

Институт русской литературы
(Пушкинский Дом)
Российской Академии наук



Русские поэты XX века: материалы и исследования

Редакционная коллегия:

В.Е. Багно, Т.В. Игошева, А.М. Грачева, Н.Ю. Грякалова,
К.Ю. Лаппо-Данилевский, Г.В. Петрова, Ю.В. Шевчук

Рецензенты

Н.А. Богомолов, д. филол. н.
Г.Н. Боева, д. филол. н.

Константин Бальмонт
(1867–1942)

Ответственный редактор
Г.В. Петрова

Москва
Издательский центр «Азбуковник»
2018

УДК 82.94:929
ББК 84(2Рос=Рус)6
Р89

В оформлении обложки использован силуэт К.Д. Бальмонта
работы Е. Кругликовой.

**Русские поэты XX века: материалы и исследования. Константин Бальмонт
Р89 (1867–1942)** / Отв. ред. Г.В. Петрова. – М.: Азбуковник, 2018. – 472 с., илл.: 16.

ISBN 978-5-91172-162-6

DOI: 1031860/978-5-91172-162-6

В настоящем сборнике научной серии «Русские поэты XX века: материалы и исследования» представлены статьи и публикации, посвященные творческой биографии К.Д. Бальмонта, особенностям его поэтики, специфике критической и переводческой деятельности. Особое внимание уделено вопросам влияния его творчества на развитие русской литературы XX века.

Книга предназначена как для исследователей русской поэзии, так и для широкого круга читателей, интересующихся литературными судьбами XX века.

УДК 82.94:929

ББК 84(2Рос=Рус)6

ISBN 978-5-91172-162-6

© Коллектив авторов, 2018

© Издательский центр «Азбуковник»,
оформление, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	7
«...Я очень хотел бы остаться поэтом “Скорпиона” на веки вечные...»: письма К.Д. Бальмонта к С.А. Полякову (1899–1916). Предисловие и публикация Г. Петровой	9
О. Епишева. Творческое наследие К.Д. Бальмонта в книгоиздательском аспекте	78
Н. Шептуховская. Прижизненные издания произведений поэта Константина Бальмонта: культурологический аспект	91
В. Крылов. О перипетиях литературной славы и успеха К.Д. Бальмонта (к изучению литературной репутации поэта) . .	100
Т. Петрова (Бальмонт). Поэзия и Музыка – две светлые сестры . .	119
Н. Молчанова. «Критическая книга» К.Д. Бальмонта «Горные вершины» как выражение литературно-эстетических взглядов поэта-символиста	132
А. Чевтаев. Онтологический «порог» в нарративной структуре стихотворения К.Д. Бальмонта «Лесной пожар»	138
В. Шапошникова. Цветовые соответствия в книге К.Д. Бальмонта «Будем как Солнце»: белый цвет в разделе «Млечный путь» . . .	155
В. Океанский, Ж. Океанская. Ночной Бальмонт. Иная картина мира	162
Т. Петрова. Сердце человека в поэтическом космосе К.Д. Бальмонта	172
А. Чех (А. Чехонадских) Литеральные ритмы и генезис символа в поэзии Бальмонта	187
А. Успенская. Зороастрийские мотивы в творчестве К.Д. Бальмонта	202
Б. Дугаров. Бальмонт и буддийский восток: карма поэта	217
А. Чулян. К. Бальмонт – исследователь испанской литературы в оценке критики XX века	227
А. Иванова. К.Д. Бальмонт – переводчик Шелли	240
Л. Ляпина. Рефлексия версификации в поэзии К.Д. Бальмонта	256
В. Полилова. Версификационные поиски Бальмонта в переводах из испанских романтиков	268

<i>Ю. Орлицкий.</i> «Революционный» стих Уолта Уитмена в переводах Константина Бальмонта	277
<i>Е. Власова.</i> К. Бальмонт и К. Тетмайер: о «странных сближениях» и заимствованиях	296
<i>Е. Иванова.</i> Блок и Бальмонт: дополнения к сюжету	308
<i>С. Титаренко.</i> Философская идея вечного возвращения Ф. Ницше в поэзии К. Бальмонта и Вяч. Иванова	316
<i>О. Кузнецова.</i> Ритуал увенчания Константина Бальмонта в творческих и жизнетворческих сюжетах Вяч. Иванова	334
<i>Л. Звонарёва.</i> К. Бальмонт и Л. Бакст: диалог на языке символов . .	347
<i>Е. Куранда.</i> Тотс, кто «весь в Бальмонте»	363
<i>А. Рылова.</i> «Итальянский текст» в творчестве К. Бальмонта и Б. Зайцева	380
<i>А. Любомудров.</i> «Жар-птица литературы русской». Неизвестные тексты Б. Зайцева о К. Бальмонте	389
<i>А. Александров, Э. Александрова.</i> К.Д. Бальмонт и А.А. Измайлов: из истории взаимоотношений	412
<i>В. Росов.</i> История «Голубой подковы». Константин Бальмонт и Георгий Гребенщиков	427
<i>О. Рубинчик.</i> «...Он не простой смертный, а поэт». Константин Бальмонт в памяти и стихах Анны Ахматовой	433
 П р и л о ж е н и е	
Материалы к творческой биографии К. Бальмонта (из собраний и фондов Пушкинского Дома). <i>Подготовили Л.Г. Агамалян, Е.В. Виноградова, Е.Ю. Герасимова, В.С. Логинова, Е.Н. Мона- хова, Г.В. Петрова, К.А. Чудакова</i>	455
Указатель имен	461

От редакции

Поэт и переводчик, критик и публицист, путешественник и общественный деятель, Константин Бальмонт, безусловно, одна из самых ярких и парадоксальных фигур в истории русской поэзии XX века. Он оставил читателям и исследователям поистине огромное творческое наследие, вызывающее сложные, порой крайне противоречивые чувства: от неприятия – до предельной степени почитания.¹ Так, А.Л. Волынский видел в лирике Бальмонта лишь «красивые слова, соединенные между собой более или менее случайным образом, при совершенной пустоте поэтического настроения»,² а К. Чуковский – «поверхностность» и нечто «фатально плоское».³ Зато у читателя Бальмонт был феноменально популярен. Над стихами Бальмонта иные смеялись, его пародировали; но его читали, заучивали наизусть и клали на музыку. Да и часть критики находилась под необъяснимым обаянием его ярких, почти всегда неожиданных образов. В лирике Бальмонта видели «ослепительный фейерверк нежных слов, красивых образов и созвучных рифм, <...> непрерывное сверкание нагорных водопадов и тихих ручьев» и даже сравнивали ее с «хорами небесных ангелов».⁴

Парадоксально, но и в современном восприятии Бальмонта и его творчества сохраняется это противоречие. Его любят утонченные и искусственные читатели, примерами из его лирических произведений наполнены учебники литературы, на его стихи пишут песни и романсы, а между тем страницы творческой биографии Бальмонта целостно оказываются почти не освоенными исследователями, устойчивой научной традиции изучения и публикации его наследия до сих пор не сложилось.

¹ См.: Константин Бальмонт глазами современников. СПб., 2013.

² Волынский А. Борьба за идеализм. Критические статьи. СПб., 1900. С. 384.

³ Чуковский К.И. От Чехова до наших дней. Литературные портреты. Характеристика. СПб., 1908. С. 35.

⁴ Поярко Ник. Поэты наших дней. (Критические этюды). М., 1907. С. 45.

18–20 сентября 2017 года в ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН при поддержке РФФИ (грант 17-04-14049) и Фонда общественных и культурно-просветительских инициатив им. К.Д. Бальмонта прошла научная конференция «Поэт Константин Бальмонт (1867–1942): символист и теург», приуроченная к 150-летию со дня рождения поэта. В течение трех дней историки литературы, лингвисты, стиховеды, культурологи, краеведы из разных городов России: Москвы, Санкт-Петербурга, Иваново, Шуи, Великого Новгорода, Воронежа, Ярославля, Саратова, Казани, Новосибирска, Улан-Удэ, а также из-за рубежа: Японии, Молдовы, Армении, вели плодотворный научный диалог о разных аспектах жизни и творчества К.Д. Бальмонта.

В своих докладах участники конференции развивали представления о жизни Бальмонта, судьбе его литературного окружения, особенностях творческой эволюции его поэтического метода, выявляли отдельные специфические особенности его поэтики и переводческой практики, конкретизировали роль и участие поэта в философско-эстетических и критических баталиях «Серебряного века». Важную группу составили доклады и сообщения, в которых раскрывались различные аспекты творческого мировоззрения и философских взглядов поэта.

Статьи участников конференции, дополненные рядом важных публикаций, составили основной корпус настоящего издания.

На сегодняшний день главные задачи бальмонтоведения – интегрировать усилия литературной общественности и ученых, подготовить почву для глубокого академического освещения творческой судьбы поэта и научного издания его наследия. Настоящий сборник призван стать определенным этапом в их решении.

**«...Я очень хотел бы остаться
поэтом “Скорпиона” на веки вечные...»:
письма К.Д. Бальмонта к С.А. Полякову
(1899–1916)**

Предисловие и публикация Г.В. Петровой¹

Имена К.Д. Бальмонта и С.А. Полякова, вынесенные в заглавие настоящей публикации, в особом представлении не нуждаются. В истории литературы в общем виде давно определена роль каждого из них в становлении и развитии русского символизма.

Константин Бальмонт, – «который все-таки “Бальмонт”!», – как заметил В.Я. Брюсов в письме к Андрею Белому от 2 декабря 1904 года,² был одним из тех поэтов, которые на рубеже XIX–XX веков вывели русскую поэзию из «паралича» (см.: ЛН–85, 218). Причем у Бальмонта здесь особая заслуга: популярность его в читательских кругах (а на этот факт неоднократно указывали и современники, и исследователи его творчества) открыла путь новой поэзии к широкой аудитории. Не случайно все тот же Брюсов заметил: «Но пришел Бальмонт <...> – и все изменилось» (ЛН–85, 218).

В ряде авторитетных исследований отчасти уже сформировалось общее представление об основных этапах творческого пути Бальмонта³ и противоречивых особенностях его натуры: страстности и организованной деловитости, вспыльчивости и органической честности, изменчивости и верности.⁴

¹ Исследование подготовлено при поддержке проекта РНФ № 14-18-01970 «Создание международного научно-информационного портала “Документальное наследие русской литературы: источники и исследования”».

² Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. М., 1976. С. 380. (Далее ссылки на «Литературное наследство» по тексту – ЛН, с указанием тома, книги и страницы).

³ См. напр.: *Куприяновский П.В., Молчанова Н.А.* Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба. Иваново, 2001; *Они же.* К.Д. Бальмонт и его литературное окружение. Воронеж, 2004 и др.

⁴ См.: *Андреева-Бальмонт Е.А.* Воспоминания. М., 1997. С. 288–436.

В свою очередь, С.А. Поляков, «большой знаток и ценитель художественных вымыслов»,⁵ переводчик и меценат, известен в первую очередь как владелец книгоиздательства «Скорпион». Точную характеристику его роли в развитии символистского движения дал Андрей Белый, заметивший, что во многом благодаря усилиям Полякова русский символизм получил самую возможность ликвидировать «старый литературный строй», а русская культура совершила разворот от «средневековья, литературного догматизма и олеографического представления о русской и западно-европейской литературе» к ренессансу.⁶

Портрет Полякова в свое время был дан В.Ф. Ходасевичем в воспоминаниях «О меценатах», опубликованных в 1936 году в Париже в газете «Возрождение» (1936, № 3, 17 октября). Позже в общих чертах характеристика Полякова была представлена К.М. Азадовским и Д.Е. Максимовым в работе «Брюсов и “Весы” (К истории издания)» (ЛН–85, 260–261). Затем Н.В. Котрелев во вступительной статье к публикации переписки Брюсова и Полякова развил характеристику последнего. По мнению исследователя, Поляков, совладелец Знаменской мануфактуры, был «человеком своего круга», т. е. типичным «замоскворецким купцом», но в жизни которого «культура и самый культ искусства, эстетизм» обрели «человеческую подлинность», вобрав в себя «глубокую и разностороннюю образованность, бескорыстную жажду знаний и деятельности, душевную мягкость, щедрость и щепетильность» (ЛН–98, 2, 6–7). Он же указал на деятельность Полякова как на «вклад <...> в русскую культуру подстать самым замечательным свершениям русского меценатства».⁷

К настоящему моменту немало емких слов сказано и о значении «цитадели» русского символизма,⁸ книгоиздательстве «Скорпион» в культурной жизни России начала XX века. При публикации юбилейного письма Андрея Белого Полякову «в день 25-летия со дня возникновения К<нигоиздательст>ва “Скорпион”» Н.В. Котрелев отметил: «Значение “Скорпиона” было не столько в том, что он обеспечивал литераторов материально: постоянного и достаточного го-

⁵ *Бальмонт К.* Морское свечение. СПб.; М.: Т-во М.О. Вольф, 1910. С. 196.

⁶ Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988. С. 659.

⁷ Там же. С. 653.

⁸ Там же. С. 657.

норара издательство обеспечить не смогло, оно было бесприбыльно. <...> “Скорпион” обеспечил присутствие символистов на книжном рынке, устойчивый контакт с читателями. <...> “Скорпион” позволил символистам утвердиться и занять независимую позицию в профессиональной среде, дал им субъективное чувство полноценности в социальной роли, объективно – заставил профессиональную среду всерьез считаться с новой писательской группой». ⁹ Важные материалы по истории «Скорпиона» и инициированных им изданий, альманаха «Северные Цветы» и журнала «Весы», содержатся в «брюсовских томах» «Литературного наследства» (Т. 85 и Т. 98) и в ряде отдельных статей и публикаций.

Однако известность заглавных для настоящей публикации имен и реалий не определяет исчерпанности в изучении, как творческой биографии Бальмонта, так и его взаимоотношений с Поляковым и «Скорпионом».

Пока ждет своего исследователя и объемный архив С.А. Полякова, насчитывающий более 1000 единиц хранения. Впервые на значимость материалов из архива Полякова, разделенного на две части (московскую, хранящуюся в Отделе рукописей ИМЛИ РАН и петербургскую, сосредоточенную в Рукописном отделе ИРЛИ РАН) еще в 1978 году указал С.С. Гречишкин, выделив среди наиболее важных документов и письма Бальмонта. Исследователь подробно описал этот эпистолярный комплекс и обильно процитировал его на страницах своего обзора. С.С. Гречишкин обозначил и основные этапы в развитии отношений Бальмонта и Полякова. Как это ни парадоксально, но статья С.С. Гречишкина до сих пор является единственным описанием взаимоотношений двух важнейших фигур в истории русского символизма, участников-основателей «Скорпиона».

Позже в 1990-е годы отдельные моменты отношений между Бальмонтом и Поляковым опосредованно получили освещение в публикации их переписки с В.Я. Брюсовым (ЛН–98, 1–2). А между тем, думается, реконструкция их прямого творческого, человеческого и официально-делового общения, даже в одностороннем порядке (поскольку письма Полякова не разысканы), может способствовать более глубокому и объективному представлению об истории «Скорпиона». Любопытно, что сохранившиеся письма Бальмонта к Поля-

⁹ Там же. С. 654–655.

кову как раз и охватывают весь период существования этого символистского книгоиздательства, начавшего свою деятельность в 1900 году и фактически ликвидированному в 1916 году.

Отметим, что наличествующий в Рукописном отделе ИРЛИ РАН (ф. 240) корпус писем Бальмонта к Полякову (34 письма и 6 телеграмм) – лишь небольшая часть их эпистолярного диалога, но даже она дает возможность более полно и детально представить историю отдельных творческих замыслов и проектов поэта.

Относительно писем Бальмонта, как впрочем, и другой корреспонденции, сохранившейся в архиве Полякова, С.С. Гречишкин сделал обобщение: «Почти все письма сугубо деловые: в них идет речь об издании книг, об авторских предложениях, о гонорарах и т. д.».¹⁰ В целом сказано очень точно, а между тем в этом «сугубо деловом», а в ряде случаев и сугубо частном, характере писем Бальмонта, в его расчетах и порой резких претензиях к владельцу «Скорпиона» находит отражение не один историко-литературный факт и не одно противоречие многообразной литературной жизни начала XX века. Письма Бальмонта к Полякову – характерное явление символистского литературного быта.

Настоящая публикация ставит целью детализировать историю отдельных, в первую очередь, «скорпионовских» публикаций Бальмонта, уточнить объем и характер участия поэта в «Скорпионе», его роль и роль его корреспондента в литературной жизни начала XX века.

Письма Бальмонта к Полякову печатаются по автографам и авторизованным машинописям, хранящимся в Рукописном отделе ИРЛИ РАН (ф. 240, оп. 1, ед. хр. 12–51).

Тексты писем Бальмонта приближены к нормам современной орфографии и пунктуации, за исключением случаев, характеризующих особенности авторского выражения.

¹⁰ Гречишкин С.С. Архив С.А. Полякова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978. Л., 1980. С. 9.

1899

1

2. X <н. с.> 1899.¹

Accusation injuste j'écris = Balmont.²

¹ Телеграмма отправлена из Парижа по адресу: MSC. Iliinka. Jouchkoff pereul. Znamenskaj manufaktura Sergei Polakoff – Юшков пер<еулок> Ил<ьи>н<ка> Знамен<ская> Мануфактура Сергею Полякову.

² Несправедливое обвинение я пишу – Бальмонт (*фр.*).

1902

2

6 янв<аря> 1902. Сабынино.¹

Джо, стихотворение, о котором ты писал, отправлено по назначению.²

Будь добр прислать мне корректуру тех стихов, которые пойдут в «Сев<ерных> Цветах»³ – в двух экземплярах.

Твой К<онстантин> Б<альмонт>.

¹ Открытое письмо (автограф). Почтовые штемпели: Белгород. Железнодорожное П<очтовое> О<тделение>. 8.01.1902; Москва. Город<ская> Почт<а>. 9.01.1902. Адрес: Москва. Е<го> В<ысокородию> Серг<ею> Александровичу Полякову. Ильинка. Юшков п<ереулок>, д<ом> Александрова.

В селе Сабынино, в 50 км от Белгорода, было расположено имение штаб-ротмистра, Белгородского уездного предводителя дворянства, князя Дмитрия Александровича Волконского (1861–1909), мужа сестры Е.А. Андреевой-Бальмонт – Марии Алексеевны Волконской (урожд. Андреевой, 1860-е-?). Е.А. Андреева-Бальмонт вспоминала: «Первую часть этого года мы провели в Курской губернии, в имении М.В. Сабашникова; вторую – в той же губернии, под Белгородом, у моей сестры княгини Волконской. / Зима эта была исключительно теплая, бесснежная. Флигель, в котором мы жили, тонул в черноземной грязи. Выходить было трудно. Для Бальмонта это было огромное лишение, так как он всю жизнь привык выходить на воздух каждые два-три часа. Выезжать было также нелегко: на санях нельзя

было, рисковали загнать лошадей; в экипаже колеса не вертелись от густой, липкой грязи. / Бальмонт все же пытался выезжать в город и к соседям. До города было двадцать верст, но ехали туда много часов, так как тащились шагом. Через каждые четверть часа возница слезал с тележки и счищал огромным ножом грязь, прилипавшую к колесам. Бальмонт усердно помогал ему это делать, все было лучше, чем сидеть безвыходно в комнате. / Возница его был веселый, хитрый мужик, украинец, быстро смекнувший, как можно попользоваться простотой этого барина. Он за хорошее вознаграждение ездил каждые два дня для нас в Белгород за почтой и исполнял там наши поручения. Он постоянно зазывал Бальмонта к себе в хату, угощал его водкой, пил и играл на гармонике, и очень хорошо, надо сказать, очень остроумно рассказывал, как жандарм, приставленный к Бальмонту, наблюдает за “политическим барин” (так называли Бальмонта в деревне). И мы сами это видели. / Когда в апреле дороги стали обсыхать и Бальмонт стал выходить на прогулку, из соседней деревенской хаты выскакивал этот жандарм и, заслоня рукой глаза от солнца, смотрел Бальмонту вслед. / Когда в первый раз Бальмонт поехал в город, этот жандарм, добродушный полуграмотный паренек, узнав от нашего возницы Евженко о том, что “политический барин” уезжает надолго и неизвестно куда, перепугался страшно, не поняв, что Евженко распространял эту весть в шутку над ним. Жандарм побежал в господскую кухню посоветоваться, что ему делать. Ехать вслед не на чем, а пешком по такой грязище ему ни за что не догнать. Наша няня, молодая и очень смышленная, успокоила его, сказав, что Бальмонт едет обыденкой, она это знает наверно, и предложила жандарму давать вообще нужные ему сведения о Бальмонте. Тот, простец, очень обрадовался и тотчас же спросил, что такое работает Бальмонт на машине, которая стучит у него в комнате день и ночь. Няня объяснила, что это он пишет на бумагах, которые Евженко возит на почту. А что он пишет, про то знают в Санкт-Петербурге и Москве, так как их там печатают» (*Андреева-Бальмонт Е.А. Воспоминания. С. 356–357*).

Из Иванино Курской губернии Бальмонт писал Ф.Ф. Фидлеру 20 сентября 1901 года: «В деревне жить я должен. Раз я изгнан из столиц, где же мне жить? Все-таки деревня лучше, чем какой-нибудь провинциальный город. Упьюсь белоснежными далями и воем метелей» (ИРЛИ, ф. 649, оп. 3, ед. хр. 1). Позже свои ощущения уже от Сабынино Бальмонт выразил в письме к З.Н. Венгеровой от 14 декабря 1902 года: «Вечер. Снег хрустит. Я один. Расселся около испанских книг, радуют меня. Красная кожа переплетов волнует меня. Мне хорошо. Мне хорошо. Я встаю и прохожу по комнате, захожу в свою зеленую спальню. Я плачу от счастья. Я один. Мне хорошо. <...> Я слышу заунывную песню. Я выйду и увижу только церковь, и сад, и кладбище. / Я был среди мертвых и молился черному богу. Черному Богу. Я

знаю его. Он любит меня, как и Белый. / Умолкаю. Тишина. Снова ночь без сна и в одиночестве» (ИРЛИ, 39.492). А 19 января он признавался З.Н. Венгеровой: «Мои друзья? Мои мысли. Я отбрасываю старое. Весною я буду новой змеей. <...> Где я буду через месяц, еще не знаю. Я ведь, не забудьте, на положении некоего преступника, и даже здесь мне известно, за мной организован надзор» (Там же).

Бальмонт вынужден был находиться в Сабынино, т. к. в мае 1901 года был лишен права проживания в университетских городах за публичное чтение стихотворения «Маленький султан», которым он откликнулся на разгром студенческой демонстрации в Петербурге 4 марта 1901 года. (См.: *Андреева-Бальмонт Е.А.* Воспоминания. С. 354–356). Гражданская позиция Бальмонта 1901–1902 годов нашла отражение в письме к Н.К. Михайловскому от 7 марта 1901 года: «Я только что узнал, что несколько десятков русских писателей, – мне назвали Вас и нескольких других, – составили коллективный протест против вопиющих злоупотреблений и достойных возмездия бесчинств со стороны гнусных представителей произвола и насильничества. Я очень жалею, что я не знал об этом протесте раньше, и, если еще не поздно, я очень прошу Вас включить и мое имя в число писателей, выражающих опричника свое негодование» (ИРЛИ, ф. 181, оп. 1, ед. хр. 42).

² Письмо С.А. Полякова неизвестно. О каком стихотворении Бальмонта идет речь, точно установить невозможно.

³ В альманахе «Северные цветы на 1902 год, собранные книгоиздательством “Скорпион”» (М., 1902) были опубликованы стихотворения Бальмонта: Из книги «Будем как Солнце» (1. «Воля» («Неужели же я буду так зависеть от людей...»)), 2. «В домах» («В мучительно-тесных громадах домов...»)), 3. «Чужой» («Мы унижаемся и спорим...»)), 4. «Арум» («Тропический цветок, багряно-красный арум...»)), 5. «Хочу быть дерзким, хочу быть смелым...»); Из поэмы «Художник Дьявол» (1. «Наваждение» («Когда я спал ко мне явился дьявол...»)), 2. «Осужденные» («Он каждый день приходит к нам в тюрьму...»)), 3. «Черный и белый» («Шумящий день умчался к дням отшедшим...»)), 4. «Шабаш» («В день четверга, излюбленный у нас...»)), 5. «Химеры» («Высоко на парижской Notre Dame...»)). А также цикл «Восхваление луны. (Псалом)» под псевдонимом «Лионель». Об этом псевдониме Бальмонта и его происхождении см.: *Александрова Т.Л.* Из архива Мирры Лохвицкой // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв. М., 2005. С. 599.

3

15 января 1902. Сабынино.¹

Сообщи, пожалуйста, Сережа, получил ли ты мои последние письма.² Я от тебя сто лет не имею известий.

Через несколько дней мой новый сборник стихов будет вполне закончен. Напиши мне, пожалуйста, поскорее, как ты решишь с ним.³

К<онстантин> Б<альмонт>.

¹ Открытое письмо (автограф). Почтовые штампы: Белгород. Курская почт<ово>-тел<елеграфная> конт<ора>. 17.01.1902; Москва. Город<ская> Почт<а>. 19.01.1902. Адрес: Москва. Ильинка. Юшков п<ереулок>, д<ом> Александрова. <Его> В<ысокородию> С.А. Полякову. См. также сн. 1 к п. 2.

² См. п. 2.

³ Речь идет о книге стихов «Будем как Солнце», которая вышла в свет в «Скорпионе» в июне 1903 года. В рукописи книга «Будем как Солнце» была представлена в марте 1902 года в литературном кружке Г.Г. Бахмана, о чем свидетельствует В.Я. Брюсов в дневниковой записи от 15 марта 1902 года. (См.: *Брюсов Валерий*. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М., 2002. С. 137–138). 12 июня 1902 года С.А. Поляков писал В.Я. Брюсову, имея ввиду эту книгу стихов: «Бальмонта отдам в печать на этой неделе» (ЛН-98, 2, 6). Об истории публикации этой книги стихов Бальмонта см.: *Орлов В.Н.* Бальмонт: Жизнь и поэзия // *Бальмонт К.Д.* Стихотворения. Л., 1969. С. 30, 55, 626; ЛН-98, 1, 57–58, 149, 151; *Богомолов Н.А.* Вокруг «Се-ребряного века». М., 2010. С. 212–234.

Ответное письмо С.А. Полякова неизвестно.

4

23 янв<аря> 1902. Сабынино.¹

Нужно быть очень утомительным, чтобы с таким равнодушием видеть, как дорогой образ падает и тускнеет. Вчера, получив твое письмо за обедом, я должен был уйти из-за стола, потому что я был невозможен от охватившего меня огорчения и негодования. Сегодня мне уже все равно, что ты способен читать чужие письма.

Я тебе когда-то показал письма Лохвицкой.² Но то были письма из прошлого, а не из будущего.

Если бы ты соблазнил мою жену или мою любовницу, я сказал бы: «Вы хотите друг друга? Мир вам!». Но ты вошел в ту комнату, куда я хотел ввести свою невесту, и за это тебе нет ничего, кроме проклятий и презренья. Не оправданье, что она сама попросила это тебя сделать. Она поступила так по неведению девической души своей или в отчаянии сердца, ты должен был это понять. Ты должен был понять, как оскорбительны, чьи бы то ни было глаза в этой комнате. Только дрянные священники спрашивают частности на исповеди. Хорошие воздерживают самого исповедующегося, и говорят: «Не нужно частных, расскажите в общих чертах».

Я не буду говорить жалких фраз о том, как долго, во имя необъяснимых моих чувств к тебе, я подавлял свое чувство к Нэтти.³ Я не буду тебя спрашивать, зачем, за что, ты ударил меня так больно в сердце.

Твоя собственная мысль еще неоднократно отомстит тебе за меня.

Ты был свободен так поступить. Я свободен сказать, что я считаю твой поступок жалким сомнением и отсутствием мужского благородства. Что это изменит? Ты осквернил, вы осквернили лучшее, тончайшее, что я знал.

Я не перестану от этого тебя любить, не смотря на твою позорную фразу о том, как ты понимаешь любовь к себе. Ты знаешь, что я всегда больше любил тебя, чем ты меня.

Ну, что же?

Твой К. Бальмонт.

¹ Письмо (автограф). Почтовые штемпели на конверте: Белгород. Курская почт<ово>-тел<еграфная> конт<ора>. 24.01.1902; Москва. Город<ская> Почт<а>. 26.01.1902. Адрес: Е<го> В<ысокородию> Серг<ею> Ал<ександровичу> Полякову. Ильинка. Юшков п<ереулок>, д<ом> Александрова. См. также сн. 1 к п. 2.

² Мирра Лохвицкая (Мария Александровна Лохвицкая, в замуж. Жибер, 1869–1905). О романтических и творческих взаимоотношениях Бальмонта и Мирры Лохвицкой неоднократно вспоминали современники (см., напр.: *Фидлер Ф.Ф.* Из мира литераторов. Характеры и суждения. М., 2008, С. 615) и писали исследователи. Сохранилось только одно письмо Бальмонта к М.А. Лохвицкой. См.: *Александрова Т.Л.* Указ. соч. С. 585–586.

³ Нэтти – домашнее прозвище сестры С.А. Полякова – Анны Александровны Поляковой (в замужестве Семеновы, 1873–1957), какое-то время проживавшей вместе с братом. Под этим именем упоминается в дневниках В.Я. Брюсова: «В Москву приезжал Бальмонт. <...> В тех домах, где он бывал, он вел себя нестерпимо. У Т.А. беседовал долго только с княжной Урусовой; у Балтруш<айтиса> только с Нетти Ал<ександровной> (сестра С.А.), так что все ушли в соседнюю комнату» (Цит. по: *Богомолов Н.А.* Указ. соч. С. 236). Упоминаются Татьяна Алексеевна Полиевктова (урожд. Орешникова, 1877–1965), Наталья Владимировна Урусова (урожд. Истомина, 1874–1963), Юргис Каземирович Балтрушайтис (см. сн. 8 к п. 12).

Возможно, письмо, прочитанное С.А. Поляковым, было адресовано А.А. Поляковой.

5

6 июля <н. с.> 1902.¹

Я вчера писал тебе² и дал адрес – Остенде.³ Мой адрес – Bruxelles, poste restante.³

К<онстантин> Б<альмонт>.

¹ Открытка с изображением Ze Royal Palace Hôtel Ostende. Почтовый штемпель отправления неразборчив. Штемпель получения: Москва. Город<ская> Почт<а>. 28.VI.1902. Адрес: Russie. Moscou. Москва. Ильинка, Юшков п<ереулок>. Знаменск<ая> мануф<актура>. Е<го> В<ысокородию> Серг<ею> Ал<ександровичу> Полякову.

² Указанное письмо не сохранилось в архиве С.А. Полякова.

³ Остенде – известный город-курорт в Бельгии. О прибывании в Бельгии Бальмонт писал З.Н. Венгеровой 21 июля <н. с.> 1902 года: «Я получил Ваше письмо в очаровательном Остенде, где провели несколько быстропромелькнувших недель, слушая немолчный ропот моря и блуждая по узким старинным улицам. Мы были потом в несколько бездарном Брюгге <...>, в пленительном Генте, дающем истинное представление о Фландрии, в нелепом Антверпене, в котором хорош только зверинец, и в похожем на плохой Париж Брюсселе, где есть все же очень интересные уголки. В общем, я так недоволен Фландрией, и мне так противен этот жирный, тупой, ублюдочный, грубый народ» (ИРЛИ, 39.492).

⁴ До востребования (*фр.*).

30. XI. <н. с.> <19>02. Париж
107, B^d St-Michel.¹

Брюсов писал мне, что строка «Белых ног, прижавшихся к щекам» в «Зачарованном Гроте»² может повлечь к неприятностям. Я ничего не имею против ее уничтожения, но если она еще не уничтожена, невозможно ли ее сохранить в форме: «Белых ног, предавшихся мечтам»?³

Очень прошу послать мне чистые листы в 2-х экз<емплярах>,⁴ а также, если возможно, последнюю книгу Гамсуна,⁵ Пшибышевского⁶ и 3 экз<емпляра> Эдг<ара> По.⁷

К. Бальмонт.

P.S. Стихотворение «Я ненавижу всех святых» (Голос Дьявола) в «Dances macabres»,⁸ мне, кажется, безусловно, нецензурно и должно быть выброшено.

¹ Закрытое письмо (автограф). Почтовые штемпели: Paris. Depart-
<ment>. 1.12.02; Москва. Город<ская> Почт<а>. 21.XI.1902. Адрес: Russie.
Moscou. Москва. Ильинка, Юшков п<среулук>, д<ом> Александрова.
Е<го> В<ысокородию> Серг<ею> Ал<ександровичу> Полякову.

² Это письмо В.Я. Брюсова неизвестно. Переписку В.Я. Брюсова и Бальмонта, связанную с изданием книги «Будем как Солнце» см.: ЛН-98, 1, 123–150.

³ Речь идет о 3 строфе стихотворения «Мы с тобой сплетемся в забы-
тии...» из цикла «Зачарованный грот», первоначально звучавшей так:

Белых ног, прижавшихся к щекам
Красоту и негу без предела,
Отданное стиснутым рукам,
Судорожно бьющееся тело...

В исправленном виде стихотворение вошло в состав цикла «Зачарован-
ный грот» книги «Будем как Солнце».

Впервые на правку стихотворения, предпринятую Бальмонтом, указал В.Ф. Марков (*Markov V. Kommentar zu den Dichtungen von K.D. Bal'mont 1890–1909. Köln; Wien, 1988. S. 159*). Републикацию стихотворения в первоначальном авторском варианте см.: Эротические стихи К. Бальмонта / Публ. П. Куприяновского и Н. Молчановой // Откровение: Литературно-художественный альманах. Иваново, 1998. № 5. С. 272–277.

⁴ Речь идет о корректуре книги стихов «Будем как Солнце», с которой Бальмонт работал с сентября 1902 года по январь 1903 года. Корректурa книги «Будем как Солнце» постоянный предмет запросов и обращений Бальмонта в письмах к В.Я. Брюсову: так, 26 сентября <н. ст.> 1902 года Бальмонт пишет: «Пожалуйста, обратите внимание: в листах моей книги, кажется, везде поставлено внизу мое имя; если оно не поставлено в отпечатанных, тогда вычеркните его из тех двух, что я послал Вам вчера» (ЛН-98, 1, 141); в письме от 24 октября <н. ст.> 1902 года отмечено: «Только что отправил корректуры. Был болен и потому задержал» (Там же), в письме от 16 ноября <н. ст.> 1902 года звучит восклицание: «Задержка с корректурами. Три листа высланы вчера. Умоляю не задержать остальной набор книги и тщательно исправить погрешности. Очень молно поскорей набрать дальнейшее, чтобы книга успела выйти до Святков» (Там же. С. 142), а 28 ноября <н. ст.> 1902 года Бальмонт продолжает апеллировать к В.Я. Брюсову: «Пожалуйста, пошлите отпечатанные листы в 2-х экз. Очень прошу поторопиться с набором» (Там же. С. 143). См. также письма Бальмонта к В.Я. Брюсову от 26 декабря <н. ст.> 1902 года; 5 января <н. ст.> 1903 года (Там же. С. 144–146).

⁵ Имеется в виду издание: *Гамсун К.* Пан: Из записок лейтенанта Томаса Глана / Предисл. К.Д. Бальмонта; Пер. с норвеж. С.А. Полякова. М.: «Скорпион», 1901. В виде отдельной статьи предисловие Бальмонта о романе К. Гамсуна «Пан» вошло в состав его книги литературно-критических статей «Горные вершины» (1904). См.: *Бальмонт К.Д.* Горные вершины. Сб. статей. Искусство и литература. Иваново, 2017. С. 134–139.

Позже в 1909 году Бальмонт примет участие в издании Собрания сочинений К. Гамсуна в 12 томах в издательстве «Шиповник». См. издания: *Гамсун К.* Собрание сочинений. Т. IX. Поросль / Пер. К.Д. Бальмонта. СПб.: «Шиповник», 1909; *Гамсун К.* Собрание сочинений. Т. X. Царица Тамара: Драма в 3 действ.; Под полумесяцем / Пер. К.Д. Бальмонта. СПб.: «Шиповник», 1909; *Гамсун К.* Собрание сочинений. Т. XI. Мечтатель; Воинствующая жизнь / Пер. К.Д. Бальмонта. СПб.: «Шиповник», 1909. Работа над этим собранием сочинений нашла отражение в письме Бальмонта к С.Ю. Капельману от 24 июня <н. с.> 1909 года: «Многоуважаемый Соломон Юльевич, / Я получил Ваше письмо и счет. Меня несколько удивили Ваши слова, в которых Вы просите меня “окончательно приняться за перевод «Царицы Тамары»”. Я уже давно и неоднократно сообщал Вам, что эта драма мною переводится, также как Турецкие впечатления Гамсуна, выделенные из “Воинствующей Жизни”. В данное время обе вещи переведены уже до половины. Как только рукописи будут окончены, я вышлю их Вам. / Благоволите, пожалуйста, по получении этого письма, выслать мне авансом, в счет Гамсуна, 200 рублей. Деньги прошу послать на имя Екатерины

Алексеевны Бальмонт, в Париж (Paris, Passy, 60 rue de la Tour, Catherine Valmont). <...> Уплатило ли издательство “Шиповник” сколько-нибудь Гамсуну за предпринятое им полное собрание его сочинений на Русском языке? / <...> я не вмешиваюсь, конечно, в издательские усмотрения “Шиповника”, но желаю непременно получить <...> ответ, поскольку состою сотрудником “Шиповника” и своим именем санкционирую издаваемое им “Собрание Сочинений” Кнута Гамсуна. Я кстати получил по этому поводу некоторые запросы из Норвегии» (ИРЛИ, ф. 485, ед. хр. 5). Роман К. Гамсуна «Пан» и ряд рассказов в переводе С.А. Полякова в собрании сочинений, изданном «Шиповником», составили Т. 5: см.: *Гамсун К. Собрание сочинений*. В 12 т. При ближайшем участии К. Бальмонта, Ю. Балтрушайтиса и С. Полякова. Т. 5. СПб.: «Шиповник», 1908.

