русская автобиографическая проза — позволяет проследить воздействие поэтики Герцена на различные «промежуточные» жанры (от А. А. Григорьева до Л. Я. Гинзбург) и объяснить характер сегодняшней современности писателя.

Книга предназначена для широкого круга читателей.