⁶ Речь идет об издании: *Пишибышевский Станислав*. Homo sapiens. Роман в 3-х частях / Пер. М.Н. Семенова. Обл. работы художника Фидуса. М.: «Скорпион», 1902. См.: *Котрелев Н.В.* Переводная литература в деятельности издательства «Скорпион» // Социально-культурные функции книгоиздательской деятельности. М., 1985. С. 112–118.

⁷ Интерес к творчеству Э. По проявился у Бальмонта еще в 1890-е, когда были опубликованы его переводы и переложения: *Бальмонт К.* К одной из тех, которые в раю: (Из Эдгара По) («В тебе я видел счастье...») // Труд. 1895. Т. XXVII. № 9. С. 557–558; *По Эдгар*. Баллады и фантазии / Пер. с англ. К. Бальмонта. М.: изд. книжн. маг. Ф.А. Богданова, 1895; *По Эдгар*. Таинственные рассказы / Пер. с англ. К. Бальмонта. Б. м., 1895; *Бальмонт К.* Из Эдгара По. Эльдорадо («Между гор и долин...») // Вестник иностранной литературы. 1899. № 1. С. 220; *Бальмонт К.* Из Эдгара По. Улялюм («Небеса были серого цвета...») // Жизнь. 1899. Том IX. С. 170–172; *Гридинский <Бальмонт К.Д.>* Эдгар По (1809–1849) // Ежемесячные сочинения. 1900. № 10. С. 109–113; *Бальмонт К.* Из Эдгара По. Колокольчики и колокола // Ежемесячные сочинения. 1900. № 12. С. 99–102.

В данном случае имеется в виду том I Собрания сочинений Э. По, которое начало выходить в «Скорпионе» в 1901 году: *По Эдгар*. Собрание сочинений. Том I. Поэмы и сказки / В пер. с англ. К. Бальмонта. М.: «Скорпион», 1901. Об издании Собрания сочинений Э. По см. также письма Бальмонта за 1911 года (п. 22–29 и примеч. к ним).

Предисловие к I тому этого издания в виде статьи «Гений открытия» Бальмонт включит в состав сборника «Горные вершины» (1904). См. *Бальмонт К.Д.* Горные вершины. С. 69–74.

⁸ Стихотворение «Голос Дьявола» («Я ненавижу всех святых...») было опубликовано в составе цикла «Danses macabres» в книге «Будем как Солнце» (М.: «Скорпион», 1903. С. 180). О публикации этого стихотворения в составе книги см.: *Богомолов Н.А.* Указ. соч. С. 214.

1903

7

28 янв<аря> 1903.¹

Полночь.

Милый Джо,² если я немного опоздаю, сочини мне сонет или октаву, – я же через пять минут по окончании стиха приду, и принесу тебе стихи.

Жди меня. Я *уже* жду, и так радостно мне думать, что мы снова будем вместе.³

Твой Дон.⁴

¹ Письмо (автограф). Почтовый штемпель на конверте: Москва. 29.01.1903. Адрес: «Здесь». Е<го> В<ысокородию> Сергею Александровичу Полякову. Ильинка, Юшков п<ереулок>, д<ом> Александрова. Знаменск<ая> мануф<актура>.

² Прозвище С.А. Полякова.

³ Письмо свидетельствует о примирении между Бальмонтом и С.А. Поляковым после возвращения поэта из Парижа в январе 1903 года. Ссора была связана с некорректным поведением С.А. Полякова. Об этом см. п. 4. Инициатором примирения, видимо, выступил С.А. Поляков, который еще 16 января 1903 года писал В.Я. Брюсову: «Пригласите на наше собрание и Константина Дмитриевича: быть может, он найдет возможным прийти» (ЛН-98, 2, 69).

Для этого периода отношений Бальмонта с С.А. Поляковым весьма характерна записка на испанском языке на визитной карточке, сохранившаяся в архиве последнего и датированная 10 февраля 1903 года: «Amigo-enemigo! Qué crueldad! Mis cantos, mis cantos!» («Друг-враг! Какая жестокость! Мои песни, мои песни!», (*испан.*)). (ИРЛИ, ф. 240, оп. 3, ед. хр. 74).

⁴ Прозвище и псевдоним Бальмонта, под которым он опубликовал ряд материалов в журнале «Весы». См.: Журнал «Весы» (1904–1909 гг.). Указатель содержания / Сост. Т.В. Игошева, Г.В. Петрова. Великий Новгород, 2001. С. 12.

8

30 янв<аря> 1903. 9 без ¼-и в<ечера>
Москва.¹

Милый Джо, ты неуловим. Я послал тебе письмо в контору² в 3 ч<аса> с извещением, что я болен³ и что жду тебя к обеду в 7-ом часу. В контору ты, верно, после завтрака не попал. Найдут ли тебя эти строки? Приезжай ко мне на минутку. Мой убогий глаз лишает меня возможности выйти. Я совсем один. Ек<атерина> Ал<ексеевна>⁴ в гостях. Жду!

Твой К. Бальмонт.

P.S. Читаю Homo Sapiens⁵ и негоуюю.

¹ Записка (автограф). На конверте надпись: «Е<го> В<ысокородию> Сергею Александровичу Полякову».

² Речь идет о конторе Знаменской мануфактуры (Юшков переулок, дом Александрова). Контора книгоиздательства «Скорпион», о необходимости которой В.Я. Брюсов писал С.А. Полякову в 20-х числах февраля 1903 (ЛН–98, 2, 74), к этому моменту еще не была создана.

³ По приезде из Парижа в Москву в январе 1903 года Бальмонт заболел, о чем сообщал в письме к В.Я. Брюсову 7 января: «Богам ветров <...> было угодно исказить мой внешний лик и тем лишить меня возможности тотчас же по прибытии приехать к Вам» (ЛН–98, 1, 148). Об этом писала С.А. Полякову и Е.А. Андреева-Бальмонт 9 января 1903 года: «Милый братец, приезжайте к нам в пятницу вечером. К.Д. <Бальмонт> простужен, сидит дома, и очень хочет видеть всех вас. Будем обсуждать “декадентский” вечер, который предполагаем устроить. До свидания. Ек<атерина> Бальмонт» (ИРЛИ, ф. 240, оп. 1, ед. хр. 52/62, л. 3). Согласно комментарию к переписке В.Я. Брюсова и Бальмонта, у последнего был флюс, который далее вызвал серьезное осложнение. См. также п. 9.

⁴ Е.А. Бальмонт (урожд. Андреева, 1867–1950), вторая жена Бальмонта.

⁵ Речь идет о романе С. Пшибышевского, изданном в 1902 году в издательстве «Скорпион». См. сн. 6 к п. 6.

Ст<анция> Корф, по Балтийск<ой> ж<елезной> д<ороге>,
Меррекуль, д<ом> 6.¹
23 мая 1903.

Милый Джо, ты уже знаешь о радостном выздоровлении бога Солнца,² который поистине может воскликнуть: «Я ускользнул от Эскулапа» (или я перевираю стихи Пушкина?).³ Я послал Семенову⁴ шесть стихотворений для замены. Три у него уже имеются в цензурованном виде. Новые шесть, конечно, будут также разрешены.⁵ Быть может, чтобы не задерживать выход книги, ты теперь же отдашь все эти стихи в набор, и вышлешь мне корректуру? На всякий случай посылаю их тебе, за исключением того, которое пойдет вместо «Св<ятого> Георгия»⁶: я не помню, какое именно стихотворение я отдал Семенову из нелюбовных.

Если можно, возьми, пожалуйста, у Вольфа,⁷ книгу *Vida del solsaldo espanol*, Miquel de Castro⁸ и пошли мне вместе с Гурмоном, *Le latin mystique*.⁹

Уехал ли Брюсов?¹⁰ Что нового в Москве? Здесь чудесно. Море шумит. Цветы. Сосны поют. Я ежедневно перевожу по 100 строк из Шелли,¹¹ и кроме того успеваю читать разные английские, французские и испанские книги.

Обнимаю тебя, и люблю жизнь.

Твой Дон.

Совсем забыл. Вот порядок стихов. См. след<ующую> стр<аницу>.

- На стр<анице> 143: Мой милый, ты сказала мне.
145: Я тебя закутаю, или Сестра.
151: Я ласкал ее долго.
157: Да, я люблю одну тебя.
159: Я войду в зачарованный грот.
160: Пенье ручья.
162. Веселый дождь.¹²

¹ Письмо (авторизованная машинопись). Почтовые штемпели на конверте: Меррекуль. Эстляндская Г<уберния> Почт<ово>-тел<еграфное> Отд<еление>. 23 мая 1903; Москва. 26 мая 1903. Адрес: Москва. Е<го>

В<ысокородию> Серг<ею> Ал<ександровичу> Полякову. Юшков п<ереулок>, д<ом> Александра. «Знаменск<ая> Мануф<актура>».

Лето 1903 года Бальмонт провел в дачном местечке Меррекюль (в переводе «Морская деревня») (см.: *Овечкина И.П., Стрелков В.* Курорт Нарва-Йыэсуу и его окрестности. Л., 1995; *Стрелков В.* Золотое кольцо Гунгербурга. СПб., 2007). Этому месту Бальмонт посвятил стихотворение «Меррекюль» («Ветры тихие безмолвны...»), которое вошло в книгу «Только Любовь: Семицветник» (М.: «Гриф», 1903).

² Так Бальмонт именуется себя, намекая на авторство книги стихов «Будем как Солнце», которая к этому времени еще не вышла из печати (см.: *Богомолов Н.А.* Указ. соч. С. 214–216).

³ Цитируется стихотворение А.С. Пушкина, известное под заглавием «К Энгельгардту»:

Я ускользнул от Эскулапа
Худой, обритый – но живой;
Его мучительная лапа
Не тяготее надо мной.
Здоровье, легкий друг Приапа,
И сон, и сладостный покой,
Как прежде, посетили снова
Мой угол тесный и простой.
Утешь и ты полубольного!
Он жаждет видеться с тобой,
С тобой, счастливый беззаконник,
Ленивый Пинда гражданин,
Свободы, Вакха верный сын,
Венеры набожный поклонник
И наслаждений властелин!
От суеты столицы праздной,
От хладных прелестей Невы,
От вредной сплетницы молвы,
От скуки, столь разнообразной,
Меня зовут холмы, луга,
Тенисты клены огорода,
Пустынной речки берега
И деревенская свобода.

(Цит. по: *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. В 20 т. Т. 2. Кн. 1. СПб., 2004. С. 46)

⁴ Михаил Николаевич Семенов (1873–1952), литератор, один из организаторов книгоиздательства «Скорпион». О нем вспоминал Андрей Белый: «Семенов блондин, анархист, явившийся из-за границы, где он репетировал дочерей Плеханова, все что-то заваривал он в “Скорпионе”; всегда

он с проектом являлся» (*Белый Андрей*. Начало века. М., 1990. С. 188). См. также: *Богомолов Н.А.* Указ. соч. С. 291–308. Согласно разысканиям Н.А. Богомолова именно М.Н. Семенов занимался проведением книги стихов Бальмонта «Будем как Солнце» через цензуру. См.: Там же. С. 214–216.

⁵ Ср. с письмом от 21 мая 1903 года М.Н. Семенова С.А. Полякову: «Зверев разрешил заменять выкинутые стихотворения новыми, лишь бы они были цензурны. Из оставленных мне Бальмонтом 6 стих<отворений> одно нецензурно (“Какая-то властная сила”). Это отзыв Зверева – он их читал. / Эти 6 стих<отворений> прилагаю. / В понедельник у меня был Бальмонт и говорил, что если понадобятся для замены еще стихи — он немедленно пришлет. Если вздумаешь все 8 (выкинутые) заменять новыми, то напиши, как думаешь поступить относительно 2-х недостающих: напишешь ли Бальмонту сам или сделать это мне?» (Цит. по: Там же. С. 214–216). О каком стихотворении Бальмонта, начинающем со строки «Какая-то властная сила...», идет речь установить не удалось. Упоминается Николай Андреевич Зверев (1850–1917), юрист, в 1902–1904 начальник Главного управления по делам печати. О нем см.: *Сопова А.П.* Газета «Право» и цензура в конце XIX – начале XX в. // *Вестник Московского университета*. Сер. 10. Журналистика. 2018. № 1. С. 104–126; *Волков В.А., Куликова М.В., Логинов В.С.* Московские профессора XVIII – начала XX веков. Гуманитарные и общественные науки. М., 2006. С. 102–103.

⁶ Стихотворение «Святой Георгий» («Святой Георгий, убив Дракона...») впервые было опубликовано: Ежемесячные сочинения. 1900. № 12. С. 319–321. О стихотворении «Святой Георгий» Н.М. Семенов упоминал в письме к С.А. Полякову от 21 мая 1903 года: «... сейчас только кончилась борьба моя со Зверевым и его соратниками за “Дьявола”, “Святого Георга” и за многое другое, о чем ты там в Москве по наивности своей даже и не подозреваешь. Дьявола отстоял, а Святым Георгом пришлось пожертвовать» (Цит. по: *Богомолов Н.А.* Указ. соч. С. 214). В книгу «Будем как Солнце» стихотворение не вошло. Как указал Н.А. Богомолов, оно было заменено стихотворением «Хорошо ль тебе, девица» (Там же. С. 220). В 1906 году Бальмонт включил это стихотворение в раздел «Амулеты из агата» сборника «Злые Чары. Книга заклятий» (М.: «Золотое Руно», 1906).

⁷ Речь идет об издательстве и книготорговом предприятии известном под названием «Товарищество М.О. Вольф», которое продолжало существовать после смерти его основателя М.О. Вольфа (1825–1883).

⁸ Мигель де Кастро (1593–1617?), солдат и испанский писатель, автор автобиографического повествования «*Vida del soldado español*» (Madrid, M. Murillo, 1900).

⁹ Речь идет о французском писателе Реми де Гурмоне (1858–1915) и его произведении «*Le latin mystique. les poetes de l’antiphonaire et la symbolique au moyen age*» (Edition du Mercure de France, 1895).

¹⁰ Лето 1903 года В.Я. Брюсов с семьей провел в имении Новицких в Старом Селе Можайского уезда Московской губернии. Из Меррекуля Бальмонт неоднократно писал ему (см.: ЛН–98, 1, 149–154).

¹¹ Интерес к творчеству английского поэта Перси Биши Шелли (1792–1822) сформировался у Бальмонта еще в 1880–1890-е годы. В разных периодических изданиях он публиковал переводы отдельных произведений Шелли. В 1890-е годы отдельным изданием переводы Бальмонта произведений Шелли вышли в типографии М.М. Стасюлевича: *Шелли П.-Б.* Сочинения. Вып. I–VIII / Пер. с англ. К.Д. Бальмонта. СПб.: Тип. М. Стасюлевича, 1893–1899. В данном случае речь идет о работе Бальмонта над первым томом Полного собрания сочинений П.-Б. Шелли, которое было инициировано петербургским книгоиздательским товариществом «Знание»: *Шелли П.-Б.* Полное собрание сочинений: [Нов. трехтом. перераб изд.] / Пер. К.Д. Бальмонта; гелиографюра (портр. Шелли), прим. переводчика. Т. 1. СПб.: изд. т-ва «Знание», 1903. (Т. 2 – СПб.: изд. т-ва «Знание», 1904; Т. 3. с прилож. ст. Э. Даудена «Очерк жизни Шелли» – СПб.: изд. т-ва «Знание», 1907). Об этой работе Бальмонт упоминает и в письмах к В.Я. Брюсову: 8 июня 1903 года: «Я весь теперь в мечтах о следующем. К январю я кончаю Шелли...» (ЛН–98, 1, 150); 26 июля 1903 года: «Все эти недели я живу как в бреду. Я написал целый ряд новых стихов и перевел шеллиевскую поэму “Лаон и Цитна”, которая по размерам, кажется, больше “Илиады” <...> Но в ней есть места, которые уводят мечту в Бездонность, и есть места, которые говорят, что если бы Шелли жил дольше, он раньше Эдгара По написал бы “Маску Красной Смерти” и еще кое-какие страницы “Таинственных рассказов”» (Там же, 151). История этого издания была непроста. В письме к Вяч. Иванову от 13 сентября <н. с.> 1906 года отразились переживания Бальмонта, связанные с задержкой 3 тома данного издания: «Милый Вячеслав, обращаюсь к тебе с просьбой. Прости, если беспокою, но мне не к кому обратиться. – Вот уже два года как я подписал к печати весь 3-й том Шелли, в издании “Знания”. Он до сих пор не появился. Время от времени Конст<антин> Петр<ович> Пятницкий, заведующий изданиями “Знания”, дает мне обманные сведения, что мол он выйдет тогда-то и тогда-то. Затем проходят недели, проходят месяцы, а 3-й том Шелли не появляется» (ИРЛИ, ф. 607, ед. хр. 246). См. также п. 22. Упоминается К.П. Пятницкий (1864–1938).

В книгу критических очерков Бальмонта «Горные вершины» (1904) вошла статья, посвященная П.-Б. Шелли, «Призрак меж людей» (См.: *Бальмонт К.Д.* Горные вершины. С. 159–166).

¹² Этот список стихотворений соотносится со списком цензурных изъятий из книги Бальмонта «Будем как Солнце», известным по письму

Н.М. Семенова к С.А. Полякову от 21 мая 1903 года. Ср.: «В общем, картина такова: исключаются

стр. 143. Воздушное обладание

145. Первоцвет

151. Лепет <искушенной>

157. Да, тебя одну <люблю я, сладострастная>...

159. Сладострастие

160. Волнообразно двигая <спиной>...

162. Как жадно я люблю твои <уста>...

220. Святой Георгий.

215. Из стихотворения Мережковскому выкинуты следующие три строки: “Весь дикий бред, весь ужас христианства”, кончая словом “утес”. Вот и все! Почему выкидывается “Лепет искушений”, а оставляется “Мы с тобой сплетемся в забыты”, могут объяснить лишь умы государственные». (Цит по: *Богомолов Н.А.* Указ. соч. С. 214).

1904

10

21. II. 1904. М<осква>.¹

Джо, будь добр, доставить в типографию 13-й лист «Солнца»,² если имеешь, или известить меня о неимении его.

Ожидаю также французских поэтов (Richerpin, Rollinat,³ ets.)

Жму руку.

Твой Дон.

¹ Открытое письмо (автограф). Почтовый штемпель: Москва. Город<ская> Почт<а>. 22.02.04. Адрес: Москва. Е<го> В<ысокородию> Серг<ею> Ал<ександровичу> Полякову. Гончарная ул. Ст<арый> Косьмо-Домьяновский п<ереулок>, с<обственный> д<ом>.

² Речь идет о подготовке II тома Собрания стихов Бальмонта, куда вошли две его поэтические книги «Горящие Здания» и «Будем как Солнце». См.: *Бальмонт К.* Собрание стихов. Том 2. М.: «Скорпион», 1904.

³ Речь идет о французском поэте, писателе, драматурге, Жане Ришпене (1849–1926) и французском поэте Морисе Роллине (1846–1903). Работы Бальмонта, посвященные этим авторам неизвестны.

11

28/V <н. с.> 1904.¹

= DEMANDE ENVOIE TELEGRAPHIQUEMENT <нрзб.>
ROUBLES BARCELONE HOTEL DEL COMERCIO = BALMONT¹

¹ Телеграмма отправлена по адресу: Hotel Metropole 23, Poliakoff.

² =Запрос отправить телеграфом <нрзб> рублей Барселона Отель Комерсио = Бальмонт (*фр.*). Часть текста вымарана.

С мая по начало июля 1904 года Бальмонт находился за границей, в том числе и в Испании. Вероятно, речь идет о денежных расчетах.

12

9 июля 1904.

Иванино, Курско-Киев<ская> ж. д.¹

Милый Джо, будь добр, пошли мне 10 экз<емпляров> «Баллады»² и 5 экз<емпляров> моей матери в Шую.³ Прошу также выслать мне сюда 6 № «Весов» и корректуру статьи об Уитмене.⁴

Когда думаешь приступить к подбору 1-го тома моих стихов?⁵ Хотелось бы выпустить его в самом начале сезона.

Писали тебе не однажды из-за границы.⁶ Отзовись.

Где Валерий?⁷ Что Юргис?⁸ Что делается в московском мире?

Жму руку.

Твой Дон.

¹ Открытое письмо (автограф). Почтовые штемпели: Почтовый вагон. № 178. 10.VII.1904; Москва. 11.07.04. Адрес: Москва. Е<го> В<ысокородию> С. А. Полякову. Театр<альная> Площадь. «Метрополь», 24.

Станция Иванино-Лукашевская Курской железной дороги располагалась по пути следования Бальмонта с семьей в имение Борщев, которое после смерти Алексея Владимировича Евреинова (1853–1903), принадлежало его супруге Антонине Васильевне Сабашниковой-Евреиновой (1961–1945), сестре Михаила и Сергея Васильевича Сабашниковых. Сабашниковы и Андреевы были связаны родственными узами. Двоюродный брат А.В. Сабашниковой-Евреиновой В.М. Сабашников был женат на Маргарите Алексеевне Андреевой (1860–1933), родной сестре Е.А. Андреевой-Бальмонт.

² Речь идет об издании: *Уайльд О.* Тюремная баллада [Баллада Рэдингской тюрьмы] / Пер. с англ. К. Бальмонта; Обл. работы М. Дурнова. М.: «Скорпион», 1904. Работа по изданию этого перевода Бальмонта была начата летом 1903 года. 24 июля 1903 года из Меррекуля он направлял запрос заведующему складом издательства «Скорпион»: «М.Г., Благоволите сообщить мне, / Получена ли “Баллада” Оскара Уайльда из цензуры?/ Когда я получу корректуры?/ Если “Баллада” уже сдана в набор, прошу послать мне корректуру в двух экземплярах» (ИРЛИ, ф. 240, оп. 3, ед. хр. 4).

³ Мать Бальмонта – Вера Николаевна Лебедева (в замуж. Бальмонт, 1843–1909), постоянно проживала в Шуе в собственном доме.

⁴ Речь идет о № 6 журнала «Весы» за 1904 (Цензурное разрешение – 23 июня 1904). Статья Бальмонта «Певец личности и жизни: Уольт Уитмен» была опубликована в журнале «Весы» (1904. № 7. С. 11–32). Известны и другие статьи Бальмонта об Уитмене: «Поэзия борьбы: (Идеализованная демократия)» (Перевал. 1907. № 3 (янв.). С. 37–48), «Певец побегов травы» [Лирика пола] (Золотое руно. 1909. № 1. С. 67–77); «Полярность: (О творчестве Уольта Уитмена)» (Современный мир. 1910. № 8. С. 135–139).

⁵ Речь идет об издании в «Скорпионе» Собрания стихов Бальмонта, тома которого выходили не последовательно. Том I, куда вошли ранние поэтические книги поэта «Под Северным Небом», «В Безбрежности», «Тишина», вышел после тома II (см. п. 10, сн. 2) – в 1905 году: *Бальмонт К.* Собрание стихов. Т. 1. М.: «Скорпион», 1905.

⁶ Письма, о которых упоминает Бальмонт, неизвестны.

⁷ Часть лета 1904 года В.Я. Брюсов провел в Антоновке, Тарусского уезда, Калужской губернии.

⁸ Юргис Казимирович Балтрушайтис (1873–1944), поэт-символист, один из организаторов книгоиздательства «Скорпион», деятельность которого началась изданием совместного перевода Балтрушайтиса и Полякова драмы Генрика Ибсена «Когда мы, мёртвые, проснёмся». О нем см.: *Бельй Андрей.* Начало века. С. 417–419, *Богомолов Н.А.* Указ. соч. С. 309–333. Об отношениях Бальмонта и Балтрушайтиса см.: *Петрова Т.В.* Вехи большой дружбы: К. Бальмонт и Ю. Балтрушайтис (Литературная хроника) // Солнечная пряжа: Научно-популярный и литературно-художественный альманах. Иваново; Шуя, 2010. Вып. 4. С. 112–119, *Бруни-Бальмонт Нина.* Воспоминания о Ю. Балтрушайтисе // *Literatūra ir kalba. XIII: Lietuvių poetikos tyrinėjimai.* Vyr. redaktorius K. Korsakas. Vilnius: Vaga, 1974. P. 381–385.

1905

13

Силламяги, Эстл<яндской> г<убернии>, д. 17.¹
24 августа 1905.

Сережа, посылаю тебе обещанную «Космогонию Майев».² Надеюсь, ты получил «Два слова об Америке».³ Очень прошу послать мне корректуры. Равно, прошу не задерживать статьи печатанием, ибо готовлю для «Весов» еще другие.⁴

Обращаюсь с просьбой. Если у тебя есть какие-нибудь драмы Пшибышевского в подлиннике,⁵ пошли мне, пожалуйста, сюда. Буду очень признателен. Хотелось бы увидеть августовский номер «Весов» и июльский,⁶ которого мы не получили.

Жму руку.

Твой К. Бальмонт.

¹ Заказное письмо (авторизованная машинопись). Почтовые штемпели на конверте: Силламяги. Эстл<яндской> Г<убернии> Почтово-тел<еграфное> Отд<еление>. 24 авг<уста> 1905; Москва. Город<ская> Почт<а>. 26 августа 1905. Адрес: Москва Е<го> В<ысокородию> С.А. Полякову. Журнал «Весы». Театр<альная> Площадь. «Метрополь», 23.

После возвращения из путешествия по Мексике и Америке в Россию в июле 1905 года Бальмонт с семьей отправился на курорт Силламяги, расположенный на берегу Финского залива. «Я здесь, у волн, пишу стихи, читаю книжки, словом, все, как оно мне и полагается, – сообщил поэт В.Я. Брюсову 1 сентября 1905 года, – Не чувствую, чтобы, увидев Мексику и Майю, Аризону и Калифорнию и всякие там Нью-Йорки, я изменился „хоть на волос“» (ЛН–98, 1, 165).

² Статья Бальмонта под названием «Космогония Майев: Отрывки из Священной Книги Porol Vuh» в журнале «Весы» опубликована не была, она увидела свет в журнале «Искусство» (1905. № 8. С. 28–41). Из письма Вяч. Иванову от 13 сентября <н. ст.> 1906 года известно, что Бальмонт работал над целой книгой, посвященной космогоническим воззрениям цивилизации майев: «В скорости закончу прозаическую книгу “Майя”, в которой будут воссозданы по-Русски все главные образцы Майской космогонии. Я совершенно отрешился от Современности, которая более ничего не пробуждает во мне, кроме мятущейся боли» (ИРЛИ, ф. 607, ед. хр. 246).

³ Статья Бальмонта «Два слова об Америке: Из писем с дороги» на русском и французском языке увидела свет в журнале «Золотое руно» (1906. № 1. С. 72–76).

⁴ Из путешествия по Мексике и Америке Бальмонт регулярно высылал письма в Россию, в которых фиксировал свои впечатления и размышления. Отдельные фрагменты этих писем публиковались в журнале «Весы». Об этих публикациях речь идет в письмах Е.А. Андреевой-Бальмонт к С.А. Полякову. 2 марта 1905 года она сообщала С.А. Полякову: «Милый Сережа, <...>. Я получила через ½ часа по Вашему уходу большое письмо <здесь авторское примечание – Писанное на море> от К.Д. <Бальмонта> из Пера-Хруст от 21/8 февраля. Как скоро! Он благополучно приплыл, из Мексики несколько строк посылает только, больше не успел. Пишет: здешняя зима – наше теплое лето. Изнемогает от жары. Впечатления подавляют. Все кипит, пищит, кричит, хохочет... <...> Приноровился увидеть в Мексике ошеломляющий колейдоскоп...» (ИРЛИ, ф. 240, оп. 1, ед. хр. 52/67, л. 6–7). Далее в недатированном письме она отмечала: «Дорогой Сережа, посылаю Вам отрывки из 2-х писем К.Д. <Бальмонта>. Прошу Вас послать мне корректуры для исправления вместе с рукописью. Затем я бы просила сделать заметку в “Весях” о том, что письма эти пишутся *не для печати*, что К.Д. <Бальмонт> даже не знает, что именно печатают из его писем, которые он пишет для одного лица. Многие введены в заблуждение, не заметив подзаголовка, и осуждают письма с этой точки зрения» (Там же, л. 15–16), а уже 10 мая 1905 года она писала: «Дорогой Сережа, прошу Вас ответить мне: какую участь постигло последнее письмо К.Д. <Бальмонта>, которое я предоставила Вам? Будет ли оно напечатано? Очень жаль, что Вы разделили эти письма, и зачем... Вы не напечатали, как я просила, “отрывки”, или “из писем”. Это бы объяснило их несвязанность» (Там же, л. 8).

В 1905 году в журнале «Весы» были опубликованы работы Бальмонта: «В странах солнца. Письма к частному лицу из кругосветного путешествия» (1905. № 4. С. 1–10), «В странах солнца. Из писем к частному лицу» (1905. №6. С. 19–34, №8. С. 17–30). Позже эти очерки Бальмонт включил в книгу «Змеиные Цветы» (1910). См. п. 19, сн. 5.

На публикацию своих писем из путешествия Бальмонт откликнулся в письме к В.Я Брюсову от 1 сентября 1905 года: «Читал “Весы”. Хотел написать, наподобие юных читателей “Задушевного слова”: “Милая редакция, приятно мне очень видеть свои письма у Вас напечатанными. Но зачем Вы Чаверо называете Цезаро, и Чапультепек, сию древнюю столицу Царей Ацтекских, именуете Чепльтенеком? Не служат опечатки украшением печати”» (ЛН-98, 1, 165–166).

⁵ К 1905 году на языке оригинала были изданы драмы С. Шибышевского: *Dla szczęścia*. Kraków: Księg. Polska, 1900; *Na drogach duszy*. Kraków:

L. Zwoliński i S-ka, 1900; *Taniec miłości i śmierci*. Cz. I: *Złote runo*. Dramat. Cz. II: *Goście*. Epilog dramatyczny w jednym akcie Lwów: Księgar. Polska, 1901; (то же – Lwów, Warszawa, 1902); *Złote runo*. Dramat. Kraków: L. Zwoliński. 1902; *Matka*. Dramat w czterech aktach. Kraków: B. Połaniecki, 1903; *Śnieg*. Warszawa: Stefan Demby, 1903. Выполнил ли С.А. Поляков просьбу Бальмонта неизвестно.

⁶ Речь идет о журнале «Весы»: 1905. № 7. Ценз. разрешение – 10 августа 1905; 1905. № 8. Ценз. разрешение – 27 августа 1905.

1907

14

20 янв<аря> <н. с.> 1907. Париж.
Passy, 17, rue Singer.¹

Прошу известить меня, когда я начну получать корректуры «Жар-Птицы».² В виду того, что известный срок со дня выхода «Злых Чар» уже прошел,³ и в виду того, что месяца через 1 ½ я намерен предпринять путешествие,⁴ и адрес мой будет шатким, я просил бы, если возможно, приступить к набору теперь же. Срок выпуска книги, конечно, точно обозначен нами, если «Скорпион» не найдет для себя желательным сколько-нибудь его сократить.

Напоминаю, что я читаю всегда несколько корректур.

Прошу не задерживать ответа.

К. Бальмонт.

¹ Открытое письмо (автограф). Почтовые штемпели: Paris. Depart<ment>. 21.1.1907; Москва. 11.1.1907. Адрес: Russie. Moscow. Москва. Театр<альная> Площадь. «Метрополь», 23. К<нигоиздательств>во «Скорпион». Е<го> В<ысокородию> С.А. Полякову.

В Париже на улице Сэнже в квартире М.А. Волошина зимой 1906–1907 годов проживала Е.А. Андреева-Бальмонт: «Ту зиму их отсутствия <М.А. Волошина и М.В. Сабашниковой> я прожила в их квартире на rue Singer...» (*Бальмонт Екатерина*. Редко кто умел так слушать, как он // Воспоминания о Максимилиане Волошине. М., 1990. С. 100).

² Речь идет о подготовке к изданию книги стихов Бальмонта «Жар-Птица: Свирель Славянина», которая вышла в свет в книгоиздательстве «Скорпион» летом 1907 года. Книга была написана Бальмонтом летом 1906 года.

13 сентября <н. ст.> 1906 года Вяч. Иванову Бальмонт сообщил: «Я пишу много. Написал книгу “Жар-Птица (Свирель Славянина)”» (ИРЛИ, ф. 607, ед. хр. 246). В начале сентября книга была передана в книгоиздательство «Скорпион», о чем идет речь в письме Бальмонта от 8 сентября <н. ст.> 1906 года С.А. Соколову: «Я пережил за эти два месяца величественные и сладостные мгновения создания свой новой книги, своей Свирели славянина. Кончил “Жар птицу” и третьего дня отослал рукопись в “Скорпион”. Не знаю, будет ли он ее издавать. Мне эта книга представляется лучшим из всего, что я когда-либо написал. Жар-цвет в ней горит всеми переживаниями» (ЛН-98, 1, 176). См. также п. 15, сн. 4.

³ Книга стихов Бальмонта «Злые Чары: Книга заклятий» (Обл. Е. Лансере. М.: «Золотое Руно», 1906) за антихристианские мотивы подверглась аресту Московским комитетом по делам печати 17 января 1907 года. Оправдательный приговор состоялся 21 февраля 1911 года (см. об этом: *Гречишкин С.С.* Указ. соч. С. 13–14; ЛН-98, 1, С. 177, 179). См. также п. 21, сн. 5.

Сроки, о которых идет речь, связаны с условиями договора Бальмонта с книгоиздательством «Скорпион» об издании книги «Жар-Птица. Свирель Славянина». Сохранился черновик этого договора: «В дополнен<ие> к письму Сер<гея> Алексе<андровича> <Полякова> Книгоизд<ательство> Скорп<ион> сообщает Вам след<ующие> подробн<ые> условия, на которых предложенный Вами сборник Ж<ар>-П<тица> может быть издан.

- 1) Автор получает половину чист<ого> доход<а> от издания.
- 2) Чистый доход исчисляется вычетом из валового дохода всех действительных расходов.
- 3) Действ<ительными> расходом К<нигоиздательст>во считает: а) типограф<ские> работ<ы>, в) стоимость бумаги, с) гонорар худ<ожнику> за рисунки обложки, d) <...> объявления (не свыше 100 р.), е) содержание конторы в размере 10 % со всего количества изданных экземпляров.
- 4) Гонорар уплачивается в <...> сроки а) по подписании условий 100 р. в) по выходе книги 200 р. с) <остальные> сто . Платежи производятся лишь после того как продажи экземпляров книги будут покрывать все расходы указ<анные> в <...> <пункте> 3. <...> Весь причитающийся автору гонорар должен быть уплачен в течение трех лет по выходе книги, хотя бы издание к этому сроку и не было распродано целиком.
- 5) Книга будет издана в кол<ичестве> 2000 эк<земпляров>. В формате ранее изданных нами 2 томов «Собр<ания> Стихов К. Бальмонта» и таким же расположением текста.
- 6) Первые выпущен<ные> в продажу 600 экз<емпляров> будут иметь самостоят<ельную> обложку с единственным заглавием «Ж<ар>

Птица», следующие 1400 <...> как 4-й том «Собрания Стихов К.Д. Бальмонта».

- 7) Книга будет выпущена в свет не ранее чем через 6 месяцев от появления в продаже анонсирован<ной> «З<олотым> Р<уном>» книги «Злые Чары».
- 8) К<нигоиздательст>во ничего не имеет против отдельного дешевого издания не более 20 стихов из числа входящих в книгу «Ж<ар> П<тица>»
- 9) В случае согласия автора на данные условия, один из присланных экземпляров настоящего проекта должен быть возвращен издателю за соответствующей подписью К.Д. Бальмонта». (ИРЛИ, ф. 240, оп. 3, ед. хр. 75).

⁴ В апреле-мае 1907 года Бальмонт совершил путешествие в Испанию и на Балеарские острова. 9 мая 1907 года он писал матери: «Я опять в своей Испании – уже пятый раз», а 27 мая писал ей из Пальмы с острова Мальорка, входящего в группу Балеарских островов в Средиземном море: «Две недели у Балеарских волн. Здесь все озарено солнцем и украшено яркими цветами». 30 мая Бальмонт сообщал: «Уезжаем через два дня в Валенсию. Сколько красоты здесь! Люди — не вялые тени, в их жилах течет солнечная кровь, и солнце чувствуется во всем: в цветах олеандры и кипарисов, в полудневном и вечернем пенье соловьев, в беглом женском взгляде, в котором нежный трепет сердца» (РГАЛИ. Ф. 57. Оп. 1. Ед. хр. 128, л. 42–44, цит. по Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Поэт Константин Бальмонт. С. 236). См. также очерки Бальмонта «С Балеарских берегов. Путевая паутинка» (Золотое руно. 1908. № 7–9. С. 86–93), Испанец-песня» (Русская мысль. 1908. № 12. С. 132–142).

15

1907. 2 марта <н. ст>. Париж. Пасси.
17, rue Singer.¹

Благодарю тебя за исполнение моей просьбы.² Корректуру я прочел и вернул тотчас же. С нетерпением ожидаю дальнейших листов. Я просил бы также прислать мне корректуру «Малых Зерен».³

Благодарю также за сочувственные слова о «Жар-Птице»,⁴ которыми ты кончаешь свое письмо.

К. Бальмонт.

¹ Письмо (авторизованная машинопись). Почтовые штемпели на конверте: Paris. Pl<ace> Chopin. 2.3.1907; Москва. 20.2.1907. Адрес: Russie. Moscou. Москва. Е<го> В<ысокородию> С.А. Полякову. Театр<альная> Площадь. Метрополь, 23. К<нигоиздательст>во «Скорпион».

² См. п. 14

³ Речь идет о статье Бальмонта «Малые зерна: Мысли и ощущения» (Весы. 1907. № 3. С. 47–56). Об этой статье Бальмонт писал Г.Г. Бахману 21 марта <н. с.>1907 года из Парижа: «В ближайшем номере “Весов” будут напечатаны мои “Малые зерна”, где среди другого я поношу немцев и французов. Да не шокирует тебя сие. Таких немцев, как Гете, Лейбниц, Шопенгауэр, Ницше, Ленау, Бахман, я не только не проклинаяю, но благословляю всей душой. С ними прошла моя юность. Они меня научили столькому, что и не исчерпать влияния их поныне. А Беме? А Гофман? А Гейне, даже и Гейне? Первый иностранный язык, который я изучил, был немецкий. <...> И теперь после долгого периода вражды к немцам, вызванной чрезмерным обилием “ученых” книг, я вновь вернулся к ним, и отнюдь не проклинаяю их. И кому же из европейских народов принадлежит будущее, как не русским и немцам?» (*Куприяновский П.В., Молчанова Н.А.* К.Д. Бальмонт и его литературное окружение. С. 150).

⁴ Письмо С.А. Полякова и его отзыв о книге стихов Бальмонта «Жар-Птица. Свирель Славянина» не известны. Между тем поддержка, которую Бальмонт получил от С.А. Полякова, принявшего «Жар-Птицу» к публикации в «Скорпионе», были поэту очень важны. Известно, что В.Я. Брюсов отнесся к книге Бальмонта крайне негативно. См. об этом переписку Бальмонта и В.Я. Брюсова в декабре 1906 года (ЛН–98, 1, 178, 181–182). См. также рецензию В.Я. Брюсова «К.Д. Бальмонт. Третья статья. Злые чары и Жар-Птица» (*Брюсов В.Я.* Собр. соч. В 7 т. Т. 6. М., 1975. С. 269–275). Среди других причин негативный отклик Брюсова вызвал целый ряд резких обвинений со стороны Бальмонта в адрес книгоиздательства «Скорпион», которые известны по черновику письма С.А. Полякова Бальмонту: «По поводу твоих ругательств, обращенных прямо или косвенно ко мне, я могу заметить, что я не считаю критику грубым неприличем, не считаю наглостью ответ на безличное письмо безличным же письмом редакции за подписью секретаря и не считаю мелким торгашеством высказывания людей, с которыми ты не согласен» (Цит по: ЛН–98, 1, 181).

1908

16

11. VII. 1908.¹

Прошу немедленно сто рублей = Бальмонт.²

¹ Телеграмма отправлена по адресу: Москва. Метрополь. Скорпион. Полякову.

² О каком точно расчете Бальмонта с С.А. Поляковым идет речь, установить не удалось.

1909

17

7 ф<евреля> <19>09 <sic!>¹

Сережа, если мои стихи для «Сев<ерных> Цв<етов>» набраны,² пошли мне, пожалуйста, корректуру в 2-х экз<емплярах>.

Твой К. Бальмонт.

¹ Открытое письмо (автограф). Почтовые штемпели: Белгород. Курск<ая> Г<ородская> Почт<ово>-тел<еграфная> Конт<ора>. 9.02.02; Москва. 11.02.1902. Адрес: Москва. Е<го> В<ысокородию> С.А. Полякову. Ильинка. Юшков п<ереулок>, д<ом> Александра.

Благодарим М.Ю. Бальмонта за указание на ошибку в датировке п. 17. Авторскую датировку автографа <7 ф. 09>, следует признать ошибочной; по всей видимости, данное письмо К. Д. Бальмонта необходимо отнести к 7 февраля 1902 г., на что указывает и адрес отправления.

² Речь идет об альманахе «Северные цветы на 1902 год, собранные книгоиздательством “Скорпион”». См. сн. 3 к п. 2.

18

8/IX <н. с.> 1909.¹

250 TEPER OSTALNII POVYCHODIE KNIGI ETO MINIMUM
INATCHE NE MOGOU TELEGRAFIROUI = BALMONT²

¹ Телеграмма из Парижа в Москву по адресу: Moscou. Poliakoff. Place Theatre. Поляков. Театральная площ<адь>.

² Речь идет о расчете за книгу Бальмонта «Змеиные Цветы. (Путевые письма из Мексики)» (М.: «Скорпион», 1910). См. также п. 19 и примеч. к нему.

19

1909. 2 ноября <н. ст.>. Париж.

Пасси, 60, ул. Башни.¹

Сергей, я писал тебе несколько слов из Лондона.² Письмо твое я получил, равно как чек при нем на 250 рублей.³ Для меня некоторая неожиданность – то, что ты хочешь напечатать не 1.000 или 1.500 экземпляров, как у тебя было условлено с Е.К. Цветковской,⁴ а 1.500 или 2.000. Я не буду, однако, возражать, если ты говоришь, что иначе издание не принесло бы ничего издательству.

Вероятно, Елена передала тебе то, что я и в письме раньше писал: мне непременно хотелось издать эту первую мою книгу о Мексике – и первую Русскую книгу о Мексике – в «Скорпионе».⁵ И, конечно, ты вполне понимаешь, что получаемая мною за нее плата не есть достаточное вознаграждение за вложенный в нее труд, и за связанные с нею мои издержки. Но, раз ты не можешь предложить мне более, я довольствуюсь тем, что получил и дополучу, и рад, что мы столкнулись об этой книге с тобою, и что она появится быстро и в «Скорпионе».

Относительно «Ваятеля Масок»⁶ приемлю то, что пишешь, и благодарю. Мне все ж очень досадно, что письмо мое пропало. Кстати, оно было, конечно, послано – как письмо, я это помню как вот сегодняшний миг, – и никогда не вкладываю в бандероли даже незначительных записок, тем менее – важных писем. Из письма твоего я не понял, однако, думаешь ли ты издать «Ваятеля» отдельной книжкой, и когда, и на каких условиях. Если ты не расположен его издать,

я отдам его издателю, который о нем меня просил.⁷ Будь добр известить меня.

Сергей, я, также, так и не имею обещанного Ликиардопуло листка отчетного по моим томам.⁸ Весьма прошу о нем, и должен, наконец, его иметь.

Листок этот был обещан еще год тому назад.

Через три недели я уезжаю в Египет.⁹ Я молю тебя, поэтому без промедлений набрать книгу о Мексике. Корректуры я не задержу, прочту тотчас. Корректуры желательно иметь уже в читанном виде, дабы, по моем их прочтении, я мог доверить их тебе уже к утверждению без вторичного их возвращения сюда или в Каир.

Итак, дважды и трижды прошу тебя велеть типографии набрать книгу в три приема. Это вполне ведь возможно.

Говорил, повторяю, и еще повторю, что мне хотелось бы лишь укреплять мои отношения с тобой, как личные, так и деловые, а никак не порывать их и не расшатывать. Если таково и твое желание, я рад, я счастлив.

Жму руку и шлю искренний привет.

Твой К. Бальмонт.

¹ Заказное письмо (авторизованная машинопись). На конверте штемпели: Paris. Pl<ace> Chopin. 8.11.09; Москва. 24.10.1909. Адрес: Recommandée. (Exp<éditeur>. С. Balmont) (60, r<ue> d<e> l<a> Tour). Russie. Moscou. M-г S. Poliakoff. Москва. E<го> В<ысокородию> Серг<ею> Ал<ександровичу> Полякову. «Скорпион», Театр<альная> Площ<адь>. Метрополь, 23.

² Письмо не разыскано.

³ Письмо С.А. Полякова неизвестно.

⁴ Елена Константиновна Цветковская (1880–1943), гражданская жена Бальмонта.

⁵ Речь идет о книге Бальмонта «Змеиные Цветы. (Путевые письма из Мексики)» (М.: «Скорпион», 1910). Книга вышла тиражом в 2000 экземпляров.

⁶ Речь идет о переводе Бальмонта: *Кроммелинк Ф.* Ваятель Масок: Трагический символ в одном действии / Пер. с франц. рифмованным стихом подлинника и предисл. К. Бальмонта // Весы. 1909. № 5. С. 15–43. Из переписки В.Я. Брюсова 1909 года известен отзыв Э. Верхарна об этой публикации: «Меня очень обрадовало, что “Ваятель масок” Кром-

мелинка увидел свет, или, точнее, вновь увидел свет на вашем языке, и что именно г. Бальмонт оказался энтузиастом этого дела» (Валерий Брюсов. Переписка с Эмилем Верхарном / Вст. ст. и публ. Т.Г. Денисман // ЛН–85, 588).

⁷ Отдельным изданием перевод был опубликован только в 1912 году: *Кроммелинк Ф.* Ваятель масок: Трагический символ в 1 д. / Пер. с франц. размером подлинника [и предисл.] К. Бальмонта. М.: Кн-во К.Ф. Некрасова, 1912.

⁸ Михаил Фёдорович Ликиардопуло (настоящая фамилия Попандопуло, 1883–1925), журналист, переводчик, критик. В 1906 году стал секретарём журнала «Весы», в 1909 году выполнял организационные обязанности, связанные с выходом журнала. О нем см.: *Азадовский К.М., Максимов Д.Е.* Брюсов и «Весы» (К истории издания) // ЛН–85. М., 1976. С. 282.

Об отчетном «листке» от «Скорпиона» и «Весов» Бальмонт писал еще 13/26 апреля 1909 года В.Я. Брюсову: «Никакого подробного письма из “Весов” или “Скорпиона” я не получал. Сергей Александрович <Поляков> сказал неправду или Ликиардопуло сказал ему неправду. Ибо, конечно, письмо не пропало <...> я до сих пор не получил ответа о своих книгах, я до сих пор не ведаю, когда мне будут уплачивать то, что они должны выплачивать. <...> Не откажись оказать мне услугу, выясни все это. Последнее письмо я получил от Ликиардопуло уже давно <...>, но в нем не было никаких деловых сообщений, а лишь ссылки на личные обстоятельства, помешавшие быть аккуратнее. Была также обманная телеграмма, что книги и отчет посланы, но они не были посланы» (ЛН–98, 1, 202).

⁹ Бальмонт с Е.К. Цветковской выехал в Египет из Марселя водным путем 24 ноября <н. с.> 1909 года, вернулся из путешествия в январе 1910 года. Путешествие в Египет нашло отражение в книге Бальмонта «Край Озириса», которая вышла в свет в 1914 году в издательстве М. и С. Сабашниковых. Н.А. Молчанова отмечает: «Путешествию поэта в Египет предшествовала длительная и серьезная подготовка. Он изучал труды египтологов, читал книги путешественников, занимался египетским языком. В 1924 году, посылая свою книгу “Край Озириса” профессору Е.А. Ляцкому, Бальмонт писал ему, что эта книга – “не компиляция, а самостоятельная работа, основанная на путешествии в Египет и на многолетнем его изучении под руководством Жана Капара (Брюссель), А. Море (Париж) и Масперо (Каир)”. Бальмонт назвал лишь тех египтологов, с которыми был связан непосредственно. Но он знал и труды других учёных. В частности, в главе “Повествование гробниц” он называет восемь имён, в том числе Шамполиона (Шампольона) и Данюноса-Паши, на чьи работы опирался в описании египетских могильных памятников» (Молчанова Н.А. К.Д. Бальмонт и

Египет // Солнечная пряжа. 2008. Вып. 2. С. 16–24). См. также: Письма К.Д. Бальмонта Е.А. Ляцкому (1920–1929 гг.) / Публ. Э. Олоновой // Славяноведение. 1997. № 4. С. 88; *Кудряшова Е.И.* Путевые очерки К.Д. Бальмонта «Край Озириса» // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: межвуз. сб. науч. трудов. Иваново, 1993. С. 53–65.

1910

20

1910. 18 апр<еля> н. с. Пасси. 60, r<ue> d<e> l<a> Tour.¹

Получил сегодня корректурные оттиски недостававших иллюстраций.² Утверждаю их. В листке надписей, вторично посланном, прошу сделать след<ующие> исправления:

32... (вместо «Крест»). *Крестообразное отверстие в стене.*

33... (вм<есто> «Изваянные монолиты»...). *Изваяния.*

34... (вм<есто> «Стенные скрижали»). *Крест.*³

Жду корректуры обложки⁴ и оглавления, а также чистых листов 10, 11, 12, 13, 14, 15.

К. Бальмонт.

¹ Открытое письмо (автограф). Почтовый штемпель отправления: Paris. Pl<ace> Chopin. 18.4.10; Москва. Экспед<иция> Гор<одская> Почт<a>. 9.IV.1910. Адрес: Russie. – Moscou. Москва. К<нигоиздательст>во «Скорпион». Театр<альная> Площ<адь>. Метрополь, 23.

² Речь идет об издании книги Бальмонта «Змеиные Цветы», которая содержала приложение из 43 фотоиллюстраций с отдельной пагинацией римскими цифрами. См. также п. 19, сн. 5.

³ Речь идет о списке подписей к иллюстрациям, который в состав книги «Змеиные Цветы» не вошел. Этот список в первоначальном виде сохранился в архиве С.А. Полякова:

«Перечень фотографий»

1. Кветцалькоатль, Изумрудно-Перистый Змей. Бог ветра.
2. Бог Звезды Двойного Бытия.
3. Он Который Опрокинул Свой Лик. Звездный Бог.
4. Коатликуэ, иначе Цигуакоатль, Женщина в Змеином Платье, Женщина-Змея. Мать Витцлипохтли.
5. Богиня Смерти.

6. Божество Смерти.
 7. Божество Смерти.
 8. Миктлантеутли, Владыка Мертвых.
 9. Бог Цветов.
 10. Чак-Мооль, Бог Зеркальности.
 11. Изваяние Тигра.
 12. Камень Солнца, Ацтекский Календарный Камень.
 13. Исполинская Голова Змея.
 14. Изваянный Монолит.
 15. Ацтекский Жрец.
 16. Алтарь Черепов.
 17. Жертвенный камень.
 18. Агавы.
 19. Канал Вига (Предмесье Мехико)
 20. Современное паломничество на базар.
 21. Растирание Зерен.
 22. Ацтекский камень Победы.
 23. Руины Кеочикалько.
 24. Руины Хохо (Монт-Альбан).
 25. { Священное Дерево Тулэ (Близ Оахаки).
 26. {
 27. Передний лик Двора Монолитов в Митле.
 28. Двор Монолитов в Митле.
 29. Северный Покой Мозаичного Дворца в Митле.
 30. Западный Покой Мозаичного дворца в Митле.
 31. Крестообразная Дверь в Гробницы Митлы.
 32. Крест Паленке.
 33. Изваянные монолиты во дворе Дворца Паленке.
 34. Стенная Скрижаль в Паленке.
 35. Уксмаль. Дом Колдуна (Пирамидное Теокалли).
 36. Чичен Итца. Дом Змей.
 37. Чичен Итца. Дом Голубятни.
 38. Чичен Итца. Дом Тигров.
 39. Цветок Манита.
 40. Кактусы-Органы.
 41. Кактус Каменистостей.
 42. Кактус Светильник.
 43. Кактус Соноры».
- (ИРЛИ, ф. 240, оп. 2, ед. хр. 25, л. 4–5).

⁴ Об обложке к книге Бальмонта «Змеиные Цветы» см. также п. 21.

Медок. Сулак, Вилла Март-Маргэрит.¹
1910. 11 августа <н. с.>.

Сергей, приветствую тебя за то, что издаешь Уитмена,² и в особенности за то, что решаешь сделать это без промедлений. Для меня это истинная радость.

Относительно гонорара. Цифра 300 недостаточна. Цифра 400 тоже не велика, но так как времена для писателей и издателей теперь исключительные, я вполне доволен этой цифрой. Порядок уплат просил бы установить такой. Если тебе не затруднительно, 100 рублей теперь, и по 100 рублей каждый осенний месяц (Сентябрь – Ноябрь). Выпустить книгу – очень прошу тебя – не позднее конца Ноября или начала Декабря. Я очень верую, что это есть наилучшая дата для выхода новых книг. Внешность книги и цену ее вполне предоставляю на твое усмотрение. Если, однако, возможно, я просил бы лучше не формат моих томов,³ а формат 1-го изд<ания> «Будем как Солнце».⁴ А то книга будет очень тонкой. Впрочем, повторяю, тебе тут виднее.

Очень просил бы тебя также предпринять какие-н<и>б<удь> решительные шаги насчет «Злых Чар».⁵ Касательно «Вертограда»,⁶ его можно, конечно, отложить до весны.

Спасибо за посылку 6-ти экз<емпляров> «Змеиных Цветов».⁷ Но я притязаю еще на 12 авторских экз<емпляров>, ибо, кроме этих 6-и, получил весной лишь 2. Не откажись послать.

Обложка ничего себе, хотя не очень хороша. Почему ж так-таки и не был усвоен кирпично-красный типично-Майский цвет? Орнамент от этого весьма бы выиграл и в подлинности, и в видности.

Я не видал ни одного отзыва о «Змеиных Цв<етах>».⁸ Были ли разосланы экземпляры по редакциям?

С нетерпением буду ожидать первых корректур Уитмена, которые прошу посылать мне в 2-х экземплярах, и уже в сверстанном виде, ибо поправки будут самые незначительные, лишь типографского происхождения.

Всего лучшего. Жму твою руку.

Твой К. Бальмонт.

¹ Заказное письмо (авторизованная машинопись). Почтовые штемпели неразборчивы. Адрес: Russie. Moscou. M-r S. Poliakoff. Москва. Е<го> В<ысокородию> Серг<ею> Ал<ександровичу> Полякову. «Скорпион». Театр<альная> Площ<адь>, д<ом> «Метрополь», 23.

Письмо отправлено из курортного городка, расположенного на побережье Атлантического океана – Сулак-сюр-Мер.

² Интерес к творчеству американского поэта и публициста Уолта Уитмена (1819–1892), отразился в статьях Бальмонта: «Певец личности и жизни: Уольт Уитмен» (Весы. 1904. № 7. С. 11–32, позже – «Белые зарницы: Мысли и впечатления»), «Полярность (О творчестве Уольта Уитмена)» (Современный мир. 1910. № 8. С. 135–139).

Первоначально стихи Уитмена в переводе Бальмонта должны были выйти в издательстве «Знание», об этом речь идет в письме Бальмонта Вяч. Иванову от 13 сентября <н. ст.> 1906 года: «Около года тому назад Горький взял у меня две рукописи (Стихи Уитмена, и сборник стихов разных, древних и новых, поэтов, под заглавием “Цветы Чужеземной Поэзии”). Он передал эти рукописи Пятницкому, и сообщил мне, что они будут “Знанием” напечатаны. С тех пор о них ни слуху, ни духу. Я несколько раз писал Пятницкому, но он укрывается в самом бессовестном, в самом безнадежно-русском молчании. Не откажись оказать услугу. Пойди, пожалуйста, в “Знание”, Невский, 92, – лучше всего около 11-и или около 4-х часов, – сходи туда дважды и трижды, но найди Пятницкого, и спроси его от моего имени, что все это означает. Ты понимаешь, что его молчание по отношению ко мне, оторванного от России, и без возможности приехать в Петербург, приобретает особо некрасивый характер. Если он окончательно раздумал издавать эти книги, простая честность могла бы его заставить давно уже известить меня об этом, дабы я мог постараться устроить их у другого какого-либо издателя. Я завишу от своего литературного труда, им я зарабатываю свои деньги. Пятницкий это очень хорошо знает. Не откажись, найди его, выяснить все сие. Содержание этого письма ты можешь ему, конечно, сообщить. И если захочешь оказать мне дружескую услугу, будь с ним вежлив, но настойчив в выражениях» (ИРЛИ, ф. 607, ед. хр. 246). Упомянутый в письме сборник стихов Бальмонта под заглавием “Цветы Чужеземной Поэзии” не вышел. В 1908 году Бальмонт вел переговоры и с петербургским «Издательством М.В. Пирожкова» об издании книги стихов Уитмена в своем переводе. См. письмо к М.В. Пирожкову от 1 мая <н. ст.> 1908 года: «Многоуважаемый Михаил Михайлович, / Простите, если неточно именую Вас по отчеству, не уверен. Я получил Ваше письмо от 13 апреля ст. ст. В ответ на него сообщаю Вам, что над переводом Уитмена я работал долгое время и желал бы за эту книгу получить 700 руб. Печатать хотел бы тотчас. Небольшую сумму рублей (полтора-двадести) хотел бы

получить тотчас по напечатании книги; остальные же монеты в три приема – через каждые полтора месяца. / Я не думаю, что Издательство затруднится принять мои условия, ибо назначаю цифру значительно меньшую, чем та, которая должна быть назначена по количеству труда. / Заглавный лист может быть формулирован так: К.Д. Бальмонт. Творчество Уольта Уитмена. Побег травы. / Буду ждать скорого ответа. Хотелось бы уже также и ждать присылки корректур» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 6, ед. хр. 213). Это издание также не состоялось.

В данном случае речь идет о подготовке издания: *Уитмен У. Побег травы* / Пер. с англ. и предисл. К.Д. Бальмонта. М.: «Скорпион», 1911. В архиве С.А. Полякова сохранился наборный экземпляр: Бальмонт К.Д. Предисловие и перевод книги У. Уитмена «Побег травы», содержащий авторскую датировку: «1908. 13 марта. Долина Берез». (ИРЛИ, ф. 240, оп. 2, ед. хр. 32).

3 марта 1911 года на сборник был наложен арест Московским комитетом по делам печати. В приговоре суда от 22 мая 1912 года было постановлено «...уничтожить отдел “Дети Адама” и стихотворение “Ласка орлов”, с остальной же части арест снять» (см.: *Гречишкин С.С.* Указ. соч. С. 12).

³ Речь идет об издании двух томов собрания стихов Бальмонта, вышедших в издательстве «Скорпион» в 1904 и 1905 годах: Собрание стихов. Том 1. М.: «Скорпион», 1905; Собрание стихов. Том 2. М.: «Скорпион», 1904.

⁴ Речь идет об издании: *Бальмонт К.Д.* Будем как Солнце: Книга символов / Обл. работы художника Фидуса. М., «Скорпион», 1903. См. п. 3, сн. 3.

⁵ О судьбе книги Бальмонта «Злые Чары: Книга заклятий» (М.: «Золотое Руно», 1906) см.: сн. 3 к п. 14. Беспокойство Бальмонта было связано с изданием книги в составе его Полного собрания стихов, выходящего в «Скорпионе». См. сн. 3 к п. 22.

⁶ Речь идет о переиздании в составе Полного собрания стихов Бальмонта поэтической книги «Зеленый Вертоград. Слова поцелуйные», которая первоначально была издана в издательстве «Шиповник». Первое издание книги «Зеленый Вертоград» не раз подвергалось критике поэта. Так, в письме В.Я. Брюсову от 11 декабря 1908 года он писал: «В “Зеленом вертограде” (я написал его в зачарованные часы) множество опечаток. Это – отчаяние. Вина – жандармы, похитившие из типографии Кушнерева корректуры. Посылаю тебе список погрешностей. Пожалуйста, исправь в своем экземпляре» (ЛН-98, 1, 199). Книга Бальмонта «Зеленый Вертоград» была издана «Скорпионом» в 1911 году. См. п. 22, сн. 3.

⁷ См. п. 19, сн. 5.

⁸ Выход книги «Змеиные Цветы» был отмечен киевским критиком И.Я. Дриллихом, выступавшим в печати под псевдонимом И. Чужанов (И. Ч. К. Бальмонт. Змеиные цветы. М. 1910 г. Книгоиздательство «Скорпион». Цена 3 рубля // Одесский листок. 1910. № 166. 22 июля), см. также: Аратов Н. <Абрамович Н.Я.> К.Д. Бальмонт. «Змеиные цвета» <sic!>. М. Изд. «Скорпион». 1910 // Студенческая жизнь. 1910. № 29. 19 сентября. С. 11; Белый Андрей. Бальмонт. Змеиные Цветы. К-во «Скорпион». 1910 г. Ц. 3 р. // Русская мысль. 1910. № 10. С. 338–339; <Б. п.> К.Д. Бальмонт. Змеиные Цветы. М. Т-во Скорпион. 1910 // Современник. 1911. № 1. С. 423–424.

1911

22

1911. 25 февраля <н. ст.> Париж.
Пасси, 60, улица Башни.¹

Дорогой Сергей,

Два твои письма, и приложенный в одном из них чек на сто рублей, за Уитмена,² я получил своевременно. Спасибо. Получил также образец обложки и титула к книге Уитмена и вполне ими доволен. Отвечаю на твои письма по порядку.

Я очень радуюсь, что томы мои,³ наконец, пришли в движение, – если они пришли в движение. Ничего нет для меня столь тягостного, как медленность, и неукословно буду молить тебя сделать возможное для скорейшего хода печатания остающихся томов. Буду ждать корректур «Литургии Красоты»,⁴ и сообщения о судьбе «Злых Чар».⁵ Если их позволят перепечатать, не забудь, что перед ними в этом томе идут «Фейные Сказки».⁶ Если вопрос о «Злых Чарах» затянется снова, я очень прошу тебя, вместо них, перепечатывать «Зеленый Вертоград».⁷ Это тем более желательно, что торопливое и скомканное каким-то типографским приключением издание «Шиповника»⁸ этой книги содержит до ста опечаток, и твое издание я считал бы позволительным упомянуть в соответствующих объявлениях.

Промежутки между выпуском томов нужны или не нужны? Увы, они будут, помимо вопроса об их нужности. Я же лично думаю, что они и для меня, и для тебя крайне вредны, ибо, если бы все 10 томов

могли появиться сразу, – или хоть приблизительно одновременно, – критика должна была бы о них говорить, хвалебно или бранно, и хвала или брань – (безразлично) – сильно двинула бы распространение издания. Теперь же критика молчит при выходе каждого тома отдельно. Да и что бы она стала говорить? Кроме того, при наличности всех томов, можно было бы измыслить какие-либо льготы для покупающих не менее 5-и или 7-и или 10-и томов сразу, – и опять-таки это двинуло бы издание чрезвычайно, я в этом убежден.

Мне остается неясным, каков именно размер гонорара за каждый том, и какова система уплаты его. Я очень просил бы тебя также сообщить мне, сколько экземпляров каждого тома уже разошлось и сколько еще остается на складе.

Я не вполне понимаю, почему переиздание 1-го тома Э. По, давно раскупленного, нужно ставить в категорическую связь с печатанием 3-го тома.⁹ Спрос на стихи и поэтические сказки Эдгара По есть непрерывно, и «Скорпион», упорно не перепечатывая содержащий их 1-й том, дает все козыри в руки соперничающей фирме Петербургской, и вынуждает публику покупать стихи и сказки По в другом переводе,¹⁰ и причиняет явный внешний и внутренний ущерб себе и мне. Увы, это так. Не опровергай, Сергей, явного факта. 3-й и 4-й том Эдгара По¹¹ я достоверно доставлю «Скорпиону», – как я сумел доставить 3 законченные тома Шелли книгоиздательству «Знание».¹² 3-й том у меня наполовину уже готов. Но я не мог продолжать работы, не зная, что ты согласен по-прежнему платить за том в 20 листов 600 рублей. Раз ты согласен, я могу приняться за продолжение работы. Переиздавать По на половинных основаниях я считаю вполне справедливым, готовить же новый том менее чем за 600 рублей я считаю абсолютно невозможным, ввиду больших трудностей и длительности этой работы. Итак, я возвращаюсь к Эдгару По, и, как только войду в настроение творческое, буду работать над ним. Не довершить издание Эдгара По было бы прискорбно, и отдавать переиздание его какой-либо иной фирме – я не имею ни малейшего желания.

Что касается «Змеиных Цветов», поступай, как знаешь. Тебе виднее. Мне, однако, было бы желательнее, чтобы все экземпляры были с иллюстрациями.¹³ Но, повторяю, я тут не судья. Издание такой книги – событие. И назначить за такую книгу надо было бы не 3,

а 5 рублей. Но публика есть публика. Как поступать с ней, не знаю. Я могу здесь только сокрушаться и недоумевать.

Сообщи мне, не нашел ли бы ты подходящим, в возможно скором времени, издать вторую книгу о Древней Мексике-Майе,¹⁴ более доступную для читателя и меньших размеров – (история Завоеваний, данные о Религии, обрядности и нравы, и т<ому> под<обное>) – ? Частями, таковая книга у меня уже готовится в настоящее время. Я с удовольствием бы ее окончил, и в известном смысле мог бы приспособить ее для целей более легкого понимания.

Каждое слово приветя, которое встречаю в твоих письмах, для меня истинная радость. У меня очень мало людей, которых я по-настоящему люблю, и ты один из этих немногих. Жизнь изменяет и искажает без сожаления, и тем ценнее желание сердца хранить что-нибудь, и тем счастливее сердце, если есть у него несколько образов, которые оно хочет сохранить навсегда.

Твой К. Бальмонт.

¹ Заказное письмо (авторизованная машинопись). Почтовые штемпели на конверте: Paris. 3.3.11; Москва. 21.2.11. Адрес: Russie. Moscou. M-r S. Poliakoff. Москва. E<го> В<ысокородию> Серг<ею> Ал<ександровичу> Полякову. «Скорпион», Театр<альная> Площ<адь>. Метрополь, 23.

² Упомянутые письма С.А. Полякова неизвестны. Речь идет об издании книги У. Уитмена «Побеги травы» в переводе и с предисловием Бальмонта. См. п. 21, сн. 2.

³ Имеется в виду инициированное «Скорпионом» Полное собрание стихов Бальмонта, тома которого выходили не последовательно и не регулярно. Издание завершено не было. Помимо 2-х томов Собрания лирики Бальмонта вышли в свет:

Бальмонт К. Полное собрание стихов. Т. II «Горящие Здания». 3-е изд. М., «Скорпион», 1908;

Бальмонт К. Полное собрание стихов. Т. III. «Будем как Солнце». Изд. 3. М., «Скорпион», 1908.

Бальмонт К. Полное собрание стихов. Т. I. «По Северным Небам», «В Безбрежности» «Тишина». Изд. 3-е. М., «Скорпион», 1909.

Бальмонт К. Полное собрание стихов. Т. X. «Хоровод Времен: Всегласность». М.: «Скорпион», 1909.

Бальмонт К. Полное собрание стихов. Т. V. «Литургия Красоты». Изд. 2-е. М.: «Скорпион», 1911.

Бальмонт К. Полное собрание стихов. Т. VI. «Фейные Сказки». «Злые Чары». Изд. 2-е. М.: «Скорпион», 1911.

Бальмонт К. Полное собрание стихов. Т. VIII. «Зеленый Вертоград: Слова поцелуйные». Изд. 2-е. М.: «Скорпион», Тип. В.И. Воронова, 1911.

Бальмонт К. Полное собрание стихов. Т. IX. «Птицы в Воздухе». Изд. 2-е. М., «Скорпион», 1912.

Бальмонт К. Полное собрание стихов. Т. IV. «Только Любовь». Изд. 3-е. М., «Скорпион», 1913.

О 4-м издании в «Скорпионе» Полного собрания стихов Бальмонта см. п. 30, сн. 4–5.

⁴ Книга стихов Бальмонта «Литургия Красоты» впервые была издана в «Гриф» в конце 1904 года: *Бальмонт К.* Литургия Красоты: Стихийные гимны. М.: «Гриф», 1905. См. сн. 3.

⁵ О судьбе книги стихов Бальмонта «Злые Чары» см.: п. 14, сн. 3, п. 21, сн. 5, сн. 3 к настоящему письму.

⁶ Книга «Фейные Сказки» впервые увидела свет в книгоиздательстве «Гриф» в конце 1904 года: *Бальмонт К.* Фейные Сказки: Детские песенки. М.: «Гриф», 1905. См. сн. 3.

⁷ См. сн. 3 к наст. письму и сн. 6 к п. 21.

⁸ О сотрудничестве Бальмонта с издательством «Шиповник», основанным в Санкт-Петербурге С.Ю. Капельманом (1881–1944) и З.И. Гржебиным (1877–1929) в 1906 году см.: сн. 5 к п. 6, сн. 5 к п. 21.

⁹ О первом томе Собрания сочинений Э. По (М., «Скорпион», 1901) см.: п. 6, сн. 7. В 1911 году был подготовлен и издан 3 том этого собрания: *По Эдгар.* Собрание сочинений. Том III. Страшные рассказы, гротески / Пер. с англ. К. Бальмонта. М.: «Скорпион», 1911. См. также: п. 23–27 и примеч. к ним и сн. 11 к наст. письму.

¹⁰ Возможно, речь идет об издательстве «Просвещение», которое в 1909 году в серии «Всемирная библиотека. Собрания сочинений знаменитых русских и иностранных писателей» издало Собрания сочинений Э. По в переводе М.А. Энгельгардта: Собрание сочинений Эдгара По. С портр. авт. и критико-биограф. очерком. Пер. с англ. М.А. Энгельгардта. 2-е исп. изд. Т. 1–3. СПб.: «Просвещение», [1909]. М.А. Энгельгардт (1861–1915), был братом Н.А. Энгельгардта второго мужа Л.М. Гарелиной (1864–1942), первой жены Бальмонта.

Кроме того, два тома собрания сочинений Э. По в 1912–1913 годах вышли в свет в Петербурге в качестве бесплатного приложения к «Вестнику иностранной литературы» без указания на переводчика.

¹¹ Свое обещание Бальмонт исполнил. В архиве С.А. Полякова сохранились материалы, отражающие интенсивный процесс работы Бальмонта по подготовке 3 и 4 томов Собрания сочинений Э. По. См.: Бальмонт К.

Перевод рассказов Эдгара По. Наборный экземпляр. 1911 (ИРЛИ, ф. 240, оп. 2, ед. хр. 30); Бальмонт К. Перевод романа Э. По. «Беспримерные приключения некоего Ганса Пфоолля». Наборный экземпляр (ИРЛИ, ф. 240, оп. 2, ед. хр. 27); Бальмонт К.Д. Перевод романа Эдгара По «Повествование Артура Гордона Пима из Нантукена». (Список с правкой рукой переводчика. 1912 год. Наборный экземпляр, с авторской припиской «Эдгар По, т. 4-й» (ИРЛИ, ф. 240, оп. 2, ед. хр. 29);

¹² См. сн. 11 к п. 9.

¹³ О книге стихов Бальмонта «Змеиные Цветы» см. п. 19, сн. 5, п. 20, сн. 2–4.

¹⁴ В книгу Бальмонта «Змеиные Цветы» вошли его статьи «Страна красных цветов», «Путевые письма», «Цветистый узор (Мексиканская символика)», «Преображение жертвы», «Космогония Майев», «Исполины», «Путь испытаний», «История девушки», «К Звездам», «Человеческая повесть Квитчей-Майев», «Конец великого народа», «Слова Царицы Майев», «Слова майского Ваяте», «Пересветы помыслов» и «Майя». Другие статьи и материалы, связанные с желанием издать вторую книгу о Древней Мексике неизвестны, таким образом, следует предположить, что замысел, о котором пишет Бальмонт, реализован не был.

23

1911. 3 марта н. с. Пасси.¹

Дорогой Сергей,

Я писал тебе на днях,² но, не дожидаясь ответа на последнее свое письмо, сообщаю тебе следующее. Я закончил новую книгу стихов, под названием «Зарево Зорь».³ Это небольшие чисто лирические вещи, написанные за последние два-три года. По размерам – книга небольшая. В рукописи в ней 202 страницы, в печати будет, должно быть, 13 листов. Расположен ли ты ее издать, или я свободен предложить ее какому-либо другому издателю? Говоря это, я имею в виду основные условия для издания этой книги. Во-1х, я не включу ее в собрание томов, таковое, дойдя до числа 10, так и останется на 10-и,⁴ и умножится переизданием каких-либо новых моих книг стихотворных не ранее как лет через 20, ежели таковые Судьбою мне будут даны. Во-2х, я хочу, чтобы издана она была в формате «Будем как Солнце»,⁵ по возможности с красивой обложкой.⁶ В-3х, я непременно хочу, чтобы напечатана была она без каких-либо промедлений,

теперь же. В 4-х ввиду неперемного моего желанья соблюсти параграф 3-й, я, для облегчения издателя, согласен ту часть причитающегося мне гонорара, каковая за томы мои мне выдается вперед, получить лишь через 3 месяца по выходе книги. Условия вознаграждения – половинные с издателем.

Будь добр ответить мне отрицанием или согласием телеграфически. Очень обяжешь.

Что касается Эдгара По,⁷ я писал тебе, что я согласен приготовить 3-й и 4-й томы его, с уплатой по 600 рублей за первое издание каждого тома, и с половинными вознаграждениями за следующие издания. Дабы для тебя цифра 600 не оказалась обременительной, издание же могло идти по невысокой продажной цене, предлагаю тебе увеличить количество экземпляров в первом издании. Для меня приготовить два эти тома, и даже подробный жизнеописательный очерк⁸ в дополнение ко всему изданию произведений Эдгара По – будет трудностью, но и большой радостью, и я уже приступил к перечитыванию видений Эдгара.

Буду ждать ответ. Жму твою руку

Твой К. Бальмонт.

¹ Заказное письмо (авторизованное машинопись). Почтовые штемпели: Paris. 25.02.11; Москва. 15.02.11. Адрес: Russie. Moscou. M-r S. Poliakoff. Москва. Е<го> В<ысокородию> Серг<ею> Ал<ександровичу> Полякову. «Знаменская Мануфактура». Юшков пер<еулок>.

² См. п. 22.

³ Издание книги стихов Бальмонта «Зарево Зорь» в «Скорпионе» не состоялось. Книга была издана в издательстве «Гриф» в 1912 году: *Бальмонт К. Зарево Зорь*. М.: «Гриф», 1912. (2-е изд.: М.: «Гриф», 1914). Об этой книге Бальмонта см.: *Волошин Максимилиан. Зарево зорь // Он же. Собр. соч. Т. 6. Кн.1. М., 2007. С. 469–472.*

⁴ Речь идет об издании Полного собрания стихов Бальмонта. См. п. 22, сн. 3. Прогноз Бальмонта не оправдался в 1917–1918 годах в издательстве В.В. Пашуканиса вышли 5 книг Бальмонта: *Бальмонт К. Собрание лирики: Книга первая*. М.: изд. В.В. Пашуканиса, 1917 («Под Северным Небом: Элегии, стансы, сонеты»); *Он же. Собрание лирики: Книга вторая*. М.: изд. В.В. Пашуканиса, 1917 («В Безбрежности: Голоса природы»); *Он же. Собрание лирики: Книга четвертая*. М.: изд. В.В. Пашуканиса, 1917 («Горящие Здания: Лирика современной души»); *Он же. Собрание*

лирики: Книга шестая. М.: изд. В.В. Пашуканиса, 1917 («Только Любовь»); *Он же*. Собрание лирики: Книга пятая. М.: изд. В.В. Пашуканиса, 1918 («Будем как Солнце: Книга символов»); с авт. предисловием: «Солнечная Сила»).

⁵ Речь идет о первом издании книги «Будем как Солнце», см. п. 3, сн. 3.

⁶ Оформлена книга Бальмонта «Зарево Зорь» была скромно, обложка состояла из орнаментальных полос и авторского знака «КБ», вписанного в графическую конструкцию.

⁷ См. п. 22.

⁸ «Очерк жизни Эдгара По», выполненный Бальмонтом, лег в основу 5 тома Собрания сочинений Э. По, изданного в «Скорпионе» в 1912 году.

24

1911. 28 марта н. с. Пасси.¹

Дорогой Сергей,

Ну вот, я посылаю тебе оглавление 3-го тома Эдгара По и четыре первые рассказа (два в этом конверте и два бандеролью). Следующие три рассказа пошлю через 2–3 недели, и остальные последуют за ними вскорости.² Я отодвинул в сторону все свои другие работы и занятия, и всецело предался опять Эдгару. Но действительно ли ты будешь набирать этот том без проволочек, или снова и снова явишь притязания на титул Эдитор Кунктатор?³

Буду ждать от тебя ответа. Отзовись. Между прочим, я, торопя тебя с набором, отнюдь не буду торопить с^o скорой уплатой всего гонорара. Если книга будет набираться без промедлений, я попросил бы некоторую долю общей цифры (скажем, треть) по доставлении всего материала (если тебя это не затруднит), остальные же деньги ты можешь уплатить через 3 или 4 месяца по выходе книги.

Откликнись же на все мои последние письма.

Жму руку. Всего наилучшего.

Искренне твой К. Бальмонт.

¹ Заказное письмо (авторизованная машинопись). Почтовые штемпели на конверте: Paris. 28.03.11; Москва.15.02.11. Адрес: Russie. Moscou. M-r S. Poliakoff. Москва. Е<го> В<ысокородию> С.А. Полякову. Театр<альная> Площадь. Метрополь, 23. «Скорпион».

² См. наборный экземпляр 3-го тома Э. По, сохранившийся в архиве С.А. Полякова (ИРЛИ, ф. 240, оп. 2, ед. хр. 30).

³ Редактор (*англ.*). Кунктатор – прозвище (от глагола *cunctare* – медлить) римского военачальника Квинта Фабия († 203 г. до н. э.), медлительность которого и тактика уклонения от боя, принесли Риму удачу во Второй Пунической войне. Здесь: уклоняющийся, медлительный редактор.

25

22. IV <н. с.> 1911.¹

PROCHOU OTVETA = BALMONT.²

¹ Телеграмма из Парижа в Москву по адресу: Poliakoff. Scorpion. Metrople. Teatralnaia. Moscou.

² Бальмонт торопил С.А. Полякова с ответом на его мартовские письма, в которых шло обсуждение издательских проектов. См. п. 23 и 24.

26

1911. IV. 27 н. с. Пасси.¹

Мне очень скучно повторно напоминать «Скорпиону», что я имею право не на 10 авторских экземпляров, а на 20, *minimum* (– в других издательствах я получаю 30 и 40 экз<емпляров>). Прошу дослать мне 10 экз<емпляров> «Побегов Травы»² и 10 экз<емпляров> «Литургии Красоты».³ И возможно скорее.

Прошу также послать мне гонорар за «Лит<ургию> Крас<оты>».

Вчера отослали 4 рассказа Эдгара По. На днях отсылаю 3 последние недостающие, и том будет закончен.⁴

Прошу известить меня, когда я начну получать корректуры 1-го и 3-го т.т. Э. По.

К. Бальмонт.

¹ Открытое письмо (автограф). Почтовые штемпели: Paris. Pl<ace>. Chopin. 28 Avril 1911; Москва. 18.IV.1911. Адрес: Russie – Moscou. Москва. Е<го> В<ысокородию> С.А. Полякову. Театр<альная> Площадь. Метрополь, 23. К<нигоиздательство>во «Скорпион».

² Речь идет об издании: *Уитмен У. Побег травы* / Пер. с англ. и предисл. К.Д. Бальмонта. М.: «Скорпион», 1911. См. также: п. 21, сн. 2.

³ Речь идет о 5 томе Полного собрания стихов Бальмонта, куда вошла книга «Литургия Красоты» (Изд. 2-е. М.: «Скорпион», 1911). См. п. 22, сн. 3, 4.

⁴ См. п. 22, сн. 9, п. 23.

27

1911. 28 июня <н. ст.> Пасси, 60, ул. Башни.¹

Дорогой Сергей,

Я своевременно получил чек на полтора ста рублей, в счет 3-го тома По,² в письме твоём. Благодарю. Я думаю, однако, что ты ошибся, и что в томе будет, как я предполагаю, 20 или 19 с чем-то листов.

Корректуры Эдгара По отправил тебе вчера. «Злые Чары» отправлены сегодня.³ Очень прошу тебя, если можно, просмотри сам исправленные корректуры. Если же тебе некогда, пошли мне. В томе стихов моих, подлежащих выходу в свет, недостает оглавления и титула. Если тебя не затруднит, просмотри эту заключительную корректуру сам, не посылая ее предварительно мне. Если же некогда, повторяю, будь добр послать мне. Очень радуюсь выходу этого тома.

Согласие мое на 14-ти процентный гонорар подтверждаю. Сколько помню, формула моего согласия была такова, в приписке одного моего письма Баженову: «Прошу передать С.А. Полякову, что последнее его письмо (именно то, где ты писал об этом) получил, и с ним согласен. Пишу ему на днях сам».⁴ Во всяком случае согласие свое подтверждаю еще раз.

Будь добр выслать мне чистые листы По.

Я буду тебе очень признателен, если ты не будешь медлить с печатанием остальных листов По, перепечатанием 1-го тома, и печатанием 4-го, который я тебе доставлю во вторую половину лета.⁵ Я вошел в эту полосу обновленного увлечения Эдгаром По, и достал все биографические материалы, которые можно достать. Мне отыскивали в Америке случайные экземпляры соответственных книг. Я хочу сделать из этого что-н<и>б<удь> любопытное.⁶ Но дело в том, что осенью (в Ноябре) я уеду очень далеко, в большое путешествие,⁷ и, если теперь, я и ты, мы не используем это мое увлечение Эдгаром По, позднее вряд ли когда-н<и>б<удь>, я вернусь к этой умственной полосе.

Жму твою руку. Буду признателен за отклик.

Твой К. Бальмонт.

¹ Письмо (авторизованная машинопись). Почтовые штемпели на конверте: Paris. Pl<ace> Chopin. 28 Juni 11; Москва. 19.VI.11. Адрес: Russie. Moscou. M-r S. Poliakoff. Москва. E<го> В<ысокородию> С.А. Полякову. Театр<альная> Площадь. Метрополь, 23. «Скорпион».

² Речь идет об издании: *По Эдгар*. Собрание сочинений. Том III. Страшные рассказы, гротески / Пер. с англ. К. Бальмонта. М.: «Скорпион», 1911. См. также п. 22–26 и примеч. к ним.

³ Речь идет о переиздании книги «Злые Чары» в составе Т. VI Полного собрания стихов Бальмонта. См. сн. 3 к п. 22.

⁴ Николай Александрович Баженов (1880–1955), музыковед, секретарь издательства «Скорпион». Это письмо Бальмонта Н.А. Баженову неизвестно. В архиве С.А. Полякова сохранились письма Бальмонта к Н.А. Баженову за 1913–1914 годы.

⁵ Речь идет об изданиях: *По Эдгар*. Собрание сочинений. Том I. Поэмы и сказки / В пер. с англ. К. Бальмонта. 3-е изд. М., 1911; *По Эдгар*. Собрание сочинений. Том IV. Необычайные приключения / Пер. с англ. К. Бальмонта. М.: «Скорпион», 1912.

⁶ Речь идет о подготовке Бальмонта к написанию автобиографического очерка об Э. По, см. п. 23, сн. 8.

⁷ С 1 февраля по 30 декабря 1912 года Бальмонт совершил кругосветное путешествие, посетив Африку, Австралию, Индонезию, Океанию, Индию. Об этом см.: *Куприяновский П.В., Молчанова Н.А.* Кругосветное путешествие К.Д. Бальмонта и его поэтическое «эхо» в книге «Белый зодчий» // Вестник Ивановского государственного университета. Сер. «Филология». Иваново, 2003. Вып. 1. С. 17–29.

28

22. XI <н. с.> 1911.¹

OUBEDITELNO PROCHOU OTVETA NA PISMA = BALMONT.²

¹ Телеграмма из Парижа в Москву по адресу: Poliakoff Teatralnaja Metropole-23 Moscow.

² Это одно из напоминаний Бальмонта С.А. Полякову об ожидании ответа на письма, см. п. 27 и п. 29, сн. 3.

1911. 13 декабря н. с. Париж.
Пасси, 60, улица Башни.¹

Сергей,

После нескольких месяцев напрасных ожиданий письма от тебя, – после ряда писем, и напоминаний, – я получил письмо Н.А. Баженова, от 3-го – 16-го ноября, с припиской: «На днях вернулся Сергей Александрович и просит Вам передать, что напишет Вам в самом непродолжительном времени».² Я ждал исчерпанности этого «непродолжительного» времени, и по истечении почти трех недель – все безгласных – 5-го декабря послал тебе телеграмму: «Убедительно прошу ответить на письма».³ В ответ я получил в тот же день от тебя: «Тысячу извинений за молчание. Напишу через неделю».⁴ Телеграмма изумила меня, ибо, чтоб, наконец, ответить, после такого молчания, сопровождавшегося для меня разными осложнениями, вызвавшими отсрочку моего отъезда на целые полтора месяца⁵ (о чем, впрочем, упоминаю, лишь вскользь), – ты должен был ждать еще неделю вместо того, чтобы ответить немедленно, – этого я постичь не мог и не могу. Но я примирился с этим. Сегодня, после 8-и дней ожидания, я получил переводом 200 рублей от тебя – каких, за что, почему, на каком основании, по какому расчету, мне неизвестно. Быть может, одновременно послано письмо мне, и оно запоздало? Ты не отвечаешь, конечно, кредитными билетами на мои письма с различными запросами, – в этом не может быть сомнения. Письмо, быть может, пропало на почте, и я, наконец, дождусь все-таки какого-нибудь другого письма, в этом я убежден. Но вот в чем дело: напрасное ожидание, столь длительное, нарушает мое душевное равновесие и мешает, положительно мешает, мне работать. Более ждать я не хочу и не буду. Ни одного дня и ни одного часа.

Так как с твоего приезда я получил лишь монеты, – ожидая письма, – оповещаю тебя о получении посланных тобой 200 рублей и сообщаю следующее.

В письме твоем от 21-го апреля сего года⁶ установлен принятый мною расчет по методу, определенному тобою в строках... «...за вновь выходящие тома собрания и второго издания Эдгара По⁷ вместо половинности... и пр..... за том в 1 р. 50 к. – 420 руб., за том в

2 р. – 560 р. Способ уплаты: оставив обычный предварительный гонорар в 300 р. (когда общий гонорар не ниже этой суммы), следующую уплату в 100 р. производить по распродаже первой тысячи экз<емпляров> и остальную сумму при оставшихся 500 экз<емпляров>». – Этот способ мною был принят, о чем я тебя извещал дважды.⁸ Он был положен в основание всех моих деловых соображений при непрерывной моей работе с весны по сегодня, и дал мне возможность с моей стороны назначить тебе льготные условия для уплаты за новые томы Эдгара По, не тесня тебя немедленностью уплаты за мой труд. Согласно этому способу, я (если я понимаю правильно, а, по видимости, я понимаю правильно) должен был уже получить:

за том 6-й Бальмонта⁹300 р.
 за том 8-й Бальмонта¹⁰300 р.
 за том 1-й Эдгара По¹¹300 р.
 итого900 р.

Что же означают эти 200 рублей?

<Здесь примеч. К.Д. Бальмонта: Месяц тому назад, по твоём возращении, я получил еще 200 р. – это за доставление мною рукописи 5-го т<ома> Эдгара По.¹² Деньги эти должны были быть посланы еще в конце лета>.

Из указанной мною суммы в 900 рублей я получил уже 150 рублей за мой т<ом> 6-й. Итак, если я не ошибаюсь, что посылаемые тобою 200 р. есть часть общего твоего долга мне, и если мои расчеты правильны (мне кажется, что в мою пользу должно быть сделано какое-то дополнение, ибо цена за 1-й т<ом> Э. По в новом издании назначена не 1 р. 50 к. как было ранее, и не 2 р., а 2 р. 20 к., что сильно меняет весь характер расчета), ты мне должен сейчас 550 руб. с каким-то плюсом (и еще с каким-то плюсом в виду неточности расчета за «Северные Цветы»¹³ и 3-й т<ом> Эдгара По¹⁴) – каковую сумму прошу тебя послать мне в сопровождении разъяснительного письма.¹⁵

Что касается 3-го тома Э. По, он мог выйти гораздо раньше, чем вышел, но при том сроке, каковой означился в действительности в смысле окончания его печатания, окончательный расчет по нему должен быть произведен в половине января нового стиля.

Так как я воистину в половине января уезжаю отсюда, и уезжаю из Европы,¹⁶ надеюсь, что я получу скорый ответ от тебя, Сергей.

Корабль не будет меня ждать. Прошу тебя вникнуть в это обстоятельство и прошу тебя понять, что с весны я ничем иным, кроме непрерывной работы над Эдгаром По, не был занят. Итак, не сухость и не что иное, а строгая правда выполненной работы заставляет меня сказать, что ты должен ответить мне немедленно.

Жму твою руку.

Искренне твой К. Бальмонт.

¹ Заказное письмо (авторизованная машинопись). Почтовые штемпели на конверте: Paris. Pl<ace> Chopin. <нрзб>; Москва. 3.12.11. Адрес: Russie. Moscou. M-г S. Poliakoff. Москва. E<го> В<ысокородию> С.А. Полякову. «Скорпион». Театр<альная> Площадь. Метрополь, 23.

² Цитируемое письмо Н.А. Баженова Бальмонту не разыскано.

³ См. п. 28.

⁴ Ответная телеграмма С.А. Полякова не сохранилась.

⁵ Речь идет о планируемом в конце 1911 года отъезде Бальмонта в кругосветное путешествие. См. сн. 7 к п. 27.

⁶ Указанное письмо не разыскано.

⁷ Речь идет о возобновлении издания Собрания сочинений Э. По. см. п. 22–27 и примеч. к ним.

⁸ См. п. 22, п. 23.

⁹ См. сн. 3 к п. 22

¹⁰ См. сн. 3 к п. 22.

¹¹ См.: *По Эдгар*. Собрание сочинений. Том I. Поэмы и сказки / В пер. с англ. К. Бальмонта. М.: «Скорпион», 1911.

¹² Речь идет о материалах к V тому Полного собрания сочинений Эдгара По (М.: «Скорпион», 1912). См. также сн. 8 к п. 23, п. 27.

¹³ Имеется в виду публикация стихотворений и статей Бальмонта в альманахе «Северные цветы: Альманах пятый книгоиздательства “Скорпион”» (М., 1911). См. также сн. 2 к п. 17.

¹⁴ См. сн. 9 к п. 22.

¹⁵ В архиве С.А. Полякова сохранились два бланка телеграфных переводов Бальмонту в Париж за 1911 год: 1) Бланк И.В. Юнкер и К°. В Москве. Принято от Книгоиздательства «Скорпион» для перевода по телеграфу в Passy <нрзб> на имя М-г Constantin Balmont, Passy, 60 rue de la Tour 532 (франка) по курсу 37,62 – р. 200. Комиссия – 1. Дешеша 4.50. Р. 205,50. Москва 1-го Ноября 1911; 2) Bordereau от 8 /XII 1911. J.W. Junker & C° F 1526,45 С. Balmont Paris 37,54 (руб.) 573. (ИРЛИ, ф. 240, оп. 3, ед. хр. 115, л. 88, 89).

¹⁶ Речь идет о кругосветном путешествии Бальмонта. См. сн. 7 к п. 27.

1913

30

1913. 26 янв<аря> н. с. Париж.
Пасси, 60, ул. Башни.¹

Дорогой Сергей,

Я писал тебе,² но, кажется, не заказным, и потому лучше повторю: Сообщи мне, пожалуйста, сколько экземпляров осталось у тебя 2-го тома Эдгара По, и намереваешься ли ты переиздать этот том, с добавлением нескольких вещей, над которыми я теперь работаю, и которые придадут твоему изданию Эдгара По вполне законченный вид, уравнимерив <sic!> и внешне 2-й том – столь жалостно тощий – с другими томами.³ Это, конечно, не к спеху, но мне важно знать в принципе.

Засим сообщаю, что я прочел в твоём каталоге: «Т.1й стихов Бальмонта. Готовится 4-е издание». Считаю необходимым тотчас же известить тебя, что в формате, нами усвоенном, и на прежних условиях, я категорически отказываюсь от переиздания своих томов.⁴ Я всецело склоняюсь к малому формату, каковой и будет усвоен по исчерпанию томов тяжеловесных. Что же касается условий, я очень хотел бы остаться поэтом «Скорпиона» на веки вечные, – и это тебе решить, можешь ли и хочешь ли ты приобрести у меня эти 10 томов в вечную собственность.⁵

Об этом будь добр меня известить. Все твои соображения по этому поводу да достигнут меня, без торопливости, но не в вечности.

Если веяния ветров Российских и иных не столкнутся в утомительном кружении бесплодной метелицы, надеюсь в светлости испить с тобой бокал вина в честь Marzo pazzo,⁶ месяца Марта безумного – в первопрестольной нашей Москве.⁷

Юргису земной поклон.⁸

Жму твою руку.

Искренне твой К. Бальмонт.

P.S. Уитмена воскресшего⁹ прошу несколько экземпляров. Также «Осенние озера» Кузмина.¹⁰

¹ Заказное письмо (авторизованная машинопись). Почтовые штампы на конверте неразборчивы. Адрес: Russie. Moscou. M-r S.Poliakoff. Москва. Е<го> В<ысокородию> Серг<ею> Ал<ександровичу> Полякову. «Скорпион». Театр<альная> Площадь, д<ом> Метрополь, 23.

² Письма Бальмонта С.А. Полякову с 11 декабря 1911 года по 28 января 1913 года не сохранились.

³ Речь идет об издании: *По Эдгар*. Собрание сочинений. Том II. Рассказы, статьи, афоризмы / Пер. с англ. К. Бальмонта. М.: «Скорпион», 1906. См. также: Бальмонт К. Перевод поэмы Эдгара По «Аль Аараф». Наборный экземпляр. На л. 1. приписка переводчика: «Эдгар По. Т. 2-й» (ИРЛИ, ф. 240, оп. 2, ед. хр. 26); Перевод произведения Эд. По «Криптография». Наборный экземпляр, на 1 л. приписка рукой Бальмонта: «Эдгар По. Т. 2-й» (ИРЛИ, ф. 240, оп. 2, ед. хр. 28).

⁴ Речь идет об издании Полного собрания стихов Бальмонта предприятием «Скорпионом». См. сн. 3 к п. 22. Несмотря на возражения Бальмонта 4-е изд. его лирики было начато в «Скорпионе»: 1 том («Под Северным Небом», «В Безбрежности», «Тишина») – М., 1914, 2 том («Горящие здания») – М., 1914, 3 том («Будем как Солнце») – М., 1912.

⁵ Это предложение не было поддержано С.А. Поляковым. См. также п. 32.

⁶ Безумный март (*итал.*).

⁷ Возвращение Бальмонта в Россию, ставшее возможным после объявления амнистии по случаю трехсотлетия Дома Романовых (21 февраля 1913 года в российских газетах был опубликован Именной высочайший указ правительствующему Сенату в ознаменование трёхсотлетия царствующего Дома Романовых, который содержал список лиц, ранее привлекавшихся за «преступные деяния, учинённые посредством печати», подлежащих амнистии), состоялось только в начале мая 1913 года.

⁸ Ю.К. Балтрушайтис. См. сн. 8 к п. 12

⁹ Речь идет об издании: *Уитмен У.* Побег травы / Пер. с англ. и предисл. К.Д. Бальмонта. М.: «Скорпион», 1911, см. сн. 2 к п. 21.

¹⁰ Имеется в виду издание: *Кузмин М.* Осенние озера. Вторая книга стихов. Обл. работы С. Судейкина. М.: «Скорпион», 1912. К истории этого издания см. письма М.А. Кузмина к С.А. Полякову в кн.: *Кузмин М.А.* Стихотворения. Из переписки / Сост., подг. текста, примеч. Н.А. Богомолова. М., 2006. С. 226–227, 231–233.

1913. 18 марта н. с.
Пасси.¹

Дорогой Сергей,

Весь дополнительный материал ко 2-му тому Эдгара По мною в «Скорпион» отослан несколько дней тому назад.² Посылаемое мною юношеское стихотворение Эдгара По «Напев»³ будь добр отослать в типографию, оно должно составить последнюю страницу тома: после «Аль Аараафа».⁴

Не откажись послать мне 200 рублей депешену.

Прошу ответить мне о следующем. Я составляю сборник «Образцы поэзии Бальмонта».⁵ Том страниц в 300, из наиболее любимых читателями стихов моих, а равно из наиболее любимых мною – по несколько стихотворений из каждой моей книги. Сборник должен быть напечатан в большом количестве экземпляров и стоить не дороже рубля. Я полагаю, что такая книга двинет продажу всех моих томов. Сообщи мне, пожалуйста, расположен ли ты издать такой сборник. Должен сказать, что для него у меня есть издатель,⁶ но мне приятнее было бы иметь дело с тобой. Прошу не задержать меня таким или иным ответом.

Жму твою руку.

Искренно тебе преданный К. Бальмонт.

¹ Заказное письмо (авторизованная машинопись). Почтовые штемпели на конверте: Paris. Pl<ace> Chopin. 18.3.13. Штемпель получения неразборчив. Адрес: Russie. Moscou. M-г S. Poliakoff. Москва. E<го> В<ысокородию> С.А. Полякову. «Скорпион». Театр<альная> Площадь, д<ом> Метрополь, 23.

² См. сн. 3 к п. 29. Дополнительный материал был отправлен в «Скорпион» 3 и 6 марта согласно письму Бальмонта Н.А. Баженову от 4 марта <н. с.> 1913 года: «Многоуважаемый Николай Александрович, Вчера я отослал Вам добавления ко 2-му тому Э. По, 113 страниц. Послезавтра отсылаю окончание» (ИРЛИ, ф. 240, оп. 3, ед. хр. 44–46).

³ Бальмонтский перевод стихотворения Э. По «Напев» был опубликован в качестве приложения ко 2 тому Собрания сочинений Э. По (М.: «Скорпион», 1913. С. 321).

⁴ «Аль-Аараф» (1829), неоконченная поэма Э. По, в переводе Бальмонта была опубликована в качестве приложения ко 2 тому Собрания сочинений Э. По (М.: «Скорпион», 1913. С. 321–343). См. также сн. 3 к п. 26.

⁵ Речь идет о замысле Бальмонта издать сборник избранной лирики. Этот замысел будет воплощен выходом в свет книги: *Бальмонт К. Звенья: Избранные стихи, 1890–1912*. М.: «Скорпион», 1913. В архиве С.А. Полякова сохранилась наборная рукопись этого издания, содержащая автографы, печатные тексты, списки, выполненные рукой разных лиц: Е.А. Андреевой-Бальмонт, Е.К. Цветковской, Н.К. Бруни (ИРЛИ, ф. 240, оп. 2, ед. хр. 18, 258 лл.). Об истории этой книги Бальмонта и ее заглавии см. также письмо Бальмонта В.Я. Брюсову от 21 августа 1913 года. (ЛН–98, 1, 233–234).

⁶ О каком издателе идет речь установить не удалось.

32

1913. 6 апреля н. с. Пасси.
60, улица Башни.¹

Дорогой Сергей,

Твое письмо от 18-го марта ст. ст.² обрадовало меня искренностью тона и глубоко огорчило тем, что ты обходишь полным молчанием именно главный пункт моего запроса.³ Ты как будто не понимаешь, или не хочешь понять, что для меня вопрос о моих десяти томах не есть вопрос о том или ином томе, а о целой эпохе моей жизни, и целой полосе Русской поэзии, которая была, существует ярко – как зеркало бывшего, и замкнулась. Так – внутренне, так да будет и внешне. Я хочу эти десять томов уступить навсегда тому или иному издателю. Я написал тебе. Что хотел бы оставить их в «Скорпионе», с которым я связан вкусами и всем моим прошлым. Я сказал – напиши мне, можешь ли и хочешь ли ты приобрести их в собственность навсегда. Ты же по неизвестной мне причине говоришь мне лишь о частичных соображениях, – важных для меня (разумею перемену шрифта и формата), но второстепенных, – и ни слова не говоришь о главном.

Я повторяю. На прежних основаниях я не хочу и не могу переиздавать этих томов. Переиздав два тома, 1-й и 2-й, я ничем не обеспечен, что публика будет покупать все 10 томов, а не эти два тома, или любой произвольный том. Через год понадобится переиздавать 7-й, а потом 10-й – или любой, который полюбит читателям. Я же буду

все в прежнем положении, которое означая материальную скудость, не может продолжаться бесконечно. Тебе известно, конечно, что писатели меньших заслуг и – поистине – меньших достоинств (говоря это с<о> спокойной грустью) давно уже устроились с изданием своих сочинений так, что они не должны ежедневно терзать себя заботами о завтрашнем дне. Вот и я хочу тоже так устроиться. Ты не можешь не знать также, что, если сейчас мои книги идут не особенно ходко, они представляют из себя все же достоверную ценность, на которую будут покупатели всегда, а с моим возвращением в Россию (через 5 недель),⁴ конечно, спрос поднимется в большой степени на мои книги, чему я буду содействовать своими чтениями и всякими общественными выступлениями. Я смотрю на тебя не только как на своего давнишнего издателя, но и как на своего давнишнего друга, и говорю с тобой открыто. Обдумай то, о чем я говорю, и дай мне знать. Расстаться с тобой, если бы даже и для более выгодных условий, мне было бы горько. Если можешь и хочешь, приобрети у меня эти 10 томов, и сообщи, что ты мне можешь предложить. Если нет, у меня нет иного выхода, как сговориться с другими, чего я так не хочу.

«Избранные 100 стихотворений» (или чт<о>-н<и>б<удь> в этом роде) , с портретом и очерком жизни,⁵ мне кажется исчерпывающей роли играть никак не могут, и будут лишь служить двигателем для томов. Будь добр, сообщи мне, сколько экземпляров такого сборника ты мог бы издать, и какое вознаграждение ты мог бы предложить.

Я буду с нетерпением ждать того или иного ответа от тебя. Я должен иметь его *до своего приезда в Россию*. Отзовись.

И до встречи в любимой Москве, в родной и нигде не забытой Москве.

Всегда твой К. Бальмонт.

P.S. Если «Только Любовь» вышла,⁶ будь добр послать мне соответствующий чек. С корректурами Эдгара По⁷ очень прошу, поторопиться и доставить их мне целиком теперь же: в Москве будет трудно этим заниматься.

Ответь же поскорей – и до свиданья.

¹ Заказное письмо (автоизованная машинопись). Почтовые штампы на конверте: Paris. Pl<ace> De L’Observatoire. 7.4.13; Москва. 28.3.13. Адрес: Russie. Moscou. M-r S.Poliakoff. Москва. E<go> В<ысокородию> С.А. Полякову. «Скорпион». Театр<альная> Площадь, д<ом> Метрополь, 23.

² Письмо С.А. Полякова от 18 марта 1913 года не разыскано.

³ Речь идет о предложении Бальмонта С.А. Полякову выкупить права на издание его Полного собрания стихов в 10 томах. См. также п. 30, сн. 4–5.

⁴ Бальмонт прибыл в Москву 5 мая 1913 года. Более подробно об этом см.: *Бальмонт М.Ю.* 1913 год в жизни и творчестве К.Д. Бальмонта // Южное сияние. 2014. № 9; *Романов А.Ю.* Возвращение поэта: Материалы к биографии К.Д. Бальмонта (по газетным публикациям 1913 г.) // Солнечная пряжа. 2008. Вып. 2. С. 134–137.

⁵ Об этом замысле Бальмонта см. п. 31, сн. 5. Договоренность с С.А. Поляковым об издании сборника избранной лирики Бальмонта под названием «Звенья» была достигнута.

Работа по изданию сборника становится главным предметом переписки Бальмонта с Н.А. Баженовым в мае – августе 1913 года. Так, 24 мая 1913 года Бальмонт пишет: «Многоуважаемый Николай Александрович, Я слишком поздно получил два образца бумаги для моего сборника, и не успел, уезжая, протелефонировать вам, что, по внимательном рассмотрении шрифта, в связи с бумагой, я совершенно отвергаю и шрифт, и формат, и бумагу: буквы неравномерны, стерты и расплзаются, бумага, в обоих образцах, пробита шрифтом. / Прошу вас найти мне два-три образца бумаги по формату моей книжки “Зарево Зорь” – и пришлите мне, пожалуйста, по 2 или по 4 страницы каждого образца отпечатанным – шрифт “Зарева Зорь”. / Благоволите также произвести расчет страниц: сколько их выйдет в сборнике формата “Зарева Зорь”, если стихи печатать не сплошь. <Здесь примеч. Бальмонта: Как мы уже условились с Вами>. Мы можем тогда снова снести с Сергеем Александровичем <Поляковым> и выработать новые условия или подтвердить те же самые (касательно гонорара и числа экземпляров)» (ИРЛИ, ф. 240, оп. 3, ед. хр. 44–46, л. 4–5). 2 июня 1913 года в письме к Н.А. Баженову Бальмонт отмечал: «Согласно моему главному условию с С.А. Поляковым, сборник должен быть издан скоро, иначе смысл самого разговора об этом теряется». (Там же, л. 2). 9 июля 1913 года Бальмонт в ответ на разысканное письмо Н.А. Баженова сообщает: «Я получил образцы бумаги. Выбираю № 1-й. Мне очень нравится и качество бумаги и формат. Перерешений более не будет. Очень прошу безотложно доставить мне набор. Полагаю, что можно доставлять его в сверстанном виде. С нетерпением буду ждать корректур», и добавляет: «P. S. Я хочу сделать лишь одно изменение: нумерацию страниц прошу помещать не снизу страницы, а сверху; цифры должны быть несколько мельче, и предпочтительно – в

правом углу» (ИРЛИ, ф. 240, оп. 3, ед. хр. 47–49, л. 1). Набор сборника «Звенья. Избранные стихи» был осуществлен очень быстро, но с большим количеством ошибок, на что Бальмонт указывал Баженову в письме от 25 июня 1913 года: «Не откажитесь, прошу Вас, проверить поправки. Их очень много» (ИРЛИ, ф. 240, оп. 3, ед. хр. 50–52, л. 1). В этом же письме Бальмонт называет имя художника, который занимался оформлением книги «Звенья. Избранные стихи»: «С рисунком Гуревича я решил сделать то, что он сам хотел, т. е. уменьшить, превратить его в украшение обложки, в “марку” книги. Буду просить Вас прислать мне образчики» (Там же). Упоминается Шеба (Себастиан Абрамович) Гуревич, который имел в Париже свою мастерскую. Работа с корректурами сборника «Звенья. Избранные стихи» завершилась к 22 сентября 1913 года.

⁶ Речь идет о книге стихов Бальмонта «Только Любовь: Семицветник» (впервые: М.: «Гриф», 1903, 2-е издание – М.: «Гриф», 1908). Книга «Только Любовь» составила IV том Полного собрания стихов Бальмонта в 3-м скорпионовском издании. См. сн. 3 к п. 22. Договоренности об издании были достигнуты в январе 1913 года. Так, в письме к Н.А. Баженову от 2 января <н. с.> из Парижа Бальмонт пишет: «Многоуважаемый Николай Александрович, Ек<атерина> Ал<ексеевна> <Бальмонт> передала мне Ваше письмо от 22. XI. 1912 с. с. – Я был бы очень рад, если бы «Только Любовь» могла быть переиздана “Скорпионом” без промедлений. Думаю, что “Гриф” не будет ничего против этого иметь. Будьте добры переговорите с ним, я же со своей стороны ему напишу. Одну корректуру, в сверстанном виде, я хочу прочесть сам. Буду ждать» (ИРЛИ, ф. 240, оп. 3, ед. хр. 41–43, л. 1). О 4 томе Полного собрания стихов Бальмонта речь идет и в письме Бальмонта Н.А. Баженову от 16 февраля 1913 года <н. с.> из Парижа: «Многоуважаемый Николай Александрович, <...>. Имею сообщить, по поводу “Только Любовь”. С.А. Соколов мне пишет, что у него осталось на складе 400 экз<емпляров> этой книги, и просит, чтоб “Скорпион” взял их, с уступкой. Я нахожу это не только справедливым, но и, безусловно, необходимым, ибо, в свое время, я говорил ему, что не переиздам книги, пока его издание не разойдется полностью. Надеюсь, что “Скорпион” найдет возможным удовлетворить эту просьбу, примирив интересы “Скорпиона” и “Грифа” взаимным согласием. / Кстати, я перестал получать корректуры “Только Любовь”, и беспокоюсь этим» (Там же, л. 4).

⁷ Речь идет о 4 томе Полного собрания Э. По. См. также сн. 11 к п. 22, сн. 5 к п. 27.

1914

33

Passy, 60, rue de la Tour.
1914. XI. 16 н. с.¹

Дорогой Сергей,

Здравствуй, и да здравствует Россия и Славянство, в эти великие дни,² ведущие нас к празднествам Славянского бога Световита.³

Пишу сейчас по делу. По моим расчетам, за «Скорпионом» остались последние 200 рублей (июльские) по погашению счета томов.⁴ Я писал дважды об этом Баженову, но то были памятные дни начала Войны.⁵ Ответа не было. Будь добр, пошли мне 150 рублей, через посольство наше, что в Бордо (или инако), а на 50 руб. передай, пожалуйста, от моего имени книг моих, твоего издания, в Библиотеки для Раненых.⁶ Надеюсь, моя просьба не затруднит тебя.

Напиши мне два слова, как умешь. Я хотел уже давно вернуться в Россию. Обстоятельства задержали. В марте уповаю быть в Москве, а может и ранее.⁷

Кланяюсь твоим. Тем же, кто помнит из друзей, привет. Жму руку.

Искренно твой К. Бальмонт.

P.S. Не прав-ли я был в моей давнишней ненависти к Немцам и в моей проповеди слияния Русских и Поляков?⁸

¹ Заказное письмо (автограф). Почтовые штемпели на конверте: Paris. Pl<асе> Chopin. 16.11.14; Москва. 16.11.14. Russie. Moscou. M-r S. Poliakoff. Москва. E<го> В<ысокородию> Серг<его> Ал<ександровичу> Полякову. Театр<альная> Площадь, д<ом> Метрополь, 23. «Скорпион».

² Возможно, Бальмонт откликается на военные события августа – сентября 1914 года, связанные с рядом побед русской армии над австро-венгерскими войсками под командованием генерала Николая Ивановича Иванова (1875–1944). (Об этом см.: *Головин Н.Н.* Из истории кампании 1914 на русском фронте. В 3 кн. Кн. 2. М., 2014).

³ Святovit – бог войны, победы и плодородия у западных славян: «Среди множества славянских божеств главным является Святovit, бог земли ранской, так как он – самый убедительный в ответах. Поэтому в знак особого уважения они имеют обыкновение ежегодно приносить ему в

жертву человека – христианина, какого укажет жребий. Из всех славянских земель присылаются установленные пожертвования на жертвоприношения Святовиту. / С удивительным почтением относятся славяне к своему боже-ству, ибо они не легко приносят клятвы и не терпят, чтобы достоинство его храма нарушалось даже во время неприятельских нашествий» (*Гельмольд. Славянская хроника*. М., 1963. С. 130, 235–236).

⁴ Речь идет об издании Полного собрания стихов Бальмонта. См. сн. 3 к п. 22

⁵ За 1914 год сохранилось только одно письмо Бальмонта Н.А. Баженову от 20 февраля 1914 (ИРЛИ, ф. 240, оп. 3, ед. хр. 67).

⁶ Об организации в годы Первой мировой войны Библиотек для раненых и военнопленных см.: *Рубанова Т.Д.* Библиотеки для раненых воинов и военнопленных в годы Первой мировой войны // *Библиотекосведение*. 2015. № 6. С. 98–106. Об участии Бальмонта в судьбе военнопленных см. также письмо Бальмонта В.Я. Брюсову от 22 ноября 1915 года из Омска и комментариев к нему (ЛН–98, 1, 236–237).

⁷ Бальмонт вернулся в Россию только в конце мая 1915 года. Как вспоминала Е.А. Андреева-Бальмонт: «К концу мая 1915 года Бальмонт в Москве, где его встречают горячо и радостно. Он счастлив неимоверно. “Я в России, в «русской речи»”. “Я как будто читаю солнечную летопись”. “Я снова в России! Это сказочно. Я снова с душами, которые горят, и родные, и любят”» (*Андреева-Бальмонт Е.А.* Воспоминания. С. 393).

⁸ Об отношении Бальмонта к войне см. в воспоминаниях Е.А. Андреевой-Бальмонт: «Бальмонт радовался объявлению войны против немцев, дружному наступлению Европы против них. Он ненавидел немцев (не народ, конечно, а милитаристский дух этой нации). А тут его вражда к ним еще обострилась. “Войну с Германией я приветствую ликующе, – пишет он. – Все последние годы были чудовищной подготовкой бедствия. Если человек готовится к убийству и заранее предвкушает его – по-моему, это хуже самого убийства. Под этим впечатлением совершенно изменилось мое личное отношение к немцам и немецкому” <...>. Бальмонт был уверен, что немцы будут побеждены и именно русскими. “Славяне должны выдвинуться на первое место в Европе и сказать свое верное, певучее, славянское слово” – писал он мне. Он напряженно следил за известиями с фронта, его страшно волновал исход войны. Все его письма ко мне в начале войны полны размышлений о “великой битве народов”. Он непременно хочет принять участие в ней; завидует своим русским знакомым, мобилизованным в первые дни войны; совершенно серьезно сокрушается о своих сломанных руке и ноге, мешающих ему сражаться “в священных рядах тех, кто бьется против моего исконного врага германца, врага мечтаний, всех нежных снов моих, как русского, как поляка, как славянина”» (*Андреева-Бальмонт Е.А.* Воспоминания. С. 390).

1915

34

Таруса. Калуж<ская> г<уберния>.
Им<ение> Ладыжино.¹
1915. VII. 17.

Дорогой Сергей,

Спешу исправить свою погрешность. Я по рассеянности, кажется, указал имя *Wiegeler*, вместо правильного *Wiegler* – автор Французской грамматики Китайского языка.² В ней две части. Текст части, именуемой «*Rudiments*»³ пленителен. Издание, кажется, Guilmoto (не уверен в правописании этого имени).

Услаждаюсь Георгиевским.⁴

Посылаю тебе «Поэзию как Волшебство».⁵ Буду ждать корректуры.

Формат и шрифт, пожалуйста, определи сам. Я заранее согласен с твоим выбором. Относительно вознаграждения, если найдешь справедливым, я просил бы 20% от продажной цены каждого экз<емпляра>. Количество экз<емпляров> определи сам. Но, думаю, что меньше 2000 экз<емпляров> не стоит печатать.

Просил бы тебя, если тебя не затруднит, вычтя из будущих моих благ, послать мне две книги Георгиевского «О корневом составе Китайского языка» и «Анализ иерогр<афической> письменности Китайцев».⁶

Не откажись написать два слова.

Жму руку. Да будет в душе твоей мир.

Твой К. Бальмонт.

¹ Закрытое письмо (автограф). Почтовые штемпели: Таруса. Кал<ужская>. 18.7.15; Москва. 19.7.15. Адрес: Москва. Е<го> В<ысокородию> Серг<ею> Ал<ександровичу> Полякову. Театр<альная> Площадь, д<ом> Метрополь, 23. «Скорпион».

В имении маркизы М.Л. Кампанари, расположенном в 4 км от Тарусы, Калужской губернии Бальмонт с семьей провел лето 1915 года. Из письма Н.К. Бруни-Бальмонт от 14 января 1982 года С. Поварцову: «Маркиза Кампанари (Мария Львовна, урожденная Волкова) сдавала свое имение Лады-

жино на лето. Мы прожили там лето 1912 года, но не сговорились на 13-й год, и маркиза сдала Ладыжино другим людям... Но в 1914 г. мы снова поехали в Ладыжино, где нашей семье очень понравилось. Мама подружилась с Марией Львовной и в 1917 году навещала ее больную и хоронила ее. Мы убедили Балтрушайтиса с семьей поселиться в Тарусе, от которой Ладыжино находилось в четырех верстах, так что Юргис часто приходил к нам и уходил с КД встречать восход солнца в лес или на Оку» (Цит. по: *Поварцов Сергей*. Дочь Бальмонта // *Сибирские огни*. 1912. № 4. С. 173). См. также: *Бруни-Бальмонт Нина*. Воспоминания о Балтрушайтисе. С. 381–385.

² Léon Wieger (1856–1933), автор иллюстрированного десятитомного издания «La Chine moderne», исследователь культуры, религии, политики, истории, социальной жизни Китая, с конца 1890-х годов – составитель ряда учебных пособий по китайскому языку. В издательстве Librairie orientale & américaine. E. Guilmoto, на которое указывает Бальмонт вышло два пособия Léon Wieger: *Rudiments: [de parler et de style chinois] 10 Textes historiques / Le P. Léon Wieger / Paris: E. Guilmoto, [1902]; Rudiments: [de parler et de style chinois. 5 et 6. Narrations populaires] / Le. P. Léon Wieger / 3e éd. / Paris: E. Guilmoto, [1903]*.

³ Начатки, основы (*фр.*).

⁴ Сергей Михайлович Георгиевский (1851–1893), русский китаевед, автор ряда книг по истории Древнего Китая. О каком точно издании идет речь у Бальмонта, установить не удалось. См. также сн. 6.

⁵ Речь идет о книге Бальмонта «Поэзия как Волшебство», которая будет издана «Скорпионом» в конце 1915 года. Наборный экземпляр сохранился в архиве С.А. Полякова (ИРЛИ, ф. 240, оп. 2, ед. хр. 15). См. также п. 35–37.

⁶ Речь идет об изданиях: *Георгиевский С.М.* Анализ иероглифической письменности китайцев, как отражающей в себе историю жизни древнего китайского народа. СПб, Тип. И.Н. Скороходова, 1888; *Георгиевский С.М.* О корневом составе китайского языка, в связи с вопросом о происхождении китайцев. СПб., Тип. И.Н. Скороходова, 1888.

35

Таруса, Калужск<ая> губ<ерния>, им<ение> Ладыжино.¹
1915. VII. 27.

Дорогой Сергей, не откажись написать мне, прочел ли ты мою «Поэзию как Волшебство»,² и какое на тебя это произвело впечатле-

ние. Остановился ли ты на формате, приличествующем этому очерку, и когда я могу рассчитывать на получение корректуры?

Обращаюсь к тебе также с просьбой. Пошли, пожалуйста, в счет моих будущих благ (каковые ты определишь), от моего имени *сто рублей* по адресу: *Елене Константиновне Цветковской, Одинцово, по Брянск<ой> ж. д. Котура, Лесной Городок, д<ом> Симсона.*³ Очень буду признателен.

Буду ждать от тебя вести. Жму руку.

Твой К. Бальмонт.

¹ Письмо (автограф). Конверт не сохранился. См. также сн. 1 к п. 34.

² См. п. 34, сн. 4.

³ Речь идет о подмосковном дачном поселке Лесной городок, ведущем свою историю с конца XIX века, где провела часть лета после тяжелого заболевания легких Е.К. Цветковская с дочерью Миррой. Бальмонт 8 июля 1915 года писал Е.А. Андреевой-Бальмонт из Лесного городка: «Я здесь с понедельника. Приехали в неустроенность. Всего надо добиваться. <...> Я пробуду здесь до 12–13-го. К 15-му, как мы сговорились, буду в Ладыжино. Здесь очаровательно. Отъеденный <sic!> дом с большой террасой. Неограниченное число садовых гвоздик, алых, белых, розовых. Сколько хочешь клубники. А в лесу, за забором, везде земляника. Аллея из сада ведет к лугу и речонке. Воистину Лесной Городок» (*Андреева-Бальмонт Е.А. Воспоминания. С. 456–457*).

36

Ладыжино. 1915. 13 сентября.¹

Дорогой Сергей,

Обращаюсь к тебе с двоякой просьбой. Во-1х, будь добр, если возможно, о скорейшей сверстке всей «Поэзии как Волшебство»,² во 2-х, – противоречие кажущееся, – по отпечанию не откажись задержать выпуск книги на месяц. И 1-е и 2-е определяется тем, что 5-го октября я еду в Поволжские города на месяц,³ и буду в них выступать с этой вещью как лекцией. Было бы радостно читать ее по отпечатанному экземпляру. Притом, если книга выйдет совсем вскоре после моих выступлений, думаю, было бы очень полезно для ее распространения, если бы вслед за мною в соответственные города

были посланы экземпляры. Список городов я дам тебе при свидании. Приезжаю в Москву 18-го.

Большое благодарение тебе за посылку книг Георгиевского⁴ и предивное «Чаромутие»,⁵ которое при встрече возвращу. Равно и другие твои книги.

Крепко жму твою руку и в бурях желаю тишины.

Твой К. Бальмонт.

¹ Письмо (авторизованная машинопись). Почтовые штампы на конверте: Таруса. Кал<ужская>. 16.9.15; Москва. 17.IX.15. Адрес: Москва. Е<го> В<ысокородию> Серг<ею> Ал<ександровичу> Полякову. Театр<ральная> Площадь, д<ом> Метрополь, 23. «Скорпион».

² См. п. 34, сн. 5.

³ О первой поездке Бальмонта по России, которая началась 26 сентября 1915 года см. в мемуарах Е.А. Андреевой-Бальмонт (*Андреева-Бальмонт Е.А.* Воспоминания. С. 396–399). Города, которые посетил Бальмонт: Воронеж, Баку, Тифлис, Кутаис, Вологда, Ярославль, Иваново, Нижний Новгород, Казань, Саратов, Пенза, Самара, Уфа, Пермь, Екатеринбург, Тюмень, Омск, Вятка и др. Из поездки Бальмонт вернулся в первых числах декабря 1915 года. В первой поездке по России Бальмонт читал две лекции «Поэзия как Волшебство» и «Океания», выступал с чтением стихов и переводов отдельных песен поэмы Руставели, называемой переводчиком «Носящий барсову шкуру».

⁴ См. п. 34, сн. 4, 6.

⁵ Речь идет о книге русского этнографа, лингвиста-любителя, автора разного рода ненаучных теорий, Платона Акимовича Лукашевича (1809?–1887): «Чаромутие или священный язык магов, волхвов и жрецов, открытый Платоном Лукашевичем, с прибавлением обращенных им же в прямую истоть чаромути и чарной истоти языков русского и других славянских и части латинского» (Петргород, 1846).

37

Ладыжино. 1915. IX. 15.¹

Дорогой Сергей, я писал тебе,² но для верности повторяю еще раз: Очень прошу поторопить верстку всего набора «Поэзии».³

До скорой встречи.

Твой К. Бальмонт.

¹ Открытое письмо (автограф). Почтовые штемпели. Таруса. Кал<а-лужская>. 16.9.15; Москва. Е<го> В<ысокородию> С.А. Полякову. Театр<альная> Площадь, д<ом> Метрополь, 23. «Скорпион».

² См. п. 36.

³ См. п. 34, сн. 5.

38

Петроград. Вас<ильевский> Остр<ов> 22 л., д. 5. кв. 20.¹
1915. XII. 3

Дорогой Сергей,

Я телеграфировал тебе из Тюмени,² просил выпустить «Поэзию как Волшебство»,³ отклика не получил, или он заблудился и дойдет ко мне лишь змеиными путями⁴ позднее. Итак, подтверждаю. А заодно прошу тебя: Будь добр послать мне, если можно – тотчас, ибо весьма нужно:

1. Будем как Солнце
2. Побег Травы
3. Змеиные Цветы
4. Звенья (3 экз<емпляра>)
5. Поэзия как Волшебство. (10 экз<емпляров>)⁵

Через две недели буду в Москве, где намереваюсь проводить святки.⁶ В Сибири я пресек свой путь на стране Киргизов,⁷ ибо в марте и апреле снова поеду туда, и уж тогда, конечно, до Японии, где буду проводить Пасху.⁸

Жму руку, и буду счастлив тебя увидеть. Мой привет Софии Ро-муальдовне.⁹

Твой К. Бальмонт.

¹ Закрытое письмо (автограф). Почтовые штемпели: Петроград. 4.12.15; Москва. 5.XII.15. Адрес: Москва. Е<го> В<ысокородию> Серг<ею> Ал<ександровичу> Полякову. Театр<альная> Площадь, д<ом> Метрополь, 23. «Скорпион».

По этому адресу в Петербурге Бальмонт проживал с Е.К. Цветковской с конца сентября 1915 года. Из письма Бальмонта Е.А. Андреевой-Бальмонт от 11 декабря 1915 года: «Я окончательно нанял эту квартиру <...>. Она холодная, и в ней, как в новой, есть несовершенства. Это устранимо. А так, вообще, я ей пленен. Просторно, светло, 7 комнат, прекрасная столовая, у

меня, кроме кабинета, большая комната для гостей, электричество, ванна, из окон видны снежные пространства, в 2-х минутах Нева, в нескольких минутах трамвая – Море, весной оно будет видно из окон, до Невского по трамву – 20 минут» (*Андреева-Бальмонт Е.А.* Воспоминания. С. 471–472).

² Телеграмма, о которой идет речь, в архиве С.А. Полякова не сохранилась. В Тюмени Бальмонт выступал в середине ноября 1915 года. Сохранились два ноябрьских письма Бальмонта 1915 года из Тюмени Е.А. Андреевой-Бальмонт. 16 ноября 1915 года Бальмонт писал: «Катя милая, получил здесь открытку от тебя. Я наслаждаюсь безграничной тишиной и полным уединением. Ты можешь мне позавидовать. Здесь люди не беспокоят. И единственные звуки, которые слышу, тиканье стенных часов в коридоре (такой домашний звук) и время от времени хоровое пение солдат. Они много поют во всех этих снежных городах. Пойду сейчас опустить письма и буду чувствовать себя наедине с звездами и Ночью» (Там же. С. 467). В письме от 18 ноября 1915 года Бальмонт признавался: «Катя милая, Нюша, верно, уже сообщила из вчерашнего моего письма о разных переменах в сроках и планах. Я еще в утомительной неизвестности – жду категорической депеши от Долидзе, может быть, что-нибудь из потерянных выступлений наверстаем. Пока же я решил 22-го начать обратный путь в столицы и не думаю, чтоб это изменилось. Тюмень – глухой городишко. Однако и здесь собрались слушатели и нашлись друзья, знающие меня по Москве и Парижу. Провел очаровательный вечер в изящном доме Колокольниковой и чувствовал себя чуть не в Пасси. Ведь вот никогда не знаешь, что где найдешь. Сегодня “Океания”, которая везде завоевывает безошибочно» (Там же. С. 467). Упоминаются: Анна Николаевна Иванова (1877–1939), двоюродная сестра М.В. Сабашниковой, племянница Е.А. Андреевой-Бальмонт; Федор Евсеевич Долидзе (1883–1977), антрепренер, который занимался организацией первого путешествия Бальмонта по России и других его выступлений в 1915–1916 году, см. также сн. 7 к п. 40. Более подробно о выступлениях Бальмонта в Тюмени см.: *Подлубнова Юлия.* «Какое счастье объехать всю Россию...». Уральские гастроли Константина Бальмонта // Урал. 2018. № 1.

³ См.: сн. 4 к п. 34.

⁴ Образ восходит в книге статей и очерков Бальмонта о Мексике: *Змеиные Цветы: (Путевые письма из Мексики).* М.: «Скорпион», 1910.

⁵ Речь идет об изданиях «Скорпиона»: *Бальмонт К.* Полное собрание стихов. Т. III. Будем как Солнце. Изд. 4-е. М.: «Скорпион», 1912; *Уитмен У.* Побег травы / Пер. с англ. и предисл. К.Д. Бальмонта. М.: «Скорпион», 1911; *Змеиные Цветы: (Путевые письма из Мексики).* М.: «Скорпион», 1910; *Звенья: Избранные стихи, 1890–1912.* М.: «Скорпион», 1913; *Поэзия*

как Волшебство. М.: «Скорпион», 1915. Поляков выполнил просьбу Бальмонта. См. п. 39.

⁶ Первую половину января 1916 года Бальмонт провел в Москве. См. также п. 39.

⁷ Территория в Центральной Азии, известная на русском языке как Киргизия, была официально включена в состав Российской империи в 1876 году. Известно, что путешествие 1915 года Бальмонт завершил в Омске, который исторически считался центром области Сибирских киргизов (до 1854 года). Омск называли «окном в Азию».

⁸ Бальмонт выехал в свое второе путешествие по России в феврале 1916 года. Об организации этой поездки см. письмо Бальмонта к Е.К. Цветковской от 14 ноября 1915 года: «Милая, второе решение Судьбы заключалось в том, что я на вокзале в Екатеринбурге, по пути в Пермь, встретился с Морозовым и Меклером, вместе ехали в Пермь, одновременно выступали, двое суток говорили, и я убедился в полной добросовестности и невиновности передо мной Меклера. Я принял поездку, которую он уже организовал, и действительно организовал, помещения ведь наняты, и билеты уже продаются. Я подписал и он формальный договор с неустойкой, – я более не попаду в такое положение, как сейчас. Поездка – март и апрель. Путь: Петроград, Харьков, Екатеринослав, Оренбург, Томск, Барнаул, Новониколаевск, Иркутск, Благовещенск, Чита, Харбин, Владивосток, Хабаровск. Пасха – в Японии...» (РГБ, ф. 374, карт. 4, ед. хр. 13, л. 41) (цит. по копии, предоставленной Т.В. Петровой-Бальмонт). Упоминаются Николай Александрович Морозов (1854–1946), политический деятель, народник, поэт, и Михаил Александрович Меклер (?), антрепренер. Об этом также в воспоминаниях Е.А. Андреевой-Бальмонт (*Андреева-Бальмонт Е.А. Воспоминания*. С. 399, 466, 473). Пасхальная неделя в 1916 году проходила с 23 по 30 апреля. О поездке Бальмонта в Японию см.: *Азадовский К.М., Дьяконова Е.М. Бальмонт и Япония*. М., 1991).

⁹ Софья Ромуальдовна Полякова (в девич. Софи Дюссек, 1887–1918), жена С.А. Полякова с 1905 года.

39

Город Невы. 1915. XII. 9.¹

В.О., 22 л., д. 5., кв. 20.

Дорогой Сергей, благодарю тебя за посылку книг.² Мне нравится бумага обложки, и жаль, что она не пригодилась. Буду думать, что выход книжки уже осуществился,³ и заранее верю в твой вкус.

Не откажись послать мне, в счет «Поэзии-Волшебства», 150 рублей, которые будь добр направить по вышеуказанному адресу, но на имя Елены Константиновны Цветковской,⁴ ибо я уже здесь недоступен – верно 15–16-го поеду в Москву.⁵

Как скучны наши столицы после такого интересного странствия, как мое!⁶ Мне кажется, что я летал по лесу и над лугом, и в степи – и вот в клетке. Я уже хотел бы опять ехать куда-н<и>б<удь>. И нахожу, что в вагоне сон красивее и спокойнее, чем в окованности квартиры. Гунны были правы, называя дома гробами.

Жму твою руку.

Твой К. Бальмонт.

¹ Закрытое письмо (автограф). Почтовые штемпели: Петроград. 9.12.15/10.12.15; Москва. 11.XII.15. Адрес: Москва. Е<го> В<ысокородию> Серг<ею> Ал<ександровичу> Полякову. «Скорпион». Театр<альная> Площ<адь>, д<ом> Метрополь, 23.

² Целый ряд скорпионовских изданий Бальмонт просил прислать ему в Петроград в письме С.А. Полякову от 3 декабря 1915 года. См. п. 38.

³ Речь идет об издании книги «Поэзия как Волшебство». См. сн. 5 к п. 36.

⁴ См. сн. 4 к п. 19.

⁵ В письме к Е.А. Андреевой-Бальмонт от 11 декабря 1915 года Бальмонт уточнял сроки своего прибытия в Москву: «Я буду с тобой в Святки, но приеду раньше между 17-м и 20-м. Ранее невозможно из-за дел» (*Андреева-Бальмонт Е.А.* Воспоминания. С. 472).

⁶ О путешествии Бальмонта по России в 1915 году см. сн. 3 к п. 36.

1916

40

1916. 25 января. В.О., 22 л., д. 5., кв. 20.¹

Дорогой Сергей,

Обращаюсь к тебе с просьбой, исполни ее, если я не слишком тебе надоел просьбами. Пожалуйста, пошли 5 экз<емпляров> «Поэзии как Волшебство» Екатерине Алексеевне, в Брюсовский,² и 10 экз<емпляров> мне сюда, а равно «Злые Чары».³ Пошли также мне

на новоселье те из книг твоего издания, которые тебе не жаль, а приятно будет послать мне для моего Петербургского обиталища, где, быть может, ты побываешь у меня при случае.

Еще прошу сообщить мне список оставшихся экз<емпляров> всех моих книг, еще не разошедшихся, и сообщить мне, могу ли я уже в феврале приступить к печатанию 2-го издания «Поэзии как Волшебство».⁴

Вчера произносил слово о Руставели и читал отрывки из «Носящего барсову шкуру».⁵ Слушатели устроили мне триумф, и волшебным дышал целый куст ландышей, и золотились и алели тюльпаны, жонкили⁶ и нарциссы. И женские губы были похожи на изогнутые лепестки красных роз.

Завтра читаю «Лики женщины», а через неделю повторяю их.⁷ Шлю мой привет твоим.

Обнимаю тебя.

Твой К. Бальмонт.

¹ Письмо (авторизованная машинопись). Почтовые штампы на конверте: Петроград. 25.1.16; Москва. Экспед<иция> Гор<одская> Почт<а>. 27.1.16. Адрес: Москва. Е<го> В<ысокородию> С.А. Полякову. «Скорпион». Театр<альная> Площадь, д<ом> Метрополь, 23.

² Е.А. Андреева-Бальмонт в Москве проживала у своей старшей сестры Александры Алексеевны Андреевой (1853–1926) по адресу: Брюсовский переулок, 19, собственный дом (особняк Андреевых). О ней см.: «Тетя Саша. Повесть в письмах» (*Бальмонт Константин*. Несобранное и забытое. Из творческого наследия. Том II. Черчу рассказ я. СПб., 2016. С. 356–363). В Москве Бальмонт также останавливался в доме в Брюсовском переулке. 28 января 1916 года он писал Е.А. Андреевой-Бальмонт: «Так мне хорошо было в Москве – сейчас чувствую обостренно: как мне было радостно и беззаботно в Брюсовском. Хочу хоть во сне быть там» (*Андреева-Бальмонт Е.А.* Воспоминания. С. 473).

³ Об указанных изданиях см. соответственно сн. 4 к п. 36; сн. 3 к п. 26.

⁴ Второе издание книги «Поэзия как Волшебство» в «Скорпионе» не состоялось. Вторично книга вышла в свет в 1922 году: *Бальмонт К.Д.* Поэзия как Волшебство. М.: «Задруга», 1922.

⁵ Речь идет о работе Бальмонта над переводом эпической поэмы Ш. Руставели «Вепхисткаосани». Первая публикация: *Руставели Шота*. Носящий барсову шкуру. Грузинская поэма XII в. / Пер. [и предисл.] К. Бальмон-

та. М.: М. и С. Сабашниковы, 1917. См. также: *Андгуладзе Лия*. Бальмонт и Грузия. М., 2002. С. 153–215; *Азадовский К.М.* Пастернак, Бальмонт и юбилей Руставели в историческом контексте // Борис Пастернак и Тициан Табидзе: дружба поэтов как диалог культур. М., 2016. С. 22–33.

⁶ Жонкили, цветы ярко-желтого цвета и сильного запаха, вид нарцисса.

⁷ Об этой лекции речь идет и в письмах Бальмонта к Е.К. Цветковской: «...в Питере я хочу прочесть, в устроении Долидзе, 1-го и 9-го (не позже 10-го), лучше даже 8-го, февраля, “Женщина в поэзии и в жизни”, программу выработаю в первых числах января» (письмо от 22 декабря 1915 года) (Цит. по: *Андгуладзе Лия*. Указ. соч. С. 199). Ф.Е. Долидзе – см. сн. 2 к п. 38.

Об этой лекции Бальмонта упоминает и Е.А. Андреева-Бальмонт: «... Бальмонт занят составлением лекций, которые готовит для своей поездки: “Любовь и смерть”, “Женщина в великих религиях”, которую потом назовет “Лики женщины” <...>. Выступления его <...> всегда собирали публику и имели успех» (*Андреева-Бальмонт Е.А.* Воспоминания. С. 399).

О. Епишева
Иваново

**Творческое наследие К. Д. Бальмонта
в книгоиздательском аспекте**

*Вы разделяете, сливаете,
Не доходя до бытия.
Но никогда вы не узнаете,
Как безраздельно целен я.*

*К.Д. Бальмонт.
«Далёким близким»*

Все исследователи единодушны в обозначении основной проблемы, с которой приходится сталкиваться при изучении творчества К.Д. Бальмонта: это отсутствие полного академического собрания сочинений с выверенными текстами и с комментариями.

Осуществить такой проект невозможно без полной научной библиографии. В Ивановском государственном университете была предпринята попытка создания библиографии Бальмонта, вышли в свет два тома. Первый из них был посвящён описанию сочинений, изданных в России, СССР и Российской Федерации в 1885–2005 годах.¹ Опубликованный в библиографии перечень впоследствии был значительно дополнен К.М. Азадовским на страницах «Нового литературного обозрения»;² в дальнейшем публикация библиографических обзоров продолжилась в альманахе «Солнечная пряжа».³ Второй том зафиксировал труды, посвящённые жизни и творчеству поэта, также вышедшие на территории нашей страны.⁴ Описание книг и газетно-журнальных публикаций отдельных произведений Бальмонта и публикаций о творчестве поэта, увидевших свет за рубежом, в том числе в переводе на разные языки, предполагалось сделать в третьем томе, и эта работа представляет наибольшую техническую трудность (как известно, бальмонтовские книги выходили во Франции,⁵ Германии,⁶ Чехии,⁷ Швеции,⁸ Японии,⁹ Югославии,¹⁰ США,¹¹ Китае¹² и в других странах, ещё шире география публикации его переводов).

Библиография стала незаменимым подспорьем в работе учёных¹³ и задала некоторые направления публикаторской деятельности. В частности, выявился обширный круг стихотворений, не вошедших ни в какие сборники. Сочинения, напечатанные единожды в периодике 1890–1930-х годов, (как и многие никогда не публиковавшиеся архивные материалы) оставались практически неизвестными читателю. На возможный вопрос о том, представляют ли такие сочинения интерес, можно дать ответ, только рассмотрев свод этих текстов в контексте эстетических исканий Бальмонта. Поэта часто упрекали в излишней «плодовитости», самоповторах, отсутствии самокритичности и чувства меры, нежелании (или неспособности) работать над текстами. Многие из этих упрёков убедительно отводит В.Ф. Марков в своих Комментариях к стихотворениям Бальмонта,¹⁴ а последний легко опровергнуть, если сопоставить варианты стихотворений, публиковавшиеся в разное время в различных изданиях, а также черновые рукописи, машинописи и итоговые публикации.¹⁵

В ходе подготовки библиографии её составителем А.Ю. Романовым были отобраны и подготовлены к печати тексты, не вошедшие в собрания сочинений и тома избранного. Впоследствии они составили двухтомник «Несобранное и забытое из творческого наследия»,¹⁶ который можно считать значительным вкладом в издание бальмонтских сочинений. Об актуальности публикации произведений, входящих в книгу, автор предисловия Роберт Бёрд пишет: «...продолжающееся открытие творческого наследия К.Д. Бальмонта <...> позволяет оценить полувековой (1885–1935) поэтический подвиг поэта, посвятившего свою жизнь – и всего себя – лирической мере своего времени»,¹⁷ – и раскрывает центральность понятия меры у поэта – меры, обнаруживающейся «не только и не столько в темах бальмонтской поэзии, сколько в её структуре и звучании», что отчасти обуславливало привлекательность её (поэзии) у композиторов, для которых она «представляет твёрдую основу в поисках ритма, мелодии, гармонической цельности, иначе говоря – яркий и сильный импульс, “толчок к творчеству”».¹⁸

Сложность этой упомянутой американским исследователем структуры и цельность выражения поэтической мысли у Бальмонта заслуживают отдельного разговора.

Стремление поэта к «безраздельной цельности», заявленное и проявленное на любом уровне его поэтической системы (в формальной структуре, архитектонике, круге образов и средствах художественной выразительности), впервые – и с наибольшей силой – представлено в книге стихов «Будем как Солнце» (1903). В этой книге «несомненна попытка Бальмонта запечатлеть оформившуюся к тому моменту собственную модель мироздания». ¹⁹ Автором скрупулёзно была проработана композиционная структура книги, образная сфера (основным принципом её конструирования являлся принцип единства противоположностей, дуальный принцип, неразрывно связанный с космистскими воззрениями Бальмонта), система художественно-выразительных средств, в том числе фонетических. ²⁰ Звуковой организации стиха – одной из наиболее ярких «цементирующих» основ у Бальмонта – уделялось огромное внимание в большинстве последующих книг.

В связи с «непрочитанностью» многих авторских замыслов мы сочли важным опробовать такую жанровую структуру издания (синтетическую в некотором роде), как републикация поэтической книги в сопровождении развёрнутого исследования, которое даёт читателю ключи к пониманию текста. Были изданы две книги подобного типа: «Будем как Солнце», с исследованием М.В. Марьевой об архитектонике книги, ²¹ и «Ясень» с комментариями и исследованиями Н.А. Молчановой, Т.С. Петровой и при моём участии. ²²

Говоря о том, что в основе бальмонтовского поэтического строя лежит глубоко разработанная система мировоззрения и что изучение творчества Бальмонта «только в таком аспекте позволяет связать воедино всю полноту тем, образов, настроений и мыслей», ²³ М.В. Марьева излагает свою версию о синтетичности поэтического мышления Бальмонта (в противовес распространённым представлениям о его эклектичности) и иллюстрирует стремление поэта к обобщению культурного опыта (исторического, религиозного, философского и пр.).

Особо отмечается опосредованность реализации концептуального начала в книге, создание её смыслов не только и не столько в словесно-образной ткани, но и в её архитектонике. Принципы построения, циклизация в поэтическом стиле Бальмонта способствуют «достижению одной из главных целей его творчества, которую

С.Н. Тяпков обозначил как постижение гармонии мира “в его нестабильности, нерасторжимых противоположностях, незавершённости” <...> не только дополнительные, но и главные смыслы рождают стихотворения в своём порядке и совокупности». ²⁴

«Анализ архитектоники книги вскрыл сложность и многомерность этой структуры. При неискущённом взгляде на этот предмет на поверхность выступают внешние тематические связи, организующие отдельные циклы – разделы книги <...> В действительности же главным условием единства произведения выступает его онтологическая проблематика». ²⁵

В «Ясене» же, при высоком уровне внутреннего единства и «выдержанности» всех мотивов и настроений, действуют другие принципы: отказываясь в построении книги от дробления на разделы, поэт выстраивает определённый лирико-мифологический сюжет, воссоздающий «панораму истории человеческой цивилизации от “утра вселенной” до апокалипсиса, причём в развитии этого сюжета активную роль играют архаические древние мифы, христианские идеи, естественно-научные и философские концепции XIX–XX веков». ²⁶

При комментировании «Ясеня» важно было, – не уходя в пересказ детальных, ёмких и точных комментариев В.Ф. Маркова, видевшего свою цель в том, чтобы, «...если можно, установить источник (а их у Бальмонта тысячи), а если не удастся, хотя бы подтвердить сказанное поэтом», ²⁷ – заполнить лакуны, «допрочсть» обозначенное исследователем во вступлении ко второму тому: «А любителям “непонятных стихов” <...> мой совет – почитать “Ясень”: там много такого, на чём зубы поломать (при несомненном поэтическом качестве)». ²⁸

Удачно, на наш взгляд, разрешился сюжет с «Ордалиями», по поводу которых славист писал: «Темнот в первом стихотворении (и во всём цикле) хоть отбавляй». ²⁹ Трактовка цикла, предложенная Т.С. Петровой, выглядит убедительной и свидетельствует о неслучайности любой детали в бальмонтовских текстах. ³⁰

При подготовке не переиздававшихся ранее сочинений Бальмонта, как правило, приходится сталкиваться с рядом сложностей. Одна из них – проблема сохранения отдельных вариантов авторских написаний при переводе текстов из старой орфографии в современную

(Бальмонт до конца своих дней продолжал следовать дореволюционной традиции). Написание с прописной буквы ряда поэтических символов, присутствующих у Бальмонта, целесообразно сохранять, оно подтверждается авторской волей и последовательно проводится во всех прижизненных изданиях его сочинений.³¹ Перечень таких символов достаточно велик. В.Ф. Марков в конце второго тома Комментариев к стихотворениям Бальмонта помещает тематический список из 112 ключевых символов, приводимый (в три столбца) по записной книжке поэта 1904 года (времени написания «Литургии Красоты»),³² с ремаркой: «...для стихотворений от 33 <“Зарева зорь». – О.Е.> до СС <“Сонетов Солнца, Мёда и Луны”. – О.Е.> он уже недостаточен».³³

Общий образно-символический строй, как объединяющее начало в лирике Бальмонта, и следование принципу построения поэтической книги как единого произведения прослеживается в творчестве поэта вплоть до выхода его последней прижизненной книги – «Светослужение» (1937), о которой Бальмонт писал своему издателю В.В. Оболянинову: «Вы всё время говорите “сборник”. Но всё дело в том и есть, что “Светослужение” никак не сборник, а цельная, единством связанная, лирическая книга, одна световая поэма, где один стих ведёт к другому, как строфа к строфе».³⁴

В переписке Бальмонта с его издателями встречаются сетования поэта на ошибки набора и корректуры. Тщательность его подхода к подготовке книг к печати хорошо прослеживается по истории издания переводов Калидасы.³⁵ «Прошу прислать мне корректуру. Ограничусь одной» (16.11.1914), – передаёт он из Парижа в Москву М.В. Сабашникову через Е.А. Андрееву; «трепещу только, чтобы не было опечаток» (19.11.1914), «я телеграфировал Мише Сабашникову, чтобы вы ждали моих первых корректур, ибо во второй оказалась куча погрешностей, повергших меня в уныние» (16.12.1914), – пишет он жене. В начале XX века процесс обмена данными сильно отличался от современного по протяжённости во времени. М.В. Сабашников, к примеру, писал знатоку древнеиндийской словесности С.Ф. Ольденбургу, которого желал видеть автором вступительной статьи к книге: «Как видите, невзирая на войну,³⁶ и переводчик, и издатель стараются не нарушать своей работы, хотя, конечно, печатание книги при условии присылки корректур в Париж и обратно

при теперешних обстоятельствах требует в пять раз больше времени и в десять раз больше внимания». Но и повышенное внимание не гарантировало внесения в текст всех необходимых исправлений.³⁷

Проблематичным бывает исправление ошибок, допущенных при первопубликации. Наличие немалого числа опечаток в книгах отмечал и В.Ф. Марков в своих Комментариях. В частности, разбирая стихотворение «Око» из книги «Ясень», он отметил необходимость какой-то пунктуации в средней строке последней терцины:³⁸ «В один объём содвинутся все светы, / Всё будет – Око, зрящее себя / И в пламени, где все сгорят предметы, / Потонет Время, Вечность возлюбля». ³⁹ При републикации «Ясеня» в 2015 году редколлегия приняла решение опубликовать текст как есть, несмотря на то что после причастного оборота «зрящее себя» напрашивается запятая; однако авторская воля никак не может быть подтверждена, а вариантов трактовки, как минимум, два. С некоторой натяжкой можно воспринимать пунктуацию как сложную, но верную, хотя логичнее всё же представляется вариант с запятой.

Подобные моменты при публикации важно оговаривать в комментариях.

Ещё одна проблема – сохранность материалов: иногда приходится сталкиваться с утратами. Например, из авторизованной машинописи перевода «Ромео и Джульетты», хранящегося в фонде режиссёра Л.Л. Лукьянова в РГАЛИ,⁴⁰ не сохранился целый лист, и восстановить потерянный текст не представляется возможным. Повод ли это для того, чтобы отказаться от публикации всего сочинения? Нам представляется, что перевод и в существующем виде заслуживает внимания.

Все рассмотренные выше издания и публикации должны стать материалом для подготовки полного собрания сочинений и комментариев к нему.

За предшествующую четверть века вышло несколько собраний сочинений Бальмонта,⁴¹ но они содержат немало ошибок в текстах, что зачастую обусловлено проблемами распознавания текстов при сканировании старых книг, и включают в себя далеко не всё созданное поэтом. Даже в том случае, когда составителями заявляется полнота собрания, по сути, имеет место повтор «скорпионовского» десятилетнего издания начала прошлого века с небольшими добавка-

ми текстов эмигрантского периода, как это было, например, в «Полном собрании поэзии и прозы в одном томе» (2011). В аннотации указано: «Полное собрание сочинений в одном томе включает все поэтические и прозаические произведения замечательного русского поэта, одного из самых ярких представителей Серебряного века. <...> Исключения составляют варианты, редакции, переводы, очерки, статьи, мемуары и письма».⁴² Трудно судить, к какому типу перечисленных исключений можно отнести не вошедшие в том целые поэтические книги, такие как «Ясень», «Дар Земле», «Марево», «Моё – Ей. Россия», «Светослужение» и другие, – очевидно, издатели не имели представления об их существовании, хотя на момент подписания однотомника в печать три последние из названных книг Бальмонта уже были републикованы стараниями Н.А. Молчановой, и их обязательные экземпляры имелись во всех ведущих библиотеках РФ.⁴³

Вышедший годом ранее семитомник «Книговека», хотя и не был заявлен как полное собрание сочинений, значительно шире представляет творчество поэта, в нём воспроизводится «Полное собрание стихов» 1904–1914 годов и отдельные книги последующих периодов. Однако из ряда книг, безо всяких оговорок, произвольно были исключены отдельные тексты. Например, в критической книге «Горные вершины» пропущены два очерка – «О “Цветах зла”» и «О чудовищах».

Пока поле деятельности для публикаторов по-прежнему остаётся широким. Ни разу ни в одном собрании сочинений полностью не воспроизводились: ярославский «Сборник стихотворений» (1890), «Семь поэм» (1920), «Избранные стихотворения» (Нью-Йорк, 1920), «Соучастие душ» (София, 1930) и ряд других книг. Внимания издателей ждут хранящиеся в собрании РГАЛИ неопубликованные сборники стихов «Серебряные реки»⁴⁴ и «Лишь к ней».⁴⁵ Неизвестна судьба нескольких анонсировавшихся Бальмонтом книг, таких как «Пронзённое облако»,⁴⁶ «Линия лада».⁴⁷ Даже если в них существенную часть составляют стихотворения, известные по другим сборникам или периодике, мы, зная о неслучайности компоновки текстов в поэтических книгах Бальмонта, об особенностях их архитектоники, можем предполагать, что авторское выстраивание композиции в упомянутых книгах, их язык, образный строй, как художественное целое, заслуживают внимания.

Ряд материалов был включён в научный оборот стараниями бальмонтоведов Москвы, Иванова и Шуи. Отметим опубликованные Т.В. Петровой на страницах альманаха «Солнечная пряжа» бальмонтовские переводы «Ромео и Джульетты» В. Шекспира и «Саламанкского студента» Х. Эспронседы,⁴⁸ а также публикации переводов из Джозуэ Кардуччи⁴⁹ и «Песен басков»,⁵⁰ подготовленные А.Д. Романенко.

Нельзя обойти вниманием такой книгоиздательский аспект, как создание цифровой версии книги. Благодаря развитию информационных технологий решается вопрос доступности текстов для читателя, поскольку электронная копия имеет относительно невысокую стоимость, по причине экономии на полиграфии. Готовый оригинал-макет одинаково просто воплотить и в макет электронной книги, и в публикацию в Интернете.

Тексты Бальмонта в Интернете сосредоточены на таких, например, ресурсах, как Библиотека Максима Мошкова (URL: http://az.lib.ru/b/balxmont_k_d), «Русская поэзия» (URL: <http://rupoem.ru/balmont>), «Серебряный век» (URL: http://rusilverage.blogspot.ru/2016/01/blog-post_273; http://rusilverage.blogspot.ru/2016/03/blog-post_350) и др. К сожалению, не все книги представлены в полном объёме, но наличествующие тексты доступны онлайн или для скачивания в различных удобных для чтения форматах.

В юбилейный год активизировалась работа по наполнению Википедии – свободной библиотеки (URL: <http://ru.wikisource.org>), проект Фонда Викимедиа. Вызывает некоторое недоумение корневая структура ресурса: Бальмонта следует искать в разделе на букву «К» – Константин, а не по начальной букве фамилии. Тем не менее, этот ресурс является значительнейшим, оцифровано свыше тысячи переводных текстов, свыше шести с половиной тысяч стихотворных (включая дубли в современной и дореволюционной орфографии), статьи, публикации «Из записной книжки», ряд критико-публицистических трудов. Важные достоинства ресурса – удобство поисковой системы, возможность увидеть один и тот же текст в различных вариантах публикации (в дореформенной и современной орфографии), с отдельно отмеченной ё-фикацией.⁵¹

Наши публикации книг Бальмонта также были переданы в свободный доступ для размещения в Википедии.

Оригинал-макеты подготовленных нами книг, в том виде, как они были полиграфически воплощены, доступны для просмотра и скачивания на издательском сайте yepisheva.ru⁵² в Portable Document Format (pdf).

Замечание эстетического характера (оформительский аспект). При подготовке бальмонтовских текстов к печати обращает на себя внимание тот факт, что для их вёрстки нужна бóльшая протяжённость строки, чем у кого бы то ни было из поэтов. Этому имеется и чисто статистическое подтверждение. Из данных, приводимых Л.Е. Ляпиной, следует, что, помимо исключительного разнообразия использованных поэтом размеров (порядка 250, как ни у кого другого), в стихотворениях Бальмонта доля длинных и сверхдлинных стиховых размеров от общего числа строк составляет 50 % (для сравнения: коротких – 10 %, средних – 40 %, тогда как у подавляющего большинства стихотворцев преобладают средние). В этом аспекте нам представляется рациональным при издании бальмонтовской лирики отдавать предпочтение книжным форматам, при которых не приходилось бы в большом количестве текстов разрывать стих на правом краю полосы набора наподобие «флага» («лесенки»), поскольку у этой техники своё выразительное значение, связанное со смысловым и интонационным членением фразы. «Перенос», обусловленный авторским замыслом, может вызвать неправильное цезурирование и помешать точной артикуляции стиха. Поэтому желательно использовать форматы не менее чем в одну шестнадцатую печатного листа (ин-октаво), а не 1/32. Издания сверхмалых форматов, миниатюрные, как «Светлый час», вышедший в 1921 году в серии «Миниатюрная библиотека», могут, в приложении к стихам Бальмонта, считаться неоправданной экзотикой.

¹ Библиография К.Д. Бальмонта / Под общ. ред. С.Н. Тяпкова; сост. А.Ю. Романов, С.Н. Тяпков, О.В. Епишева. Т. 1: Произведения поэта на русском языке, изданные в России, СССР и Российской Федерации (1885–2005 гг.). Иваново, 2006. (Дополн. том, посвящённый памяти проф. П.В. Куприяновского, автора первой научной монографии о жизни и творчестве поэта, включал в себя в хронологическом порядке описание сочинений Бальмонта, а также нотографию музыкальных произведений на стихи поэта и различного рода указатели (стихов, прозы, переводов, отдельных книг и сборников, писем, периодических изданий, псевдонимов поэта; авторов музыки).

² *Азадовский К.М.* С исчерпывающей полнотой? // Новое литературное обозрение. 2008. № 89. С. 342–354.

³ В альманахе описания сочинений Бальмонта даются в общем списке с публикациями о жизни и творчестве поэта. См.: Солнечная пряжа 2008. Вып. 2. С. 88–89; 2009. Вып. 3. С. 70–71; 2010. Вып. 4. С. 78–79; 2011. Вып. 5. С. 138–139, 144–148; 2012. Вып. 6. С. 103–112; 2013. Вып. 7. С. 96–99, 100–104; 2014. Вып. 8. С. 144–146; 2015. Вып. 9. С. 144–146; 2016. Вып. 10. С. 145–147; 2017. Вып. 11. С. 163–166.

⁴ Библиография К.Д. Бальмонта / Под общ. ред. С.Н. Тяпкина. Т. 2: Произведения о поэте и его творчестве, изданные на русском языке в России, СССР и Российской Федерации (1893–2007). Иваново, 2007.

⁵ В Париже вышли книги «Дар Земле», «Светлый Час» (1921), «Марево» (1922), «Северное Сияние. Стихи о Литве и Руси» (1933); «*Vision Solaires*» [Солнечные видения] (1923).

⁶ В 1923 году в Берлине вышли книги Бальмонта «Под Новым Серпом» и «Воздушный Путь».

⁷ В Праге изданы «Моё – Ей. Россия» (1923), «Где мой дом?» (1924).

⁸ *Бальмонт К.* Гамаюн. Избранные стихи. Стокгольм, 1921.

⁹ *Баримонто К.* [Бальмонт К.]. Нихон-о-утаэру [Воспевая Японию]. Токио, 1922.

¹⁰ *Бальмонт К.* В Раздвинутой Дали: Поэма о России. Белград, 1929.

¹¹ *Бальмонт К.* Голубая Подкова: Стихи о Сибири. Саутбери [Коннектикут], [1937].

¹² *Бальмонт К.* Светослужение. Харбин, 1937.

¹³ Хочу выразить искреннюю признательность всем, кто оказал содействие в подготовке библиографии и поделился своими наработками.

¹⁴ Markov V. Kommentar zu den Dichtungen von K. D. Bal'mont: 1890–1909. Teil I: Köln; Wien, 1988; 1910–1917. Teil II: Köln; Weimar; Wien, 1992.

¹⁵ Приведём две публикации, фиксирующие авторскую редактуру. В издании переводов: *Шекспир У.* Ромео и Джульетта / Пер. с англ. К.Д. Бальмонта; публ. Т.В. Петровой // Солнечная пряжа. 2012. Вып. 6. С. 132–186. С. 186; *Бонгард-Левин Г.М.* Бальмонт – переводчик Калидасы // Ашвагхоша. Жизнь Будды; Калидаса. Драмы / Пер. К. Бальмонта. М., 1990. С. 551–571. В статье цитируются письма Бальмонта к его жене Е.А. Андреевой и издателю М.В. Сабашникову, в которых он просит срочно заменить в корректуре отдельные слова и выражения.

Пример бальмонтовской работы над поэтическим текстом – от черного наброска до белой рукописи – стихотворение «Сон девушки» («Я лежала на склоне горы...») из архива К.М. Станюковича. См.: РНБ, ф. 736, № 335. Стихотворения 1896–97 гг. и б. д.

Автограф карандашом:

Я лежал* на вершине** горы
Я вздыхал***, тосковал умирая
Надо мной проносились миры
Открывались видения рая.

Но прекрасней, чем пламя светил,
И отрадней, чем вздох серафима
До меня в этот мир доходил
Крик людей: «Ты любима. Любима!»

И не знаю за что, но ко мне
Простирались тревожные руки
И я слышала будто во сне
Благодарные нежные звуки.

<Примечания наши. – О. Е.>

* В старой орфографии *лежалъ*: ъ зачёркн., надписано: *а*.

** *вершине* зачёркн., надписано: *склоне*.

*** В старой орфографии *вздыхалъ*: ъ зачёркн., надписано: *а*.

Переписано начисто рукой З.К. Станюкович (на предыдущем черновом листе – трудно читаемая запись мелким почерком о том, что болит рука):

Сон девушки

Я лежала на склоне горы,
Я с вечерней зарёй умирала.
Надо мной проносились миры,
Как созвучья немого хорала.

Но нежнее, чем хоры светил,
И прекрасней, чем вздох серафима,
До меня в этот миг доходил
Крик земли: «Ты любима... любима...»

К. Бальмонт

Мы не располагаем информацией о публикации этого стихотворения. В Библиографии Бальмонта зафиксировано одноимённое стихотворение («Она заснула под слова напева...») из книги «Сонеты Солнца, Мёда и Луны» (1917).

¹⁶ Несобранное и забытое из творческого наследия. В 2 т. СПб., 2016 (Т. 1: Я стих звенящий: Поэзия. Переводы / Сост., общ. ред., статья, примеч. и коммент. А.Ю. Романова; Т. 2: Черчу рассказ я: Проза. Душа Чехии в слове и деле / Сост., общ. ред., примеч. и коммент. А.Ю. Романова; статья, подгот. текстов, примеч. и коммент. Д. Кшицовой).

¹⁷ *Бёрд Р.* Мера Бальмонта // Несобранное и забытое из творческого наследия. Т. 1. С. 12.

¹⁸ Там же. С. 11. Отметим, что популярность поэтических текстов Бальмонта у композиторов можно проследить по нотографии вокальных сочинений на стихи поэта (далёкой от исчерпывающей полноты: на 2006 год было отмечено не менее 338 стихотворений, положенных на музыку более чем 221 автором; количество вокальных сочинений уже тогда превысило 650; см.: Библиография К.Д. Бальмонта. Т. 1. С. 293–332), нотография позднее была пополнена публикацией Т.В. Петровой списка музыкальных произведений А.Г. Дояренко на стихи Бальмонта (не менее 38 сочинений). См.: *Петрова Т.В.* «Сумерничающий песенками»: музыкальные произведения А.Г. Дояренко на стихи К. Бальмонта // Солнечная пряжа. 2012. Вып. 6. С. 195–196. В альманахе «Солнечная пряжа» существует раздел «Поём Бальмонта» (ведущая раздела – О.В. Епишева), в котором публикуются новые произведения современных авторов и архивные материалы.

¹⁹ *Марьева М.В.* Книга К.Д. Бальмонта «Будем как Солнце». Вопросы поэтики. Автореф. дисс. на соиск. ученой степени канд. филолог. наук. Иваново, 2003. С. 5.

²⁰ В этом смысле значительный интерес представляет прослеживаемая в книге система лейтмотивных аллитераций; среди них наиболее часто аллитерируются звуки *с, л, н*, входящие в состав лексем, обозначающих ключевые образы-символы книги: *Солнце* и *Луна*, а также *в* и *т*, которые в совокупности со звуком *с* входят в состав лексемы *свет*.

С учётом преобладания звукового комплекса *с-л-н* над *с-в-т* и всеми остальными аллитерациями и исходя из данных частотного словаря (см.: Частотный словарь русского языка. Около 40 000 слов / Под ред. Л.Н. Засориной. М., 1977), свидетельствующих о наибольшей распространённости лексемы «свет» из приведённых лексем и производных от них, можно сделать вывод о сознательном, преднамеренном акцентировании не более общей семантики света, а солнечно-лунной семантики.

У Бальмонта существенное отличие «лейтмотива» Луны от солнечного – комбинаторное: комплекс *л-н* проявляет различную сочетаемость в стихе. Если в обрисовке «солнечной» образной сферы звуки *с-л-н* встречались на стыке с другими согласным (*безмолвствует, беспредельной, вспыхнуть, беспощадный* и т. д.), использовались удвоенные согласные (*мгновенной; рассвет был зажжён*), то в «лунной» сфере безраздельно господствует вокальное начало: на акустическом уровне стихия Луны – это стихия звонких согласных и открытого слога с сонорными (*Ласково мЛеет прохЛада; Ластятся волНы к весЛу, / Ластится к вЛаге ЛиЛея*).

Подробнее о виртуозной фоносемантической технике в книге «Будем как Солнце» см.: *Епишева О.В.* Лунные мотивы в лирике К. Бальмонта и Вяч. Иванова: Особенности фонетического строя стихотворений // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 1. СПб., 2010. С. 73–83.

²¹ См.: *Бальмонт К.Д.* Будем как Солнце. Книга символов; *Марьева М.В.* Книга К.Д. Бальмонта «Будем как Солнце»: Эклетика, ставшая гармонией. Иваново, 2008.

²² *Бальмонт К.Д.* Ясень. Видение Древа. Иваново; М., 2015.

²³ Там же. С. 266–267.

²⁴ Там же. С. 267–268.

²⁵ Там же. С. 268.

²⁶ *Молчанова Н.А.* Мифопоэтическая картина мира в книге К.Д. Бальмонта «Ясень. Видение Древа» // *Бальмонт К.Д.* Ясень. Видение Древа. С. 3.

²⁷ «<...> Иногда кажется, что Бальмонт что-то придумал или даже исказил, но потом находишь этому подтверждение в источниках или оправдание. Отсюда часто осторожное “по-видимому” <...>» (*Markov V.* Kommentar zu den Dichtungen von K.D. Bal'mont: 1910–1917. Teil II: Köln; Weimar; Wien, 1992. S. VIII).

²⁸ Ibid. S. VIII.

²⁹ Ibid. S. 214.

³⁰ *Петрова Т.С.* «Путём ордалий» – в «путь чудес» // *Бальмонт К.Д.* Ясень. Видение Древа. С. 210–222.

³¹ См., например, «Будем как Солнце» в послереволюционном издании (*Бальмонт К.Д.* Собрание лирики. Кн. 5. М.: Издание В.В. Пашуканиса, 1918).

³² *Markov V.* Указ. соч. S. 287–288.

³³ Ibid. S. 288.

³⁴ Письма К. Бальмонта к В.В. Оболянину / Публикация П.В. Куприяновского и Н.А. Молчановой // Вопросы литературы. 1997. Май – июнь. С. 332.

³⁵ См.: *Бонгард-Левин Г.М.* Бальмонт – переводчик Калидасы. С. 551–571.

³⁶ Подразумевается война с Германией.

³⁷ Г.М. Бонгард-Левин отмечал, что в описанном здесь издании не были учтены некоторые поправки С.Ф. Ольденбурга, и книга вышла с ошибочной транскрипцией ряда имен.

³⁸ *Markov V.* Указ. соч. С. 200.

³⁹ *Бальмонт К.Д.* *Око // Бальмонт К.Д.* Ясень. Видение Древа. С. 185.

⁴⁰ РГАЛИ, ф. 2700, оп. 1, ед. хр. 2.

⁴¹ *Бальмонт К.Д.* Собр. соч. В 2 т. Можайск, 1994; *Бальмонт К.Д.* Собр. соч. В 7 т. М., 2010; *Бальмонт К.Д.* Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. М., 2011.

⁴² *Бальмонт К.Д.* Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. С. 2.

⁴³ *Бальмонт К.Д.* Марево. Воронеж, 2004; *Бальмонт К.Д.* Светослужение. Воронеж, 2005; *Бальмонт К.Д.* Моё – Ей. Россия. Иваново, 2009.

⁴⁴ РГАЛИ, ф. 57, оп. 1, № 60, 70 л.

⁴⁵ РГАЛИ, ф. 57, оп. 1, № 59, 53 л.

⁴⁶ См.: «Мы встретимся в солнечном луче...» Письма Константина Бальмонта к Дагмар Шаховской. 1920–1926 / Публ., сост., подгот. текста, примеч. Р. Бёрда и Ф. Черкасовой. М., 2014. С. 75.

⁴⁷ Там же. С. 527, 561; см. также: *Куприяновский П.В., Молчанова Н.А.* Указ. соч. С. 422.

⁴⁸ *Шекспир У.* Ромео и Джульетта / Пер. с англ. К.Д. Бальмонта; публ. Т.В. Петровой, *Эспронседа Х.* Саламанкский студент / Пер. с исп. К.Д. Бальмонта // Солнечная пряжа. 2015. Вып. 9; 2016. Вып. 10.

⁴⁹ Переводы Бальмонта с итальянского: *Кардуччи Джозуэ* / Публ. текстов и коммент. А.Д. Романенко // Солнечная пряжа. 2010. Вып. 4. С. 127–128.

⁵⁰ *Бальмонт К.Д.* Песни басков / Публ. А.Д. Романенко // Солнечная пряжа. 2015. Вып. 9. С. 106–107.

⁵¹ На мой взгляд, современному читателю не всегда легко верно интонировать поэтические произведения; порой приходится сталкиваться с неверной расстановкой не только смысловых акцентов, но и нормативных ударений, последнее имеет место отчасти и из-за изменения орфоэпической нормы. И элементарная последовательная постановка буквы ё во многих случаях даёт читателю некую произносительную опору и позволяет ему избежать ошибок при декламации. Кроме того, ё-фикация выполняет важную смысловоразличительную функцию и позволяет избегать курьёзов. Достаточно вспомнить упомянутый выше в нашем примечании о нотографии и композиторах раздел альманаха «Солнечная пряжа» под названием «Поём Бальмонта», которое в случае отсутствия ё-фикации превращается в анекдотическое «Поём Бальмонта».

⁵² Через раздел «Каталог» или в разделе «Художественная литература».

Н. Шептуховская
Шуя

Прижизненные издания произведений поэта Константина Бальмонта: культурологический аспект

Трансформация современной культуры, включающая «развитие процесса децентрализации культурных связей и отношений в пользу периферийных центров с превращением их в культурные, научные и образовательные центры»¹ выдвигает ряд проблем. Одна из них – поиск эталонов для возрождения и укрепления на провинциальной почве ценностей российской культуры. В этой связи важным, на наш взгляд, является исследование мемориального наследия выдающихся личностей России, становление и формирование которых происходило именно в провинциальной среде. К таким феноменам, бесспорно, следует отнести имя русского поэта-символиста Константина Бальмонта.

Современное общество, казалось бы, уже сделало первые шаги в оценке редких изданий поэта. Так, в рамках Национальной программы сохранения библиотечных фондов Российской Федерации, в 2000 году была принята подпрограмма «Книжные памятники Российской Федерации», в целях выявления и идентификации наиболее ценной части библиотечных фондов страны. Результатом этой работы стал Общероссийский свод книжных памятников, обозначивший наличие в библиотеках, музеях, архивах фонда книг особой исторической и культурной значимости. В этом своде нашли свое законное место и прижизненные издания произведений Бальмонта. Признаками отнесения данных изданий к категории книжного памятника стали, прежде всего, их библиографическая редкость, наличие автографа поэта, высокохудожественное оформление книги. Таким образом, составители свода выделили наиболее известные ценностные компоненты историко-художественного и мемориального значения книг поэта, зарегистрированных в России.

Бесспорно, что «наука о любом писателе в первую очередь опирается на тексты – главный источник для исследователя. Тексты

же произведений – основной источник и для читателя».² Однако в нашем исследовании центром станет сама книга, её место в разновременном социокультурном пространстве, не исключая при этом художественного текста как филологической ценности. Временные границы печати прижизненных произведений Бальмонта определяются выходом в свет первых стихотворений поэта: «Горечь муки», «Пробуждение», «Прощальный взгляд» в петербургском журнале «Живописное обозрение» (№ 48) и лирической книги «Светослужение», изданной в Харбине, что соответствует 1885–1937 годам. Более полувековой период публикации литературных произведений автора – это своеобразное отражение истории и культуры русского книгоиздательства, столичного и провинциального, российского и эмигрантского.

О ценности первых изданий Бальмонта известный бальмонтовед, профессор П.В. Куприяновский писал: «Огромное значение имеют первопечатные издания и собрания сочинений Бальмонта, которые выходили до революции, но они – библиографическая редкость».³

При исследовании этих уникальных русскоязычных изданий мы в первую очередь учитываем то, что книга – это не только окончательный продукт (этап) полиграфического производства, но и сложный объект культуры коррелятивных отношений, которые можно выстроить по схеме: автор – издатель, автор – читатель, читатель – автор.

Перечень раритетов, безусловно, открывает авторское издание «Сборник стихотворений» Бальмонта, напечатанный в Ярославле в типолитографии Г.В. Фалька в 1890 году. Информация, которой мы обладаем в настоящее время, для характеристики издания минимальна. Начинающий поэт свой первый сборник печатает на скудные собственные средства в известной провинциальной типографии своего времени. Книга не вызывает интереса у читателя, поэт прибегает к попытке реанимации спроса на издание. В письме к приятелю, переводчику В.Ф. Голдрину содержится просьба Бальмонта о помощи в «распространении сборника на следующих условиях: 40% – на благотворительные цели, 20% – в пользу “недостаточных студентов”, 20% – в пользу нужд переселенцев»,⁴ таким образом, книга становится частью исторического пространства.

Сборник вызвал негативные отклики критиков и, по воспоминаниям самого автора, насмешки товарищей-студентов. В результате

поэт уничтожает большую часть тиража, и впоследствии переиздаёт лишь некоторые стихи из этого сборника. Тираж данной книги составлял 1200 экземпляров, но какое количество сохранилось, сказать сложно. Современная оценка ярославского сборника неоднозначна. У филологов сборник, несмотря на мнения некоторых ученых, утверждающих, что он важен при рассмотрении творческой эволюции поэта (в нем были представлены одни из первых оригинальных стихотворений молодого литератора и его первые опыты переводов зарубежных поэтов), чаще остается в тени. Наибольший интерес он вызывает лишь у библиофилов, коллекционеров, сотрудников музеев и библиотек как уникальная антикварная книга.

В ряду таких изданий также следует отметить книгу «Молодая поэзия. Сборник избранных молодых русских поэтов» (СПб., тип. М.О. Вольфа, 1895), составителями которой выступили братья П. и В. Перцовы. Данная антология включает стихи сорока двух поэтов, открывают её произведения Константина Бальмонта. Книга ярко представила тот «ливень поэзии», наиболее полно отразив молодую поэзию последней трети XIX века.

Рубеж XIX–XX веков стал временем активного развития эстетики книги. Отметим, что Бальмонт с детства обращал внимание на оформление книги. В очерке «На заре» поэт вспоминал: «Первая повесть, прочитанная мною на шестом году жизни, была какая-то полусказочная повесть из жизни океанийцев, но я помню лишь, что книжечка была тонкая и в синем переплёте и в ней были картинки очень жёлтого цвета, одна картинка изображала коралловые острова, покрытые пальмами, – и я так её запомнил, что, когда в 1912 году впервые увидел коралловые острова в Тихом океане, приближаясь к Тонга, Самоа и Фиджи, я вздрогнул и в каком-то запредельном свете почувствовал себя в усадьбе Гумнищи пятилетним ребенком».⁵ Так раннее визуальное впечатление маленького читателя стало отправной точкой для развития интереса к оформлению книги, что будет прослеживаться в течение всего творчества поэта.

Фактом серьёзного отношения Бальмонта к художественному и полиграфическому исполнению своих книг является привлечение к их иллюстрированию известных художников: Константина Сомова, Леона Бакста, Мстислава Добужинского, Евгения Лансере, Модеста Дурнова, Маргариту Сабашникову, Всеволода Ульянова, Дмитрия

Митрохина и др. Образцом художественного оформления книги Бальмонта может стать VII том Полного собрания сочинений издательства «Скорпион» – сборник «Жар-Птица. Свирель Славянина» (М., 1907) с цветной обложкой – рисунок К. Сомова и надписью М. Добужинского. Иллюстрация исполнена в 12 красок хромолитографией И. Кадушкина в Санкт-Петербурге.

Любопытно, что и сам Бальмонт пытался стать иллюстратором своих поэтических сборников. В отделе рукописей Института русской литературы, в личном фонде Георга Бахмана,⁶ поэта, переводчика, педагога, друга Бальмонта, хранится уникальный рисунок, выполненный рукой Бальмонта. Пейзаж нарисован синим карандашом на двух сторонах листка, возможно, из записной книжки Г. Бахмана. На одной из сторон изображена водная гладь: на переднем плане человек в лодке, на заднем – солнце на горизонте, на другой стороне – в нижней части нарисованы волны, в левом углу указана дата: «95, 25, XI» (25 ноября 1895), вверху надпись этим же карандашом в две строки: «К. Бальмонт. Въ Безбрежно», окончание слова не прописано. Возможно, что данный набросок является авторским вариантом титульного листа будущей книги «В Безбрежности» (М., 1895), заглавие которой обозначало «задушевную идею» Бальмонта – устремлённость за пределы предельного.

Интересный материал в плане оформления изданий содержат письма Бальмонта в годы эмиграции. Одно из них от 22 декабря 1929 года адресовано В.Д. Брянскому (1868–1944), председателю издательской комиссии при русском Культурном комитете в Белграде, по поводу издания книги поэта «В раздвинутой Дали. Поэма о России» (Белград, 1929): «Многоуважаемый Виктор Диодорович, если возможно, будьте добры, воспроизводя в моей книге мой портрет, сделать указание, что это работа Е.Б. Липницкого, Studio Lipnitzki, 109 rue Faubourg St. Honor. Paris».⁷ По-видимому, поэт высоко оценивал снимки этого известного парижского фотографа, так как в письме Бальмонта к В.Ф. Зеелеру есть упоминание о том, что у Липницкого имеется очаровательный портрет поэта в профиль.

Однако большая часть книг Бальмонта имела скромный вариант оформления. Причиной этому была общая тенденция в русском книгоиздательстве рубежа XIX–XX веков к удешевлению изданий. Рекламный лист издательства «Книжное дело» 1898 года предлагал

книги Бальмонта по следующим ценам (перечислим некоторые): «Под Северным Небом. Элегии, стансы, сонеты» – Ц. 50 коп.; Гофман «Кот Мур. Фантастический роман. Перевод с немецкого» – Ц. 70 коп. Свои коррективы в отношении минимальных затрат на издание вносил и высокий спрос на произведения модного автора у молодёжи. Широкой популярности стихов поэта во многом способствовали его экспрессивные выступления перед публикой. Вот как об этом вспоминает Борис Зайцев: «С Бальмонтом больше всего связаны для меня годы далекие: начало нашего века. И связана – Москва. Там он проявился, “просиял”, и занял первенствующее место. Слава пришла к нему не особенно рано... Но воспринималась его слава юношески. Бальмонт всегда казался моложавей себя... страстней, кипучей, неудержимей сверстников. Дружил охотно с молодежью... И когда он стал выступать на вторниках литературного кружка, дамы с жёлтыми цветами и юноши “декадентского” (какое древнее слово!) вида бешено ему рукоплескали».⁸

В этом бурном признании поэта не отставала и провинция. Со временем, особенно в 1915–1917 годах, эти выступления примут форму просветительских лекций, через несколько лет в эмиграции – «круглых столов». Из известных фактов упомянем лекцию «Поэзия как волшебство» в Ярославле и встречу с потенциальным читателем в Иваново-Вознесенске, о которой поэт писал: «Вчерашний вечер был прекрасным полным торжеством. Полный зал, 750 человек. Поляки, русские, женщины, рабочие – самая разнообразная публика. Я был в волне. Читал стихи и сказал в прозе блестящую речь о Польше. Больше всего меня тронуло, что рабочим я понравился».⁹ Подобные литературные выступления автора перед потенциальным читателем можно считать особой приметой рубежа веков.

Другие источники, которыми мы располагаем, подчёркивают, что Бальмонт как поэт дорожил диалогом с человеком, понимающим «литературные ценности». Примером этому служит эпистолярное общение с поэтессой Людмилой Вилькиной, где тема «Книги» имеет оттенок потаенности. В письме поэта к Людмиле Вилькиной от 29 апреля 1899 года читаем: «Вчера я забыл передать вам книгу... Это “Безбрежность” во 2-м издании... А мне хотелось, чтобы вы имели эту книгу, так как в ней стихотворение, которое Вы любите и которое связано в моей душе с воспоминанием о первых днях наше-

го знакомства. Вы тогда читали его: “Мадонна, Солнце между звёзд...”¹⁰ Важно, что в письмах к Л. Вилькиной постоянно присутствует тема «Книги». И эти отношения возможно рассматривать не только как дружеские, но и как общение автора с одним из читателей. Для самого поэта в эмиграции переписка с писателями давала определённый импульс для творчества. Это подтверждает письмо поэта Броне Буйвидайте, литовской детской писательнице:

Броне Буйвидайтэ.

Noisy-le-Grand, S.o.,
26, av. Chilperic, 26
1937. 23 февраля.
Лунный вечер.

Дорогая Поэтесса,

Благодарю Вас за дружеское письмо, ласковые, близкие моему сердцу, стихи, и отличную повесть “Auksinis Batelis”. Я знал, что Вы поэтесса тонкого стиха, но я не знал, что Вы такая искусная рассказчица, умеющая так легко и воздушно увлечь и малого, и взрослого читателя в текучее и певучее русло повествования. Я люблю этого ласкового, наивного, мечтательного и доброго мальчика, которого Вы так живо нарисовали. Смотрю на него и думаю: “—Да ведь это же я сам в детстве. Только я вырос в усадьбе и большой семье, а не в бедной избушке одинокой крестьянки”.

Каждый отрывок Вашей повести мне дорог. Галчонок! У меня тоже был галчонок, но я его выходил на чердаке, вылечил его крыло, и как он радовался, улетаю. Поход за грибами, детские игры и пляски, танцы на Святках и Пасхальные песни, пускание корабликов по водопольным ручьям и в пруду, жуткий восторг выступить в домашнем любительском спектакле... Много, многое из моего детства совпадает с переживаниями Вашего Петрюкаса. Спасибо Вам.

И спасибо за то, что Вы проббили лёд моего тоскливого молчания. С 17-го января я молчал. А сегодня сердце запело, и я написал, одно за другим, “Золотой Башмачок” и “Синий Февраль”. Посылаю Вам оба стиха. Хорошо бы их перевести на Литовский и напечатать.

Целую Ваши руки.

Искренне Ваш

К. Бальмонт.¹¹

Многие из прижизненных изданий произведений Бальмонта, чаще всего в мягкой обложке, став частью домашней библиотеки, «одевались» во владельческий переплёт. Из воспоминаний Виктории Янковской, современницы поэта: «Бальмонт присылал маме все свои книги, она отправляла их в Японию, откуда они возвращались переплетёнными во всевозможную цветистую парчу, что им было “весьма к лицу”, как говорил об этом профессор русской литературы японец Мойчи Ямогучи».¹²

Важным элементом любого книжного памятника является автограф. Одной из первых публикаций автографов Бальмонта можно считать издание Российской государственной библиотеки «Автографы поэтов серебряного века: Дарственные надписи на книгах» (М., 1995). Известно, что дарственные надписи на книгах – это особый жанр словесного творчества и в то же время важное звено в раскрытии общечеловеческих отношений. Продемонстрировать это могут прижизненные издания произведений Бальмонта из домашних библиотек русской эмиграции, ныне являющиеся частью коллекции Шуйского Литературно-краеведческого музея Константина Бальмонта.

Сохранение российского национального самосознания и традиций было одной из главных функций русской эмиграции. В это время активной художественной ценностью, объединяющей русских в изгнании, становится книга. Так, книга «Литургия Красоты. Стихийные гимны» (М.: «Гриф», 1905) из библиотеки А.А. Ляпина, внука известного художника В.Д. Поленова, имеет два одновременных автографа. Первая дарственная надпись принадлежит супруге Бальмонта Е.А. Андреевой-Бальмонт и сделана на титуле: «Льву Николаевичу Веберу на память о наших встречах в Москве. 1905 г. Ек. Бальмонт». Другая надпись – авторская, выполнена на двух листах, приклеенных к титулу. Это поэтическое посвящение – цикл «Кони», адресованное супругам Гольштейн: «Посвящаю друзьям моим Александре Васильевне Гольштейн и Владимиру Августовичу Гольштейну».

Интересно появление в книге этой вклейки. Объяснение было найдено в письме Бальмонта к Ф.И. Шуравину¹³ из Капбретона от 15 декабря 1931 года, в котором Бальмонт сообщает: «Вы должны были получить из Парижа Северное сияние. Прилагаю листок по-

священия, чтобы вклеить в книгу».¹⁴ Таким образом, книга «Литургия Красоты» является книгой с «листочком посвящения» и представляет нам особую манеру поэта в оформлении своих дарственных книг.

Особо следует сказать об Александре Васильевне Гольштейн (псевдоним «Баулер», 1850–1937), знаменательной личности русской эмиграции. Она сумела перенести на чужую землю культуру русского помещичьего уклада с его благовоспитанностью, гостеприимством и простотой. Бальмонт был дружен с А.В. Гольштейн. Связывала их творческая и общекультурная деятельность. В 1916 году А.В. Гольштейн совместно с Рене Гилем выпустила в переводе на французский язык сборник избранных стихотворений Бальмонта, в 1921 году стала посредником в передаче поэтом Бальмонтом собственных вещей, пожертвованных в Комитет помощи эвакуированным воинским чинам и беженцам из Крыма (документы хранятся в фонде Шуйского Литературно-краеведческого музея Константина Бальмонта).

Связь с родиной отражена в автографе поэта на книге «Воздушный путь. Рассказы» берлинского издания «Огоньки»: «Морису Донзэлю с чувством искренней преданности. К. Бальмонт. 1923. VII. 19. Париж». Можно предположить, что этого известного переводчика (под псевдонимом Морис Парижанин) литературных произведений Бориса Зайцева, Ивана Бунина, Константина Бальмонта и политических Льва Троцкого, Бальмонт знал, прежде всего, как близкого московского друга, мужа Надежды Константиновны, сестры Бориса Зайцева. Книга долгое время хранилась в Париже в домашней библиотеке А.Б. Аутина, внука поэта.

Таким образом, прижизненные издания произведений Бальмонта можно рассматривать в качестве значимых носителей социокультурного пространства. Оформление книг, определенный путь к читателю и мир бытования позволяют говорить о специфике диалога Бальмонта со своим читателем. Она заключается в авторском отношении к книге как художественной и просветительской ценности, имеющей полярные свойства: доступность для широкого массового читателя и возможность интимного индивидуального прочтения.

¹ Грушевицкая Т.Г. Культурология: учебное пособие. М., 2011. С. 426.

² Куприяновский П.В. Некоторые вопросы изучения биографии и творчества К. Бальмонта // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново, 1993. С. 16.

³ Там же.

⁴ Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба. Иваново, 2001. С. 26.

⁵ Бальмонт К.Д. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи / Сост. В. Бальмонт; вступ. статья Л. Озерова; примеч. Р. Помирного. М., 1980. С. 552.

⁶ ИРЛИ, ф. 22, ед. хр. 163.

⁷ ГАРФ, ф. 6783, оп. 2, д. 6, л. 235.

⁸ ГАРФ, ф. 5878, оп. 2, д. 40, л. 1–2.

⁹ Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Указ. соч. С. 26.

¹⁰ Цит. по ксерокопии: ШКМ, ф.7, оп.2, № 2636/2. (Оригинал хранится в ИРЛИ).

¹¹ Цит. по ксерокопии: ШКМ, н/в9735/3. (Оригинал хранится в Музее литовской литературы, Литва, г. Каунас.)

¹² Янковская В. Забытые жены // Новое русское слово. Нью-Йорк. 1979. 23 июня.

¹³ Шуравин Федор Иванович (Теодорас Шуравинас, 1889–1966), педагог, переводчик, писатель, уроженец Костромской губернии, с 1907 года учительствовал в Литве. Писал на литовском языке стихи, сказки, рассказы для детских изданий, книжки о путешествиях и путешественниках. Шуравин был постоянным сотрудником разных литовских периодических изданий. Переписка касается подготовки к печати «Собрания литовских сказок» в переводе Ф.И. Шуравина с предисловием К.Д. Бальмонта.

¹⁴ Балтийский архив. Русская культура в Прибалтике. 2012. VII. С. 177.

В. Крылов

Казань

О перипетиях литературной славы и успеха К. Д. Бальмонта (к изучению литературной репутации поэта)

Начало XX века отмечено важными процессами в литературной жизни, среди которых, прежде всего, выделяется невиданный взлет статуса писателя в общественном сознании.

Жорж Нива отмечал: «Лишь в начале XX века писатель становится настоящим профессионалом, представителем самостоятельного сословия творческой интеллигенции. Благодаря многочисленным журналам, книгам, литературным вечерам и рецензиям в периодической печати этот литератор нового типа делается любимцем публики, чьи сочинения стремятся напечатать крупнейшие ежедневные газеты, подлинной “звездой” массовой информации».¹

Эти процессы связаны и с бурным развитием журналистики, прессы. Б.М. Эйхенбаум подчеркивал, что в это время «русская литература обростала прессой. Писательство становилось распространенным занятием, массовой профессией, обслуживающей разнообразные вкусы и требования общества».²

Постоянными в статьях и переписке становятся рассуждения о литературной славе, о моде, о литературных репутациях³ и о тех механизмах, которые обеспечивают успех писателю. В современных исследованиях социологии литературной жизни эпохи серебряного века справедливо отмечается, что «публика того времени вообще склонна была к сотворению литературных кумиров и по очереди носила на руках и разрывала на сувениры шляпы и платки Горького, Андреева, Бальмонта, Северянина, Собинова, Шалапина, Качалова. Потому в каждом случае необходимо определить истинное значение того или иного литературного явления или события в максимально широком контексте».⁴ Не стоит преувеличивать или преуменьшать значение того или иного крупного писателя в жизни эпохи, поскольку его образ сосуществовал в сознании читателя рядом с образами других писателей и деятелей искусства.

В аспекте отмеченных тенденций можно исследовать и историю литературной репутации Бальмонта. Мы будем обращать внимание на те источники (в основном это литературная критика, но привлекаются и другие источники – пародии, шаржи, свидетельства читательской популярности и т. д.), которые характеризуют роль и место Бальмонта в русской литературе, где говорится о литературном успехе поэта, но ограничимся дореволюционным периодом, не претендуя на исчерпывающую полноту картины.

Автор вступительной статьи к недавно вышедшей книге «Константин Бальмонт глазами современников» Л.Н. Таганов отмечает, что мемуарные и дневниковые тексты запечатлели «триумфально-скандальное вхождение Бальмонта в русскую литературу, невероятный успех его первых поэтических книг, начиная со сборника “Под Северным Небом” (1894)».⁵

Здесь, видимо, следует, внести некоторую корректировку, попытаться выявить этапы истории литературной репутации поэта, ведь «литературная репутация писателя – это всегда процесс, а не что-то статичное и закрепившееся».⁶ При этом мы опираемся на определение литературной репутации, сформулированное А.И. Рейтблатом: «представления о писателе и его творчестве, которые сложились в рамках литературной системы и свойственны значительной части ее участников (критики, литераторы, издатели, книготорговцы, педагоги, читатели). Литературная репутация в свернутом виде содержит характеристику и оценку творчества и литературно-общественного поведения писателя <...> существование литературных репутаций необходимо для структурирования литературной системы, поддержания внутрилитературной иерархии, обеспечивающей ее функционирование и динамику».⁷

Откликаясь на выход первой книги Бальмонта «Под Северным Небом» (1894), А. Вольнский писал: «Г. Бальмонт выступает на литературное поприще довольно своеобразно. Соединив несколько коротеньких стихотворений, он выпускает их небольшою книжечкою в изящной обертке, с пышным заглавием: “Под северным небом”. Ничтожная цена в 50 к., хорошая бумага, несколько страниц для быстрого и легкого чтения – все здесь по плечу среднему читателю. Таких книжек можно в течение года выпустить целый десяток, и каждая из них должна принести известную пользу. Газеты будут отзы-

ваться о новых и новых томах произведений молодого стихотворца, снисходительные журналы помянут его более или менее поощрительными словами. В каких-нибудь два года можно, при усидчивости и настойчивости, при железном терпении, опередить на пути славы все современное поколение поэтов. Под всем северным небом не будет человека более популярного, чем поэт, издающий свои оригинальные произведения небольшими, но непрерывно следующими друг за другом выпусками. Положительно можно сказать, что в славе г. Бальмонта потонут все мелкие репутации современных деятелей печати. Настоящая книжка – только начало большого литературного предприятия, в некотором роде поэтическая угроза сверстникам и товарищам: вот посыплется, как из рога изобилия, новые и новые книжки, вот г. Бальмонт станет героем дня». ⁸ Если убрать из этой оценки некоторый иронический тон и упоминания об ожидающихся в течение года нескольких книжках, то в прогнозе Волынского многое вскоре сбылось.

И, действительно, множество мемуарных свидетельств доносят до нас впечатления того сильного влияния, которое оказал Бальмонт на молодое поколение любителей «новой» поэзии. Почти все современники говорили о невероятной славе Бальмонта.

Вот известное признание Н.А. Тэффи: «К Бальмонту у нас особое чувство. Бальмонт был наш поэт, поэт нашего поколения. Он наша эпоха. К нему перешли мы после классиков, со школьной скамьи. <...> Теперь некоторым начинает казаться, что не так уж велик был вклад бальмонтовского дара в русскую литературу. Но так всегда и бывает. Когда рассеется угар влюбленности, человек с удивлением спрашивает себя: “Ну чего я так бесновался?” А Россия была именно влюблена в Бальмонта. Все от светских салонов до глухого городка где-нибудь в Могилевской губернии знали Бальмонта. Его читали, декламировали и пели с эстрады. Кавалеры нашептывали его слова своим дамам, гимназистки переписывали в тетрадки». ⁹

По свидетельству В. Вейдле, «слава Бальмонта началась в год – 1895 – когда я родился, была уже в упадке, как и его талант, когда я в году девятьсот восьмом или девятом стал приохочиваться к чтению стихов, конечно, я о нем узнал, его читал, но того чувства, с каким его читали чуть постарше современники мои, покуда я пешком под

стол ходил, я себе не представлял, и стихи его не то чтобы отталкивали меня, а вовсе меня не задевали».¹⁰

Г. Адамович, (опять-таки в статье 1925 года) цитируя «Все мне грезится море, да небо глубокое, / Бесконечная грусть, безграничная даль», отмечал, что «у людей останавливалось дыхание, когда они читали это, и слезы появлялись на глазах». «Не надо упрекать их, если порой они говорили, что это “выше Пушкина”. Они слышали в этих строках то, чего Пушкин им дать не мог».¹¹ И. Эренбург напоминал молодым советским читателям, что в «начале XX века нельзя было найти студента, не знакомого если не со стихами, то, по крайней мере, со славой Бальмонта».¹²

Можно привести еще немало признаний, иллюстрирующих воздействие поэзии Бальмонта на читателей (особенно на молодых любителей поэзии и вообще на молодежь, но нельзя не обнаружить такой фактор, способствующий популярности поэта, как общность психологического и эмоционального опыта читателя и писателя и совпадение «горизонта читательских ожиданий»). Как это выражено в воспоминаниях поэтессы Веры Звягинцевой: «Мне, 15–16-летней провинциалке, не дошедшей до Пушкина, а доведенной сентиментальностью учителей словесности до Надсона и Апухтина – это было откровением. Во-первых, я тоже не намеревалась жить настоящим, во-вторых, в качаньи и легкости этих строк, да еще гонимых почтенным “Русским богатством”, мне чудилась какая-то магия».¹³

И. Одоевцева назвала Бальмонта первым поэтом-модернистом, способным очаровать и потрясти.¹⁴ В книге «На берегах Сены» она вспоминала, что Бальмонт моментально прославился в 1894 году на всю Россию своей второй книгой стихов «Под Северным Небом», «стал настоящим кумиром не только читателей, но и поэтов, и критиков», «властителем дум и душ того времени», «критика превозносила его до небес и ждала от него еще бесконечно многого».¹⁵

Все эти мемуарные тексты требуют исторической корректировки. Во-первых, все они в большинстве написаны современниками Бальмонта, но начальный этап формирования его известности они не застали. Во-вторых, суждения мемуаристов о славе Бальмонта (понятой как некое уже состоявшееся явление) не совсем соотносятся с тем, что мы знаем об отношении к писателю в критике, где даже внутри одного литературно-критического направления не обнаруживается единства.

Уже в 1890-е годы можно зафиксировать целый ряд социокультурных показателей популярности Бальмонта, таких, как избрание в 1893 году действительным членом Общества любителей Российской словесности (как скажет позже Андрей Белый: «академик, с которым считались старцы»¹⁶), успешные выступления с лекциями, участие в концертах и литературных вечерах с чтением своих стихов, он попадает в «Галерею русских писателей» (1901), где характеризуется как «выразитель пассивных, неясных, вечно колеблющихся настроений, Бальмонт не имеет себе соперников среди современных поэтов»¹⁷ (а позднее это и кружки бальмонтистов и бальмонтисток, которые пытались подражать ему и в жизни, и в поэзии). Своеобразной материализацией славы Бальмонта станут портреты Бальмонта, среди них были М.А. Дурнова (1900), В.А. Серова (1905), Л.О. Пастернака (1913). По свидетельству многих современников и по выводам современного исследователя институциональной стороны символистского движения, книги «Под Северным Небом» и «В Безбрежности» вошли в список широко читавшихся произведений русских писателей.¹⁸ «Бальмонт стал первым признанным широкой аудиторией символистским поэтом».¹⁹

Среди близких себе поэтов Бальмонт завоевывает репутацию лидера. В «Материалах для биографии» Андрей Белый отмечает, что в июне – сентябре 1897 года «Бальмонт, мне еще мало известный, становится для меня любимейшим поэтом».²⁰ В. Брюсов в письме к П.П. Перцову от 19 июля 1896 года заявляет уже о появлении в литературе «школы Бальмонта» и называет поэтов, которые «перенимают у Бальмонта и внешность: блистательную отделку стиха, щеголяние рифмами, ритмом, созвучиями, – и самую сущность его поэзии: погоню за оригинальными выражениями, за новыми выражениями во что бы то ни стало; вместе с тем, все они, как и Бальмонт, чистые романтики».²¹

Но вместе с тем в 1890-е годы Бальмонт разделяет и общее для ранних символистов отторжение критикой. В письме Брюсова к Перцову появляется замечание, что Бальмонта у нас осуждают потому, что «истинно современный дух поэзии у нас некому оценить».²²

В уже упомянутой рецензии А. Волынского говорилось о подражательности Бальмонта, отсутствии искренних и глубоких чувств, а в конце звучало пожелание: «Мы пожелали бы молодому стихо-

творцу побольше литературной серьезности, побольше уваженья к своим собственным скромным способностям. Пусть он трудится над отделкою стиха, но пусть не думает, что перезвон рифм и начальных букв, при бедности духовного содержания, может иметь какое бы то ни было значение. <...> Пусть не бегают за славой: слава убегает от тех, которые кладут на ее алтарь ничтожные замыслы, не очищенные от себялюбивых мечтаний, и вместо вдохновения, страсти, высоких, безрасчетных порывов, вносят в литературу дух рассудочности, мелких забот и легкомысленной подражательности модным талантам».²³

В рецензии критика Н. Коробки книга «В Безбрежности» была названа «талантливым произведением упадочничества»,²⁴ но отмечался ее успех: «Книга эта в течение года выдержала два издания, что свидетельствует об успехе, редком для наших поэтов. Несомненно, у г. Бальмонта есть поклонники и почитатели, люди, которым близка и понятна его больная поэзия».²⁵ А причина успеха видится критику в том, что «мы имеем дело не с индивидуальной душевной расшатанностью, а с болезнью известной части общества, выразителем которой явился наш поэт».²⁶ От творений упадочников, талантливым представителем которых на русской почве явился Бальмонт, по мысли критика, «веет могильным холодом, но они иногда так красивы, что невольно влекут к себе, иногда так талантливы, что могут производить сильное впечатление, даже на трезвого человека, пока он не успеет дать себе отчета в их сущности», а «наша русская действительность представляет собой крайне благоприятную почву для развития упадочничества во всех его формах».²⁷ Одна из характерных черт подобной поэзии – это «культ своего я, который поглощает в себе весь мир» и связанное с этим настойчивое «признание собственного величия».²⁸

А. Горнфельд в рецензии на книгу «В Безбрежности» упрекает Бальмонта в сознательном нагнетании неясности, в том, что «ложная» теория символизма тяготеет над его «бесспорным дарованием».²⁹ Рецензия завершается также своего рода предостерегающим призывом: «Все минется – и чайки, летящие “к безднам светлой безбрежности”, и туманные заглавия, и игра звукоподражаниями, и выдуманные сюжеты, и изысканные эпиграфы на всевозможных языках, и манерные эпитеты вроде “осторожного ущелья” или “чутких

скал”, и прочие уловки “высокого штиля”, подражания и кокетства – все минется: должна остаться одна правда. Что, если за вычетом всех этих ухищрений ее не окажется?».³⁰

На узко-эгоистическом характере поэзии Бальмонта настаивал и П. Краснов: «этот мотив – прославление эгоистической жизни только для себя – повторяется ... во многих стихотворениях ... и приводит в конце концов к мятежным стремлениям к безбрежному»³¹ (из рецензии на сборники «Под Северным Небом» и «В Безбрежности»).

Но в начале XX века П. Краснов вынужден был признать, что «К.Д. Бальмонт блистательно оправдал ожидания, возбужденные первым выпуском его стихов, Бальмонт открыто поднял в России знамя той неоромантической школы, которая цветет на Западе»,³² а в 1905 году сказать, что Бальмонт «из всех современных поэтов наиболее популярный, «он отразил в своих песнях и образах настроения современного молодого общества – отчаяние под гнетом бессмысленных обстоятельств, жажду забыться в области фантазии красоты и, наконец, потребность в освобождении личности, скованной условной моралью»³³ (но в последних сборниках сказалось «вредное влияние» на поэта школы символистов, что проявилось в большей вычурности, в равнодушии к общественной жизни; 3 последних сборника «Будем как Солнце», «Только Любовь» и «Литургия Красоты» «свидетельствуют об упадке таланта»³⁴).

В критике начала XX века стихи Бальмонта стали нередко использоваться в обобщающих статьях, посвященных современной поэзии, как доказательство исключительной, необычайной «самовлюбленности и безумной гордости»,³⁵ характеризующей декадентство. Так, большая часть статьи А.И. Покровского в «Русском вестнике» (1904) строится на примерах именно из Бальмонта.³⁶

В истории критической рецепции Бальмонта нельзя обойтись без выступлений «литературного хулигана» В.П. Буренина. Фельетоны Буренина закрепили в читательском восприятии образ Бальмонта как самовлюбленного поэта, крайнее воплощение эгоцентризма. В 1900 году большую часть очередного выпуска «Критических очерков» в газете «Новое время» он посвятил книге «Горящие Здания».

Новая книга Бальмонта, по словам Буренина – это проявление все того же «наглого кривлянья и ломанья», которое сегодня в моде.

Охотно признавая за Бальмонтом поэтический темперамент, владение стихом и, немного поиздевавшись над качеством его переводов («по-каковски это? Как будто по-чухонски? А может быть по-китайски? Вернее всего по-декадентски. Только, во всяком случае, не по-русски»), он обращается к оригинальным стихотворениям, относит их к разряду произведений «по ту сторону здравого смысла». Он выписывает отрывок из одного стихотворения (из цикла «В душах есть все»), сопровождая его таким уничижительным комментарием: «Читатели согласятся, что стихотворец, дошедший до сочинения таких хорошеньких куплетов с гнилыми хохотами чумы, тигровыми страстями и змеинными чувствами, с сомнениями в том, его ли создали толпы глупцов с животнo-мерзкими лицами, или он создал этих глупцов, с сомнениями в том, что поэт ли он или побег пня, – читатели согласятся, что такой стихотворец внушает серьезные опасения».³⁷

Особое внимание Буренина привлекает стихотворение «Воспоминание о вечере в Амстердаме». Сопроводив полный текст стихотворения в некоторых местах вопросами, Буренин вопрошает: «Очень хорошо, не правда ли? И главное то хорошо, что можно читать эту пьесу и с конца... Попробуйте, и вы увидите, что получится то же самое, т. е. набор случайных фраз для случайных рифм, приходящих в голову стихотворцу... Вот г. Бальмонту почему-то вспомнился Амстердам, и он принялся городить вздор об этом почтенном городе. Но для чего было лететь фантазией в далекую Голландию? Поэт мог и о любом русском городе нагородить рифмованный вздор. Положим, ему подвернулся бы Вышний Волочок».³⁸ И Буренин включает в статью, ставшую потом известной, пародию «Воспоминания о вечере в Вышнем Волочке».

В драматических сценах «Домашний театр “Нового времени”». Литературные чтения и собеседования в обществе “Бедлам модерн”» Буренин будет высмеивать в пародийной форме попытки Брюсова объявить Бальмонта лучшим поэтом современности (по существу, это пародия на статью Брюсова «Бальмонт» в «Мире искусства»³⁹).

Когда начинается обсуждение поэтического «шедевра» одного из членов собрания Гордого-Безмордого, то поэт Валерий Противоестественный усматривает в новом сочинении подражание «знаменитейшему шедеврo величайшего из поэтов нашего века Демона Демо-

новича Бальмонта “Художник-дьявол”». ⁴⁰ И заключает: «...недаром другой, ему подобный, хотя еще и не равный, гений поэзии, г. Валерий Брюсов, у которого тоже “порядок мозгов” довольно основательно перевернут, недаром он кричит во всю ивановскую, что Бальмонт “среди современных поэтов бесспорно самый значительный – и по силе стихийного дарования, и по своему влиянию на литературу”; что пред ним действительно “все другие поэты предтечи”, что “равных Бальмонту в искусстве стиха в русской литературе не было и нет”, что даже лермонтовские стихи “совершенно меркнут перед лучшими песнями Бальмонта”, что с ним Пушкин даже не может равняться, так как у Бальмонта пушкинский “усовершенствованный” стих». ⁴¹

Образ самовлюбленного поэта, когда черты лирического героя переносятся и на биографическую личность, начинает широко тиражироваться.

Так, в юмористическом стихотворении Тэффи «Новый год у писателей» дан остроумный групповой портрет современных литераторов, среди которых представлен и Бальмонт. Каждый из них, представляясь новому 1902 году, говорит о себе, и с помощью этого приёма Тэффи пародирует стиль и характеры.

Новый Год (всматриваясь, в Бальмонта).

Кто этот странный господин,
Что гордо так стоит – один?

Бальмонт.

Я? – Я – Бурениным гонимый,
Я – новый бог земли родимой,
Я – переплеск, я мрако-свет,
Пушистый, чистый, серебристый,
Хромой, немой, но голосистый
Перебальмонт, перепеэт!

Новый Год.

Ах, как я рад знакомству с вами;
Вы превеселый человек!
Украстье-ж мой короткий век
Своими вы перестихами. ⁴²

В стихотворении «Весенний отлет» (1902) Тэффи в пародийной форме описывает отъезд писателей в летний отпуск по железной дороге. Здесь остроумно передается диалог Бальмонта, говорящего стихами и не понимающего поэзию кондуктора, который всякий раз буквально понимает тот или иной образ и пытается определить поэта в определенный тип вагона.

Бальмонт (медленно подходит и, остановившись перед кондуктором, декламирует).

Я как ландыш, бледнея цвету,
Я – как ветка сирени мечтаю,
Я – как снег, кувыркаюсь лечу,
Полежу, полежу и растуаю...
Я меняю и образ, и форму;
Я и лед, и лобзанье, и яд...

Кондуктор (испуганно).

На другую пройдите платформу
Вас там в ледник-вагон поместят.

Бальмонт.

Птицей, мощной, полнощной летаю,
Я тревожу несправедный сон,
Перепелкой по нивам порхаю.

Кондуктор.

Так, пожалуйста, в птичий вагон.

Когда Бальмонт называет себя «чужездным растением», кондуктор теряет терпение и ничего не может понять, на что Бальмонт с достоинством отвечает:

Мои слова всегда бессвязны,
Они дрожат, они алмазны,
Как в час предутренней звезда!
Они летят и налетают,
Как вихрь, как буря, как циклон!..⁴³

Традиция представления комического образа Бальмонта активно продолжится в 1900–1910-е годы: он становится героем различных

фельетонов, пародий, шаржей, карикатур, само необыкновенное количество которых говорит о его славе в этот период.

В юбилейный для Бальмонта 1912 год (25-летие литературной деятельности) в постоянной рубрике журнала «Шут» «Галерея наших современников» помещен шарж Яна Тома. Бальмонт изображен играющим на лире, которая стоит на внушительной стопке книг поэта. Шарж сопровождается надписью: «Величайший поэт XX-го века. Побил рекорд продуктивности и усидчивости... “Я каждый миг исполнен откровенья, / Всегда пою!” – говорит он про себя. Выпустил несчетное число крупных и мелких сборников своих стихотворений, поэт не выдержал и воскликнул: “Кто равен мне в певучей силе?! И затем сам ответил: Никто! Никто!” (стих. “Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце...”»⁴⁴

В известной книге пародий и шаржей А.А. Измайлова «Кривое зеркало» (1908) пародия на Бальмонта находится в соседстве с пародиями на З. Гиппиус, В. Иванова, С. Городецкого, А. Блока, М. Кузмина, Андрея Белого и др.

Бальмонт становится героем и разных скандальных публикаций, отзвуки одной из которых отражены в книге Е. Венского «Мое копыто (книга великого пасквиля)». 3 августа 1909 года на страницах газеты «Речь» К. Чуковский уличил в плагиате Бальмонта, обнаружив в его статье «Певец жизни», которая была опубликована в «Весах» еще в 1904 году, незакавыченные цитаты из книги Джона Симондса об Уитмене.

Отголоски обвинений Чуковского в адрес Бальмонта Е. Венский (Е.О. Пяткин) «выплеснул» и в «Моем копыте» в пародии на Бальмонта. Это как бы двойная пародия: в ней высмеивается стиль лирики Бальмонта (легко узнаваемы стихотворения «Хочу», «Я – изысканность русской медлительной речи»), но одновременно содержательный пласт пародии включает комический образ Чуковского-критика:

Корней Чуковский!.. О критик «Венский»!
 К чему ты тронул Парнаса monde?
 Ведь я не Горький и не Каменский,
 Не Лев Толстой я, а... сам Бальмонт!
 Чего ж ты поднял, Корней сердитый,
 О, ядовитый, — кругом пургу?

Тобой убитый, в край ледовитый
Я, знаменитый, не убегу.
О, плагиатность, моя халатность,
О, перепевность чужих статей...
Чуже-слиянность, о интендантность,
О, гонорарность статьи моей!
О, век ревизий, исканий, сыска! О, Нат-Чуковский!..
Сходи к врачу!
Ты истеричен, как суффражистка.
Сходи скорее! Я так хочу!⁴⁵

О своеобразной практической «востребованности» Бальмонта свидетельствует и такой курьезный случай, описанный в «Известиях по литературе, наукам и библиографии книжных магазинов т-ва М.О. Вольф», под заглавием «Бальмонт – как средство против зубной боли»:

«В селе Островах, Могилевской губ., учительница церковно-приходской школы как-то вечером читала вслух сборники стихов Бальмонта “Зовы”; тут же рядом, в кухне, находилась старуха, сторожиха этой школы, у которой как раз в это время болели зубы. Учительница, увлекшись чтением, громко произносила смелые, подчас странные обороты поэта. Старуха внимательно вслушивалась в совершенно непонятные ей слова с уверенностью, что учительница этими непонятными словами “заговаривает” ей зубы, так как только что перед этими она жаловалась учительнице на сильную зубную боль. Каково же было недоумение учительницы, когда через некоторое время старуха вошла в комнату и со слезами начала благодарить:

“Помогло, голубушка... помогло, дорогая... Век Богу буду молиться”.

Несмотря на серьезные пылкие разуверения учительницы, что это простая случайность, что стихи не имеют никакого отношения к зубной боли, на следующий день слава “учительницы-заговорщицы” разнеслась по всему селу. В этот же день <...> две бабы, плача, просили помочь – “заговорить”, обещая отблагодарить подарочком – принести курочку; яичек...».⁴⁶

Тем не менее, в критике (а потом как ретроспективное отражение – и в мемуарах) примерно с начала 1900-х годов,⁴⁷ а затем все настойчивее, муссируется вопрос о «конце» Бальмонта, о его упад-

ке, о том, что его путь идет по нисходящей линии, его дар мельчает, начинается «спуск на тормозах славы»⁴⁸ (И. Одоевцева), он становится «графоманом, страдающим болезнью недержания стихов»,⁴⁹ «пародистом на самого себя»,⁵⁰ новые его стихи «можно читать только из сострадания».⁵¹

Усиливаются нападки в печати, попытки оспорить прежние заслуги. Характерны в этом отношении статьи К. Чуковского. Оценив по форме стихи Бальмонта как «замечательное явление в русской литературе», Чуковский настаивал: «Теперь они кажутся деланными и однообразными. Но недавно, когда после Надсона и Апухтина литературные вкусы пали, и в русской поэзии, наподобие осенних мух, вяло бродили такие ненадежные стихослагатели, как Аполлон Коринфский, Иван Белоусов, Леонид Афанасьев и множество других, не оставивших после себя ни одного стиха, ни одного небанального чувства, – когда после них вдруг затрещали и завальсировали бальмонтские рифмы и послышались бальмонтские размеры – поистине произошла литературная революция»,⁵² но «с течением времени открылось еще одно свойство этих городских стихов: они поверхностны».⁵³

Интересно, что и В. Брюсов, испытавший большое влияние Бальмонта, в обозрении 1906 года «Новые сборники стихов» заявил «В течение десятилетия К. Бальмонт нераздельно царил над русской поэзией. Другие поэты или покорно следовали за ним, или с большими усилиями отстаивали свою самостоятельность от его подавляющего влияния. Но расцвет творчества Бальмонта уже в прошлом. Высшей точкой, которой достиг он в своем победном шествии, были “Горящие Здания”».⁵⁴

Поднимается и такая проблема: поэзия Бальмонта, да и сама его поэтическая репутация пострадала от массового увлечения, от пошлости. Как сказал Чуковский, теперь через десять лет после Бальмонта каждый пишет, как Бальмонт и, что хуже всего, Бальмонт пишет, как каждый».⁵⁵ Эту особенность фиксируют и читатели-любители поэзии. «Глубоко презираемы были те, кто тщетно пытался постигнуть утонченность новой поэзии. Надо было остерегаться вульгаризации; пускай рядовой читатель любил поговорить о Бальмонте, посвященные знали, что имя поэта произносится: Бальмо́нт.

Впрочем, и Бальмонт скоро был взят под подозрение. Дешевая магия его безудержного словесного потока разоблачалась без труда». ⁵⁶

Объяснение этому нужно искать, прежде всего, в изменении положения символизма на литературной арене. «На третьем этапе (начиная примерно с 1906 года) шла инфильтрация символистов в “общую литературу”, “символисты становятся модными”, интерес к ним проявляют широкие общественные круги». ⁵⁷

Вопрос о падении популярности поэзии Бальмонта, на наш взгляд, связан напрямую и с важной проблемой, обсуждавшейся в русской прессе – о падении интереса к поэзии вообще. В 1913 году редакция журнала «Вестник литературы» (изд. т-ва М.О. Вольф) организовала специальную анкету, посвященную выяснению положения современной поэзии. В редакционной статье говорилось: «...мы являемся свидетелями того факта, что любовь к поэзии падает с каждым днем, что поэтов все меньше и меньше читают, а книги их совершенно не расходятся», хотя «русские поэты достигли небывалого технического совершенства, небывалой виртуозности, издают свои книги с небывалым изяществом, а общество не обращает на них никакого внимания». ⁵⁸

В одном из развернутых ответов на вопросы анкеты, присланной читателем, это явление называлось не новым. «Если не считать короткого периода так называемого “завоевания политических «свобод»”, когда у общества повысился, между прочим, интерес и к современной поэзии, явление это насчитывает за собою не один десяток лет, и мы едва ли ошибемся, если скажем, что начало его совпадает с развитием в русской литературе пресловутой декадентщины, пересаженной на отечественную почву с Запада еще в 90-х годах прошлого столетия». ⁵⁹ Автор особенно подчеркивает, что «заметного понижения интереса к “старым” идейным поэтам в современном русском обществе не наблюдается» ⁶⁰ <курсив наш. – К. В.>. Причины читатель видит прежде всего в том, что современные поэты «погрузились в пучину того жалкого (но, повторяю, по форме порою прекрасного), безнадежного, беспринципного индивидуалистического нытья и эстетического кривлянья, которыми набито большинство толстых, серьезных и несерьезных журналов, серьезных и несерьезных газет и тех изящных сборников, что томятся в плену книжных складов и книжных магазинов». ⁶¹

В этой ситуации Бальмонт вряд ли мог сохранять прежнюю планку популярности. Однако поразительно, что хотя критика и писала о «конце» Бальмонта, падении его таланта, все же в кругу читателей он продолжал вызывать неподдельный интерес. Несмотря на то, что, как констатировал А. Измайлов, «слава Бальмонта сейчас не на той высоте, на какой она стояла не столь давно»,⁶² но по результатам анкеты «Существует ли интерес к новейшей русской поэзии?», организованной редакцией журнала «Вестник литературы» (1913), Бальмонт признан «наиболее выдающимся», он набрал 2361 голос, опередив Бунина (2115), Фофанова (2003), Брюсова (1384). Мережковского (1018), Сологуба (917), Блока (429).⁶³ В сообщениях о возвращении Бальмонта в Россию в 1913 году можно было прочитать следующее:

«Возвратился 6 мая в Москву из изгнания поэт К.Д. Бальмонт со своею семьею. На вокзале он был встречен В. Брюсовым, Б. Зайцевым и многими другими видными литературными деятелями и массой почитателей. При выходе из вагона Бальмонт был заброшен живыми цветами. Полиция предупредила, что никаких речей не будет допущено. Тем не менее, одному из встречавших удалось произнести следующий экспромт:

– Из-за туч Солнца луч –
Гений твой.
Ты могуч,
Ты певуч,
Ты – живой».⁶⁴

Но потом, по словам Б. Зайцева, времена изменились, «все эти чтения, детские чудачества, “бальмонтизм” и бальмонтистки кончились – наступили суровые, страшные годы войн, революций».⁶⁵

Справедливости ради нужно заметить, что не вся критика была подвержена мифу о падении таланта Бальмонта. С.А. Венгеров писал о расцвете таланта Бальмонта, о том, что «Бальмонт и Горький родные братья по яркости чувствования, по презрению к окружающему, по уверенности в своей силе».⁶⁶

Е. Аничков в юбилейной (к 25-летию литературной деятельности Бальмонта) статье пишет о том, что Бальмонт находится в «беспрерывном движении».⁶⁷ О значимости поэзии Бальмонта писал

Е. Аничков и в одной из монографических глав «Русской литературы XX в. (1890–1910)» (под ред. С.А. Венгерова).

Таким образом, можно сделать вывод о том, что популярность Бальмонта, конечно, не была столь масштабной, как, например, Чехова, Горького или Л. Андреева. Его известность, собственно, и не могла быть столь значительной: ведь число читателей символистской поэзии было неизмеримо меньшим, чем у авторов-прозаиков. Но все же именно Бальмонту удалось первым оказаться в пантеоне русских символистов и закрепиться в нем, несмотря на все перипетии поэтической судьбы. «Случай» Бальмонта – это пример т. н. «ускоренной» репутации, которыми обогатил литературный процесс Серебряный век. В начале века многие писатели достигали быстрой и шумной известности, несравнимой с темпами XIX века. Вспоминая прежние времена и сравнивая их с нынешними (эпохи т. н. «ускоренных» репутаций), А. Измайлов заметил, что «ни о Пушкине, ни о Гоголе у нас, ни о Гюго во Франции, ни о Диккенсе в Англии – никогда не появлялось сотой доли тех сообщений, слухов, сплетен, выдумок, какими совершенно и со всех сторон обросло имя модного писателя»⁶⁸ (речь шла о Л. Андрееве), а современным «уличным скандалистам» «платили гонорары, какие не снились Тургеневу и Фету, и их имена печатали жирным шрифтом, как имена примадонн и премьеров».⁶⁹ В критических статьях, пародиях, шаржах, огромное количество которых само по себе говорит о славе поэта, в разной форме обыгрывались автохарактеристики поэта, а представления читателей (критиков) о Бальмонте как о конкретной личности, его бытовом поведении объективно влияли и на понимание его творчества, и на тот образ художника, который закреплялся в общественном сознании. Вместе с тем, с одной стороны, его репутация пострадала от массового увлечения, моды, с другой, – критика, ненадолго признав Бальмонта самым популярным среди современных поэтов, вскоре стала внедрять в литературное поле суждения об упадке его поэтического таланта, его «конце». Но представления критики и читательское восприятие по отношению к Бальмонту заметно расходились. Сопоставление материалов литературной критики, свидетельств читательской популярности, пародий и других источников позволяет показать, что все же поэзия Бальмонта была востребована на всем протяжении 1890–1910-х годов.

¹ *Нива Ж.* Статус писателя в России в начале XX века // История русской литературы: XX век : Серебряный век / Под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды. М., 1995. С. 610.

² *Эйхенбаум Б.М.* Мой современник. Художественная проза и статьи 20–30-х годов. СПб., 2001. С. 120–121.

³ Проблема литературных репутаций становится одной из ключевых в книге А.А. Измайлова «Пестрые знамена» (1913), где он на конкретных примерах судеб писателей рассуждает о «раздутых» и «пониженных», медленно создававшихся репутациях, а также репутациях, в создании которых наименьшее место отводится удаче. В начале XX века усиливается роль критики в создании репутации писателя, в возможном усилении средствами критики воздействия произведения искусства на публику, в формировании и закреплении его успеха (как в положительном, так и в отрицательном смысле).

⁴ *Бушканец Л.Е.* А.П. Чехов и русское общество 1880–1917 гг.: формирование литературной репутации: Дис. ... д-ра филол. наук. М., 2013. С. 20–21.

⁵ Константин Бальмонт глазами современников. СПб., 2013. С. 11

⁶ *Бушканец Л.Е.* Указ. соч. С. 21.

⁷ *Рейтблат А.И.* Как Пушкин вышел в гении. Историко-социологические очерки о книжной культуре пушкинской эпохи. М., 2001. С. 51–52.

⁸ *Волынский А.Л.* Борьба за идеализм. СПб., 1900. С. 383.

⁹ *Тэффи.* Смешное в печальном. М., 1992. С. 435–436.

¹⁰ Константин Бальмонт глазами современников. С. 410.

¹¹ Там же. С. 133.

¹² Там же. С. 294.

¹³ Там же. С. 73.

¹⁴ Там же. С. 426.

¹⁵ Там же. С. 428–429.

¹⁶ Там же. С. 102.

¹⁷ Галерея русских писателей. М., 1901. С. 512.

¹⁸ *Рейтблат А.И.* От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М., 2009. С. 209–210.

¹⁹ Там же. С. 310.

²⁰ Литературное наследство. Т. 105. Андрей Белый. Автобиографические сведения. Материалы к биографии. Ракурс к дневнику. Регистрационные записи. Дневники 1930-х годов. М., 2016. С. 43.

²¹ Письма В.Я. Брюсова к П.П. Перцову. 1894–1896 (к истории раннего символизма). М., 1927. С. 78.

²² Там же. С. 65.

²³ *Волынский А.Л.* Указ. соч. С. 385.

²⁴ *Коробка Н.* Очерки литературных настроений. СПб., 1903. С. 2.

²⁵ Там же. С. 2.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же. С. 1–2.

²⁸ Там же. С. 9, 19.

²⁹ Русское богатство. 1896. № 3. С. 42.

³⁰ Там же. С. 44.

- ³¹ *Краснов П.* Неоромантическая и мистическая поэзия // Книжки недели. 1897. № 11. С. 144.
- ³² *Краснов П.* Русский неоромантизм (характеристика К.Д. Бальмонта) // Литературные вечера «Нового мира». СПб.; М.: изд. т-ва М.О. Вольф, 1903. № 9. С. 542.
- ³³ *Краснов П.* Новые стихи Бальмонта // Вестник литературы. 1905. № 11. 8 июня. С. 233.
- ³⁴ Там же. С. 234.
- ³⁵ *Покровский А.И.* Современное декадентство пред судом вековечных идеалов // Русский вестник. 1904. № 6. С. 562.
- ³⁶ В той же функции стихи Бальмонта используются в обзорной статье Л. Горского «Декадентская поэзия на пути в Россию» (Вестник знания. 1903. №11. С. 78–84. В последней статье, конечно, не был обойден вопрос о самовлюбленности поэта, но он получал некоторое оправдание: «И не простительно ли г. Бальмонту, когда он в наивном восхищении собою заговаривается, что он первый открыл “тневные и нежные” звоны в русской речи. Пусть не первый, но что-то особенно певучее, благородно изысканное, слышится в его поэтической лире...» (С. 83).
- ³⁷ *Буренин В.* Критические очерки // Новое время. 1900. № 8777. 4 (17) августа. С. 2.
- ³⁸ Там же.
- ³⁹ В статье «Бальмонт» («Мир искусства»). 1903. № 7–8) Брюсов писал: «Среди современных поэтов Бальмонт, бесспорно, самый значительный – и по силе стихийного дарования, и по своему влиянию на литературу. Всем его современникам приходится заботиться прежде всего о том, чтобы не попасть в сферу его притяжения, сохранить самостоятельность» (С. 36).
- ⁴⁰ *Буренин В.П.* Горе от глупости. СПб., 1905. С. 68.
- ⁴¹ Там же. С. 71.
- ⁴² *Тэффи.* Новый год у писателей // Звезда. 1901. 29 декабря. № 52. С. 14.
- ⁴³ *Тэффи.* Весенний отлет // Звезда. 1902. № 22. С. 12.
- ⁴⁴ Шут. 1912. № 34. С. 10.
- ⁴⁵ *Венский Е.* Мое копыто. Книга великого пасквиля. СПб., 1910. С. 13.
- ⁴⁶ Известия по литературе, наукам и библиографии книжных магазинов т-ва М.О. Вольф. 1913. № 8. С. 135.
- ⁴⁷ В критике нередко высказывались мнения, что спад Бальмонта начался с книги «Только Любовь».
- ⁴⁸ Константин Бальмонт глазами современников. С. 429.
- ⁴⁹ Там же. С. 426.
- ⁵⁰ *Эллис.* Русские символисты. Томск, 1996. С. 104.
- ⁵¹ *Чуковский К.И.* Собр. соч. В 15 т. Т. 7. Литературная критика. 1908–1915. М., 2003. С. 464.
- ⁵² *Чуковский К.И.* Собр. соч. Т. 6. М., 2002. С. 47.
- ⁵³ Там же. С. 48.
- ⁵⁴ *Брюсов В.Я.* Среди стихов. М., 1990. С. 219.
- ⁵⁵ *Чуковский К.И.* Собр. соч. Т. 6. С. 48.
- ⁵⁶ *Розенталь Л.В.* Непримечательные достоверности. Свидетельские показания любителя стихов начала XX века. М., 2010. С. 589–590.
- ⁵⁷ *Рейтблат А.И.* От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. С. 313.

⁵⁸ Вестник литературы. 1913. № 2. С. 55–56.

⁵⁹ *Барышевский К.* Русское общество и русские поэты // Вестник литературы. 1913. № 5. С. 137.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Там же. С. 140.

⁶² *Измайлов А.А.* Пестрые знамена. М., 1913. С. 75.

⁶³ Вестник литературы. 1913. № 5. С. 136.

⁶⁴ Известия по литературе, наукам и библиографии книжных магазинов т-ва М.О. Вольф. С. 95. Совершенно контрастно процитированному прозвучали в «Опавших листьях» В.В. Розанова следующие размышления, рожденные, видимо, в связи с приездом Бальмонта в Россию: «Это какой-то *впечатлительный* Боборыкин стихотворчества. Да, – знает все языки, владеет всеми ритмами, и, так сказать, не имеет в матерьяле сопротивления для пера, мысли и воображения: по сим качествам он кажется *бесконечным*. Но *душа*? Ее нет у него: это – вешалка, на которую повешены платья индийские, мексиканские, египетские, русские, испанские. Лучше бы всего – цыганские: но их нет. Весь этот торжественный парад мундиров проходит перед читателем, и он думает: “Какое богатство”. А на самом деле под всем этим – просто гвоздь железный, выделки кузнеца Иванова, простой, грубый и элементарный. Его совесть? Об этом не поднимаю вопроса (*в окружном суде, дожидаясь секретаря, – о поэте Б-те*)» (*Розанов В.В.* Собр. соч. Листва. СПб., 2010. С. 111).

⁶⁵ Константин Бальмонт глазами современников. С. 321.

⁶⁶ *Венгеров С.А.* Основные черты истории новейшей русской литературы. 2-е изд. с прибавлением этюда «Победители или побежденные?» (о модернизме). СПб., 1909. С. 66.

⁶⁷ *Аничков Е.* Бальмонт // Запросы жизни. 1912. № 11. С. 681.

⁶⁸ *Измайлов А.А.* Литературный Олимп. М.: И.Д. Сытин, 1911. С. 239.

⁶⁹ *Измайлов А.А.* Помрачение божков и новые кумиры. Книга о новых веяниях в литературе. М.: И.Д. Сытин, 1910. С. 106.

Т.В. Петрова (Бальмонт)

Москва

Поэзия и Музыка — две светлые сестры

*...Из жажды музыки пишу стихи мои,
Из страсти к музыке напевы их слагаю...*

К. Бальмонт

Огромный пласт музыкальной культуры России связан с именем выдающегося поэта Серебряного века, Константина Бальмонта. Необходимо сразу отметить, что к теме отражения бальмонтовской поэзии в музыке обращались как литературоведы, так и музыканты. В 2006 году О.В. Епишева защитила диссертацию на тему «Музыка в лирике Бальмонта»,¹ и тогда же она опубликовала нотографию, включающую 220 имен композиторов и более 1000 музыкальных произведений, написанных на стихи поэта.²

В различных архивных фондах, афишах концертов и литературных источниках продолжают отыскиваться неизвестные или малоизвестные, по большей части не опубликованные, музыкальные произведения различных авторов – Н.С. Голованова,³ А.Г. Дояренко,⁴ Б.Л. Яворского, Н.Б. Обухова, Н.Н. Черепнина, А.Н. Черепнина и др. композиторов.

В начале века во всех областях искусства — поэзии, живописи, музыке утверждалось «новое» направление. Бальмонт был в первых рядах поборников «новой» поэзии – он «...первый создал новые виды стиха, усовершенствовал технику созвучий и ввёл новые размеры, первый начал реформу стиля, оказав бесконечно благотворное влияние на последующих поэтов...», он «...один из первых борцов и мучеников за “новое искусство”, волшебный усовершенствователь русского стиха <...> был <...> нежным, но прочным соединительным звеном между двумя великими эпохами русской поэзии, эпохой Фета, Полонского, Тютчева и эпохой символизма, одним из главных представителей которого и стал <...> в своих позднейших произведениях»,⁵ при этом «...он не отверг “старого” искусства после рассудочной критики <...> и если поэзия его принадлежит к “новому”

искусству, <...> он просто рассказывает свою душу, но душа у него из тех, которые лишь недавно стали расцветать на нашей земле...», и он «...заставляет своего читателя переживать вместе с ним всю полноту единого мига. <...> Но чтобы отдаваться каждому мгновению, надо любить их все...», – писал Брюсов.⁶

Поэзия Бальмонта отличалась при этом ещё и особой музыкальностью и выразительностью, потому что, по мнению М. Волошина, Бальмонт «...поэт-чародей, который прикосновением золотого жезла преображает и заставляет звучать окружающие вещи...».⁷ Необыкновенная популярность поэзии Бальмонта объяснялась тем, что «Бальмонт преобразил и пересоздал старые русские размеры стиха <...>, дал им новую музыку, обогатил их новыми приёмами, – утончил их до той нежной мелодии, где уже исчезает слово и чудится звук неземного напева...»,⁸ при этом «...в музыкальных строках его поэзии звучит нам и грациозная меланхолия Шопена, и величие вагнеровских аккордов – светозарных струй, горящих над бездною хаоса. В его красках разлита нежная утонченность Боттичелли и пышное золото Тициана».⁹

Необходимо помнить, что истоки необычайной музыкальности поэзии Бальмонта заложены были ещё в детские годы, так как гармонии окружающего мира будущий поэт познавал под звуки музыки, льющейся в сад через открытые окна комнаты, где музицировала его мать, Вера Николаевна.¹⁰ «Чрез грёзу Шумана и зыбкий стон Шопена» наблюдал он жизнь Природы – для него «...вся жизнь мира окружена музыкой» – и полёт Шмеля, и цветение Липы, и стон Ветра, и шум Дождя находили в душе его мгновенный отклик и слагались в уме в «музыкальные» рифмы: «...Я звучные песни не сам создавал, / Мне забросил их горный обвал. / И ветер влюблённый дрожа по струне, / Трепетания передал мне. / Воздушные песни с мерцаньем страстей / Я подслушал у звонких дождей. / Узорно-играющий тающий свет / Подглядел в сочтанях планет. / И, в Море стремя полногласность свою, / Я стозвучные песни пою» («Мои песнопенья»)¹¹

По мнению В. Брюсова поэзию Бальмонта отличает его умение «...вместить в каждый миг всю полноту бытия <...> и, действительно, что такие стихи Бальмонта, как не запечатлённые мгновения? <...> Мгновения должно и можно любить за то, что каждое из них вызывает к бытию целый мир острых и ярких впечатлений...»,¹² при

этом сам Бальмонт считал, что «мгновения всегда единственны. <...> Я <...> не знаю никого, кто так любил бы мгновенья, как я. <...> Я отдаюсь мгновенью, и оно мне снова и снова открывает свежие поляны», а «...человеческое Я сильнее всей безграничной Вселенной, ибо из всех её дружеских и вражеских сочетаний оно извлекает свою мысль и мечту. <...> Из тоски создаёт музыку. Боль показывает как картину».¹³ Такого же мнения о роли «запечатлённых мгновений» в понимании окружающего мира и осознании себя в этом мире, придерживался и выдающийся русский композитор, друг и единомышленник Бальмонта, А.Н. Скрябин: «...необходимо вскрыть космический смысл каждого личного переживания, история одного чувства, одного стремления есть история Вселенной...».¹⁴ По его мнению, «...всё, решительно всё можно выразить в звуке: и любое переживание, и дыхание природы <...> и шум потока...», потому что «...язык музыки — самый универсальный язык...».¹⁵

Свидетельством того, насколько близка была современникам мысль поэта о ценности каждого мгновения жизни, всего мимолётного, «...что манит и обманет нас загадкой...», служит тот факт, что определение, введённое Бальмонтом, даёт название циклам музыкальных сочинений: Н.Я. Мясковского «Мимолётное» (цикл романсов «Из юношеских лет») и А.Т. Гречанинова «Мимолётности» (ор. 115, 15 произведений для фортепиано, 1927),¹⁶ а также циклу фортепианных пьес «Мимолётности» С.С. Прокофьева, с автографом из Бальмонта:

В каждой мимолётности вижу я Миры,
Полные изменчивой, радостной игры.

Борис Асафьев (И. Глебов) отмечал, что «влияние модернистской поэзии и драматургии (Бальмонт и др.) имели довольно сильное воздействие на композиторов, заставив их искать необычных средств выражения»,¹⁷ причём из всех «...современных поэтов особенно пленил музыкантов Бальмонт, на тексты которого написано множество сочинений композиторами различного склада, дарования и стиля, начиная от С.И. Танеева и кончая Бюцовым, Ребиковым, Глиэром и т. д.».¹⁸ В чем же заключалась причина такой востребованности поэзии Бальмонта композиторами? По мнению И. Глебова, «...яркая внешность звучания и легковейность поэтических образов прельщает современных музыкантов у Бальмонта, но, конечно, в

большинстве случаев в произведениях, написанных на его тексты, не найти присущих поэту качеств: гибкости, скользящей лёгкости стиха и мастерства в построении формальных схем». По мнению критика, «выдаются хоры С.И. Танеева, “Колокола” Рахманинова, “Фейные сказки” Н.Н. Черепнина, “Две песни” И.Ф. Стравинского и несколько романсов Гнесина, М. Штейнберга и Василенко...». ¹⁹

На рубеже веков композиторы искали различные формы для выражения всех оттенков чувств и настроений, в том числе и для запечатлённых Бальмонтом в своих стихах. На его стихи были написаны мело- и ритмодекламации, которые «...отличаются тем от мелодекламаций, что ритм декламации совпадает с ритмом музыки», ²⁰ – считал В. Ребиков, первым начавший развивать это направление.

На слова Бальмонта, «самого музыкального поэта», Ребиковым было написано 10 ритмодекламаций. Павел Милюков писал о композиторе: «Как и подобало первому намеренному импрессионисту, Ребиков признавал музыку “языком чувств”, а чувства не имеют ни формы, ни законов, ни правил. Его связь с русскими литературными течениями характеризуется тем, что он первый начал пользоваться для своих музыкальных картинок стихами Бальмонта и Брюсова. <...> Он один из первых перешёл к музыкальным миниатюрам, рисующим схваченные на лету психологические “миги”...». ²¹

На стихи Бальмонта композиторы сочиняли музыку романсов и хоры (*a capella* и в сопровождении), симфонические поэмы и кантаты, притчу, ²² а также музыку к спектаклям, поставленным по бальмонтским переводам драматических произведений.

Недаром в январе 1936 года, поздравляя Бальмонта с 50-летием творческой деятельности, А.К. Глазунов прислал на имя поэта письмо: «Высокоцитимый и дорогой Константин Дмитриевич, / В день чествования Вашего полувекового творчества я горячо приветствую Вас, несравненного русского поэта-художника, вдохновившего своим талантом многих музыкантов. / Всею душою желаю Вам прожить долгие годы, сохранить здоровье и силы и благоденствовать для продолжения славной деятельности. / Искренно сожалею, что вследствие не вполне удовлетворительного состояния здоровья я лишён удовольствия присутствовать на Вашем торжестве. / Прошу Вас принять уверения в моём глубоком уважении и совершенной преданности. / Александр Глазунов». ²³

Представим беглый обзор творческого воплощения поэзии Бальмонта несколькими российскими композиторами.

В России существовало две музыкальных школы — Московская (Танеев и его ученики) и Петербургская (Глазунов, Черепнин, Стравинский, Прокофьев, Мясковский, Обухов, Дояренко и др.)

Танеев, с 1885 года директор Московской консерватории, учитель-теоретик целой плеяды известных музыкантов. Его учениками были Скрябин, Рахманинов, Глиэр, Конюс, Померанцев, Булычев, Василенко, Сахновский и др. Танеев интересовался философией, живописью, литературой — читал журнал «Перевал», в котором печатались современные поэты. «...Образцы эпохи модерна посредством символистской поэзии Эллиса, К.Д. Бальмонта и др. постепенно проникали в камерно-вокальную и хоровую музыку Танеева».²⁴ По свидетельству композитора А.Н. Александрова на танеевских «вторниках» «говорили об искусстве вообще и о входящем тогда в моду импрессионизме, о Дебюсси и Равеле».²⁵ Записи Танеева в «Дневнике» свидетельствуют о том, что он внимательно следил за творчеством Бальмонта. Запись от 9 января 1896 года: «...купил “В Безбрежности” Бальмонта и 4-й выпуск ”Шелли”. <...> Придя, читал. Сочинил романс на сл<ова> Бальмонта “Колыбельная песня”...». На следующий день пришедшему к нему Конюсу, композитору-педагогу, «...дал стихотворения Шелли и историю философии...». В октябре 1901 года: «Из консерватории прошёл на Кузнецкий к Лангу. <...> Купил Эдгара По в переводе Бальмонта...»; в октябре 1903 года: «...купил Бальмонта “Будем как Солнце”...». К сожалению, не состоялась возможная личная встреча Бальмонта и композитора у Конюса, к которому собирался прийти, но почему-то не пришёл поэт в тот день, когда Танеев был у своего ученика.²⁶

В творческом наследии Танеева музыкальный критик Б. Асафьев (И. Глебов) особо выделяет романсы, или, по выражению самого композитора «стихотворения для одного голоса и ф-п», в которых Танеев выражает свое творческое «Я», в том числе, «через воздушные дуновения Шелли — Бальмонта».²⁷ Танеев во всех своих произведениях ставил себе идейные задачи и предъявлял высокие требования в отношении текстов, и при этом он настаивал на сохранении авторского текста и названия стихотворений в первоизданном виде.

Четыре романса, написанные на бальмонтские переводы Шелли, по мнению И. Глебова, «...овеяны нежным и тонким налётом то

мятежного, то чуть подёрнутого печалью созерцания. Это, пожалуй, наиболее личные, лирические романы Танеева: в них отражён тот круг переживаний, когда душа охвачена усталостью, когда хочется покоя и уединения для-ради тишайшего раздумья о суетности и мимолётности не только быстро сменяющихся, <...> явлений, но и самой мечты и что редко для Танеева, эти чувства выявились так, что не остыла теплота душевная их окрылившая и согревшая: здесь полу-раскрывается внутренний мир художника, боязливо таившего из скромности перед величием космоса своё “я”». ²⁸

В одном из писем Б.Л. Яворский дал удивительно смелое сравнение музыки Танеева с живописью Бёклина. ²⁹ По его мнению, «...романс “Пусть отзвучит” (ор. 17, № 3) на сл. Бальмонта в исполнении Танеева превращался в многозначительную поэму. Средний эпизод <...> давал картину грандиозного бёклиновского похоронного шествия. Окружающие этот центральный эпизод начало и конец “наполняли” не только “душу”, но и весь воздух вокруг души похоронной псалмодией и обвивающими душу сожалениями», а «в романсе “Островок” ³⁰ на слова П.Б. Шелли в переводе Бальмонта в движении мелодии заметна волнообразность». ³¹

На стихи Бальмонта Танеевым были написаны также 16 хоров *acapella*, которые были признаны вершиной хорового творчества композитора (наряду с циклом хоров на слова Полонского). Один из хоров написан Танеевым на слова бальмонтской поэмы «Мёртвые корабли». ³²

После революции 1905 года певицей Дейша-Сионицкой и Яворским, при поддержке Танеева, была создана Московская Народная консерватория. ³³ Теоретик музыки и создатель «теории ладов», Яворский считал, что «...учитель музыки это не учитель абстрактной техники, это учитель проявления жизни <...> после уроков которого внутри ученика появится какой-то чудный свет, при сиянии которого заискрится в душе его неведомая ранее душевная жизнь...». ³⁴ Они же организовали «Музыкальные выставки», на которых исполнялись произведения молодых композиторов. Так, на 7-й «Музыкальной Выставке» были исполнены 5 романсов Яворского на стихи Бальмонта.

Для Яворского «...музыкальное произведение есть остановившееся мгновение жизни, оно не есть последование жизни, не есть

рассказ о жизни, оно есть сама сущность этой жизни, философия этой жизни...»,³⁵ равно как и для Бальмонта в поэзии. Яворский в 1900 году обратился к книге Бальмонта «В Безбрежности» и за время с 1900 по 1909 год он сочинил семь романсов на стихи из этой книги (в том числе: «Болотные огни», «Подводные растения», «Рассвет», «Призраки», «Камыши», «Вечерний свет погас»), три – на бальмонтовские переводы стихотворений Шелли («Об увядшей фиалке», «Предчувствие», «Мечты»)³⁶ Он оставил 86 листов нотного текста к поэме «Мёртвые корабли»,³⁷ романс «Три расцвета» и одноимённое симфоническое произведение. Яворским были написаны 128 листов партитуры для симфонического оркестра и 34 листа для пения к пьесе Бальмонта «Три расцвета».³⁸

Первое исполнение романсов Яворского вызвало отклики музыкальной критики: «Мы не называем его сочинения романсами, ибо они по замыслу и технике выполнения представляют нечто более крупное и притом новое. Скорее это можно бы назвать вокально-инструментальными картинами настроений, навеянных данными стихотворениями, и картинки эти во всяком случае представляют большой интерес по своеобразному мастерству приёмов»³⁹ и «Пять романсов Яворского на слова Бальмонта привлекают каким-то особым незаурядным обликом. В склонных к хроматизму красивых холодноватых мелодиях Яворского, в его своеобразных гармониях, в широкой трактовке красочной фортепианной партии, за которою нередко слышится оркестр, – во всём чувствуется несомненное дарование, отчасти близкое Листу».⁴⁰

Более внушительен список стихотворений Бальмонта, к которым композитор, создатель теории ладов, оставил варианты музыки или незаконченные эскизы: 1. Всё мне грезится; 2. Змеиный глаз; 3. Гибель; 4. Исполинские горы; 5. Ковыль; 6. Океан; 7. Лебедь; 8. В пещере; 9. Аюды; 10. Зарождение ручья; 11. В этой жизни смутной; 12. Звуки прибора; 13. Кто это ходит; 14. Туманы; 15. Остров цветов; 16. Баюшки-баю; 17. Камыши, а также – к четырём стихотворениям Шелли в переводе Бальмонта: 1. Смерть; 2. Странники мира; 3. Тоскует птичка; 4. Философия любви.⁴¹

Услышим ли мы когда-нибудь, насколько гармоничны, созвучны поэзии Бальмонта сочинения Яворского, заявившего, что художественное произведение – это «выражение личности автора», оно «...

есть то зеркало, в котором я вижу самого себя; я не могу заметить в этом зеркале того, чего нет у меня <...> и обратно в этом зеркале не может отразиться имеющееся у меня, если его нет в жизни автора».⁴²

Одним из композиторов, в творчестве которого нашла отражение поэзия Бальмонта, а музыка его романсов удивительно гармонично сливалась со стихами поэта, был и Н. Голованов.⁴³

Ярким представителем Петербургской музыкальной школы был воспитанник Петербургской Консерватории Николай Обухов. Он впервые обратился к творчеству поэта около 1913 года, сочинив романс «На вершине горной».⁴⁴ Романс дважды был переложен для голоса и большого оркестра. На рубеже XIX и XX веков возникло и развивалось новое направление в музыке – жанр «оркестровой песни», и Обухов широко использовал его в своём творчестве. По мнению исследователя творчества композитора, в дальнейшем «...все последующие вокальные сочинения, а также некоторые инструментальные, в частности, пьеса для скрипки и фортепиано “Бог живой” (ок. 1915), связаны со стихами Бальмонта».⁴⁵ Молодой композитор снова и снова обращался к творчеству поэта. За короткий промежуток времени он сочинил несколько вокальных произведений – сначала два романса – «Я буду ждать тебя» и «Ничего не жди» (стихотворение «В этой жизни смутной»). Первый из упомянутых романсов также был оркестрован, а второй романс позже был использован композитором при написании Пролога к основному своему произведению – «Книга жизни». Среди его ранних произведений этого периода необходимо упомянуть также романс «В молчаньи забывшейся ночи» и «Баюшки-баю».⁴⁶ В 1914 году у композитора ещё сохраняется лирически-философское настроение – он сочиняет цикл романсов «Три стихотворения для голоса и ф-но», в котором он положил на музыку ещё два стихотворения Бальмонта («Всё мне грежится» и «Чайка»). Между 1914 и 1917 годами Обухов сочинял фортепианные циклы и пьесы, в том числе он сочинил музыку для скрипки и фортепиано к стихотворению Бальмонта «Бог живой».⁴⁷ Тогда же Обухов изобрёл новый способ нотации.

В 1918 году глубоко религиозный композитор с семьёй покинул Россию. В этом году он одно за другим сочинил два произведения для голоса и фортепиано и назвал их литургическими поэмами: «А, Кровь!» («Агнец – наше угрызение» – по одноимённому стихотворению

Бальмонта из книги «Белый Зодчий»)⁴⁸ и «Колыбельная Блаженного у изголовья мёртвой» («Пастырь — наше утешение»)⁴⁹. По мнению Е.Г. Польдяевой, Обухов «...своим творчеством выступал как “свидетель катастрофы”, он видел свою миссию в том, чтобы передать всё страшное, что суждено было пережить ему и его современникам».⁵⁰

Для передачи всех оттенков чувств, обуревавших его ранимую душу, композитору не хватало возможностей известных инструментов. Он изобретает два новых, электроакустических, инструмента — Эфир и Кристалл, и сочиняет с их использованием ещё одно произведение на стихи Бальмонта — «Звездоликий: Да будет едино стадо, да будет един Пастырь» или «Тот, кто подобен Звёздам» (для сопрано, тенора, баса и женского хора (3–5 чел.) в сопровождении ф-но, Эфира и Кристалла). Эта литургическая поэма создавалась композитором в 1917–1921 годах. Она никогда не исполнялась, но считается, что она предшествовала основному произведению композитора — «Книге Жизни». В первоначальном варианте сохранялся текст Бальмонта, но в последующих вариантах поэмы⁵¹ композитор все дальше и дальше уходит от поэтического текста, дополняя его собственным.

В 1921 году, благодаря поддержке Равеля, издательством «*Ronart — Lerdle, Paris*» были изданы два романа Обухова «Я буду ждать» и «Ничего не жди» и две литургические поэмы: «А, Кровь! (Агнец — наше угрызение)». Для голоса и ф-но. Текст К. Бальмонта. (1918 — *R. and L. Paris*. 1921) и «Колыбельная Блаженного у изголовья мёртвой (Пастырь — наше утешение)». Для голоса и ф-но. Слова К. Бальмонта. (1918. *R. and L. Paris*. 1921).

Одним из ведущих педагогов Петербургской консерватории по классу «теории и композиции», у которого обучался Николай Обухов, был Николай Николаевич Черепнин, автор многих музыкальных сочинений на стихи Бальмонта. С.С. Прокофьев в «Автобиографии» отметил, что именно Черепнину принадлежала мысль о сочинении романа на стихи Бальмонта: «Хотите, я вам дам том стихов Бальмонта? Очень просится на музыку».⁵²

Оказавшись в эмиграции в Париже, композитор Н.Н. Черепнин поддерживал дружеские отношения с А.И. Куприным и Бальмонтом. Он и его сын, Александр, тоже композитор, принимали участие в

проведении литературно-художественных вечеров, о чём поэт неоднократно рассказывает в письмах к Дагмар Шаховской.

В дни подготовки творческого вечера, в апреле 1923 года, Бальмонт описывает свои встречи с Н.Н. Черепниным: «Сегодня я еду к Черепнину, который был учителем Прокофьева и страстно любит моё творчество. Он положил на музыку множество моих фейных сказок и превратил всего моего “Белого Зодчего” в некую симфонию. <...> И он, и его жена, и его сын давно лелеют культ Бальмонта. Отец играл мне свои очаровательные романсы. Он будет участвовать в 13 мая...». В эти дни Бальмонт составляет программу вечера и решает «... читать стихи о Музыке в одном отделении и в другом “Сказанье о музыке ночи”», рассказ, «который ему начинает грезиться». В марте следующего, 1924 года Бальмонт вновь «...отправился по зову к Н.Н. Черепнину, который играл мне музыку на мои “Малайские заговоры” и “Японские танки”...». ⁵³

В 1922 году издательством Бесселя в Париже были выпущены написанные в России (после революции) и новые сочинения Черепнина-старшего:⁵⁴

ор. 49 – «Дурман». Париж, Бессель, 1922 (сочинение ещё 1918 года);

ор. 53 – Девять песен («Белый зодчий»). («Океанийская сюита»). Париж, Бессель, 1922.

ор. 52 – Семь японских поэм. Париж, Бессель. 1922:

1. Весенней ночью (Осиночи-но-Мицунэ, 9-й век);
2. Осенней ночью (Неизв. поэт, 9-й век);
3. Ах, умереть бы мне (Сичи-Хоси, 12-й век);
4. Озеро в мае (Оои, 20-й век);
5. В вечерней дали (Тоса-но-Тэкан, 20-й век);
6. В тиши вечерней (Тоса-но-Тэкан, 20-й век);
7. Ночь бесконечна (Киси-но-Мото).

О романсах «Японские пятистишия» говорится, что эти «Романсы – серия тонких музыкальных зарисовок душевного настроения, пейзажа. В стремлении создать импрессионистскую вокальную миниатюру композитор применяет переливы изысканно звучащих гармоний, контрасты вспышек и угасаний. Чаще всего Черепнин обращается к поэзии Тютчева и Бальмонта, в стихах которых он находит близкие ему лирические образы, беглые мимолётные впечатления и

настроения. Как писал А.В. Оссовский: «Н.Н. Черепнин нашёл целый мир — живой и интересный — новых, ещё не затронутых русской музыкой настроений, окрыляющих его творчество и придающих ему своеобразный облик...».⁵⁵

Несомненно, Черепнины были хорошо знакомы как с оригинальным творчеством Бальмонта, так и с переводами поэта, что нашло отражение в творчестве композиторов: отца, сочинившего в своё время по заказу Дягилева музыку к балету «Маска Красной смерти» (по Эдгару По) и его сына, Александра, совместно с Онеггером и Харшаньи, написавшего в 1946 году музыку к балету «Шота Руставели».⁵⁶

Быть может, вернув в культурное пространство неизвестные или забытые сочинения композиторов, удастся хотя бы частично воплотить в жизнь мысль поэта: «Чтобы победить Мир, с его ужасами и тайнами, нужно его пропеть. Этот мир тогда возникнет в *Преображении...*».⁵⁷

¹ Епишева О.В. Музыка в лирике Бальмонта. Дисс. ... канд. филол. наук. Иваново, 2006.

² Музыкальные произведения на стихи К.Д. Бальмонта // Библиография К.Д. Бальмонта. Т. 1. Иваново, 2006. С. 293–332.

³ Петрова Т.В. Серебряные нити творчества (Н.С. Голованов – К.Д. Бальмонт) // Солнечная пряжа. 2015. Вып. 9. С. 82–84.

⁴ Петрова Т.В. «Сумерничающий песенками»: музыкальные произведения А.Г. Дояренко на стихи К. Бальмонта // Солнечная пряжа. 2012. Вып. 6. С. 195–196.

⁵ Эллис. Русские символисты. М.: «Мусaget», 1910. С. 56, 118.

⁶ Брюсов В.Я. Собр. соч. В 7 т. Т. 6. М., 1975. С. 250–252.

⁷ Волошин М. Валерий Брюсов. «Пути и перепутья» // Он же. Собр. соч. Т. 6. Кн. 1. М., 2007. С. 111–112.

⁸ Брюсов В.Я. Указ. соч. С. 281.

⁹ Белый Андрей. Бальмонт // Весы 1904. № 3. С. 9–12.

¹⁰ Бальмонт К.Д. Под Новым Серпом // Он же. Автобиографическая проза. М., 2001. С. 33–35, 70, 157.

¹¹ Бальмонт К.Д. Мои песнопенья // Он же. Стозвучные песни. Сочинения / Составл. П.В. Куприяновского и Н.А. Молчановой. Ярославль, 1990. С. 13.

¹² Брюсов В.Я. Указ. соч. С. 251.

¹³ Бальмонт К.Д. Солнечная сила // Бальмонт К. Автобиографическая проза. С. 456–460.

¹⁴ Шлёцер Б.Ф. Записка о «Предварительном действии» // Русские Пропилеи. Т. 6. М., 1919. С. 99–120.

¹⁵ Федякин С. Скрябин. М., 2004. С. 460.

¹⁶ Гречанинов А.Т. Моя жизнь. СПб., 2009. С. 202.

¹⁷ Асафьев Б. Русская музыка. Л., 1979. С. 51.

- ¹⁸ Глебов И. Русская поэзия в русской музыке. Пг, 1921. С. 11.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ Ребиков В. Письмо Держановскому (8.XI.1915). Цит. по: Де-Клерк Ю.И. “Dernier cri” или последний крик моды в искусстве начала XX века. В 5 кн. Кн. 2. М., 2013. С. 111.
- ²¹ Милоков П.Н. Очерки по истории русской культуры. Париж, 1931. С. 661.
- ²² Беляев В. Николай Яковлевич Мясковский. М., 1927. Симфоническое сочинение Н.Я. Мясковского «Молчание» (притча) по Эдгару По исполнялось в Москве в 1911 году, в Павловске в 1912 году и в Петрограде в 1915 году; симфоническая поэма «Аластор» по Шелли – в Москве в 1915 году, в Петрограде в 1916 году и в Лондоне в 1924 году.
- ²³ ГЦММК, ф. 48, ед. хр. 261. Письмо (автограф) А.К. Глазунова К.Д. Бальмонту. Париж. 1939. 19 января.
- ²⁴ Штейнер О. Танеев в его связях с изобразительным искусством эпохи // Новое о Танееве. М., 2007. С. 79.
- ²⁵ Александров А.Н. Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1979. С. 59.
- ²⁶ Танеев С.И. Дневники. М., 1981. Т. 1. С. 159; Т. 2. С. 271; Т. 3. С. 76, 87, 412.
- ²⁷ Глебов И. Романсы С.И. Танеева. Пг., 1916. С. 5, 14.
- ²⁸ Там же. С. 14.
- ²⁹ Яворский Б.Л. Статьи. Воспоминания. Переписка. Т. 1. М., 1972. С. 589.
- ³⁰ Этот романс Танеев отправил в 1901 году для издания художественно-музыкального сборника, посвящённого памяти И.К. Айвазовского.
- ³¹ Штейнер О. Танеев в его связях с изобразительным искусством эпохи. С. 79.
- ³² Поэт упоминает о поэме в письме к матери от 5 апреля 1895 года, а в 1898 году он включает поэму в книгу «Гишина». Тема, безусловно, была подсказана норвежской полярной экспедицией Фритьофа Нансена на «Фраме» (1893 – сент. 1896), и написана она была в то время, когда мировая общественность с нетерпением ожидала завершения экспедиции, помня при этом о трагедии предыдущей американской полярной экспедиции де Лонга на «Жанетте» (1879–1882), которая закончилась трагической гибелью части экипажа и корабля.
- ³³ Преподавала в этой консерватории сестра Валерия Брюсова — Н.Я. Брюсова.
- ³⁴ ГЦММК, ф. 146. Инв. № 381. Яворский Б.Л. Статья о музыке, музыкантах и о воздействии музыкальных произведений на людей. 1911. Л. 2 об.
- ³⁵ Там же, л. 3.
- ³⁶ См.: ГЦММК, ф. 146, ед. хр. 67, 68, 71, 72, 83, 85, 89–92, 4095, 4217–4219, 7149 и др.; Яворский Б.Л. Статьи. Воспоминания. Переписка. С. 618–621, 623, 624, 626, 627, 628.
- ³⁷ К этому сюжету обращались также Гречанинов, Базилевский, Чесноков, Обухов.
- ³⁸ Симфоническое произведение в трёх частях было исполнено симфоническим оркестром под управлением автора в концерте Общества Свободной Эстетики 4 января 1906 года (Яворский Б.Л. Статьи. Воспоминания. Переписка. С. 621).
- ³⁹ Цит. по: Там же. С. 663.
- ⁴⁰ Цит. по: Там же. С. 663.
- ⁴¹ ГЦММК, ф. 146, ед. хр. 106, 107. Романсы для голоса с фортепиано на слова Бальмонта. (Есть эскизы, варианты, незаконченные вещи, а также см. ед. хр. 95, 100, 102, 4195–4196.)

⁴² ГЦММК, ф. 146. Инв. № 381. *Яворский Б.Л.* Статья о музыке, музыкантах и о воздействии музыкальных произведений на людей. М., 1911. Л. 3.

⁴³ Три прекрасных романса Н.С. Голованова на стихи Бальмонта («Нарцисс», «Тишина» и «Ладан») впервые прозвучали в концертной программе, подготовленной под руководством Станислава Дяченко в музее-квартире композитора ко дню его рождения в 2015 году.

⁴⁴ Музыка романса написана на стихотворение Бальмонта «Утро».

⁴⁵ *Польдяева Е.* Послание Николая Обухова. Реконструкция биографии. М., 2008.

⁴⁶ Это произведение существует в пяти различных вариантах, с различными названиями и подзаголовками: «Колыбельная», «Колыбельная блаженного (у изголовья мёртвой)».

⁴⁷ Указанная инструментальная пьеса изначально состояла из 6 психологических картин, но впоследствии была дополнена до 10 картин.

⁴⁸ «Наиболее <...> экспрессивную образность Обухов воплотил в Литургической поэме “А, Кровь!”, написанной на слова К. Бальмонта в 1918 году. <...> По крайней степени напряжённости и характеристике преобладающего эффекта – ужаса, кошмара – это ближе всего к поэтике экспрессионизма...», – таково мнение автора статьи (*Польдяева Е.* Николай Обухов. Биографические наброски // *Muzica – Музыка. Исследовательский сборник* '94. М., 1998. С. 140) и монографии о жизни и творчестве композитора (см. примеч. 45). Литургические поэмы на стихи Бальмонта предшествовали его «Книге жизни».

⁴⁹ Стихотворение «Спи, моя печальная» было положено на музыку также Татьяной Толстой («Баюшки – баю») и по «Воспоминаниям» Вертинского в годы Первой Мировой войны это её сочинение «пела вся Москва».

⁵⁰ *Польдяева Е.Г.* Послание Николая Обухова. С. 99.

⁵¹ Существует пять вариантов произведения.

⁵² *Прокофьев С.С.* Автобиография. М., 2007. С. 426.

⁵³ Мы встретимся в солнечном луче. Письма Константина Бальмонта к Дагмар Шаховской. (1920–1926). М., 2014. С. 310–312, 314, 445. Черепнин играл Бальмонту романсы «... “Берёза”, “Бабочка”, “Глупенькая Сказка” и много других...». В своё время Валерий Брюсов написал о книге стихов «Фейные Сказки», написанной Бальмонтом для дочери Ниники: «...это песни нежные, воздушные, сами создающие свою музыку. Они похожи на серебряный звон задумчивых колокольчиков...» (*Брюсов В.Я.* Указ. соч. С. 266).

⁵⁴ *Томпакова О.М.* Николай Николаевич Черепнин. Очерк жизни и творчества. М., 1991. Электронный ресурс. Режим доступа: URL: [www/lieder.net/lieder/get_text.html&Textid=200948&RF=1](http://www.lieder.net/lieder/get_text.html&Textid=200948&RF=1)

⁵⁵ Электронный ресурс. Режим доступа: URL: [www/wiki.asmlocator.ru/viewtopic.php?p=119752\(vjcaal.impressionism\)](http://www/wiki.asmlocator.ru/viewtopic.php?p=119752(vjcaal.impressionism)).

⁵⁶ *Корабельникова Л.З.* Александр Черепнин. Долгое странствие. М., 1999. С. 285. Электронный ресурс. Режим доступа: URL: www.peoples.ru/art/music/composer/alexander_cherepnin/.

⁵⁷ *Бальмонт К.* Поэт внутренней музыки (Иннокентий Анненский) // Утро России. 1916. № 337. С. 7.

Н. Молчанова

Воронеж

**«Критическая книга» К.Д. Бальмонта
«Горные вершины» как выражение литературно-
эстетических взглядов поэта-символиста**

Поэтическое наследие К.Д. Бальмонта, в последние десятилетия вернувшееся в издательскую практику, вызывает интерес у самой широкой аудитории. В сферу читательского внимания постепенно стала вовлекаться автобиографическая проза поэта: его роман «Под новым серпом», сборники рассказов и очерков «Воздушный путь», «Где мой дом» выдержали уже несколько изданий, явились предметом научных исследований. Пожалуй, наименее изученной на сегодняшний день остается литературно-критическая деятельность Бальмонта, включающая в себя его многочисленные статьи, эссе, лекции, мемуары, литературные портреты. Помимо трех выпущенных поэтом книг («Горные вершины», «Морское свечение» и «Белые зарницы»), они разбросаны в отечественной и эмигрантской периодике. Специалисты по истории критики Серебряного века (М.В. Михайлова,¹ В.Н. Крылов,² А.С. Шемахова³), разумеется, учитывают весь этот «пласт», анализируя бальмонтовские размышления о литературе, искусстве и религии. Однако сами тексты, в которых отразились этико-эстетические искания поэта-символиста, до сих пор являются библиографической редкостью. Правда, в шестой том семитомника издательства «Книжный Клуб Книговек» (М., 2010) были включены статьи из книг «Горные вершины» и «Белые зарницы», но вошли они сюда в сокращенном, «изуродованном» виде, с большим количеством ошибок и без всяких комментариев. Более удачным представляется издание «Константин Бальмонт о русской литературе» (Москва-Шуя, 2007), подготовленное А.Д. Романенко.

«Горные вершины» – первая и, пожалуй, лучшая книга критической прозы Бальмонта, вобравшая в себя лекции, прочитанные им в конце 1890-х – начале 1900-х годов в Оксфордском институте, Историческом музее в Москве, в Свободном Русском Университете в Па-

риже, а также вступительные статьи к переводимым поэтом и его друзьями авторам: Э. По, К. Гамсуну, О. Уайльд.

Бальмонт даёт здесь яркие, выразительные «литературные портреты» тех писателей, которые казались ему наиболее созвучными современным художественным запросам и его собственным духовным исканиям. Вот, например, как предстаёт в статье «Призрак меж людей» «мой лучший брат, мой светлый гений» – Шелли: «Прекрасное существо, с большими голубыми глазами, достигавшими в минуты возбуждения необыкновенного блеска, волосами нежными, как пряди шелковистой паутины, с красивыми руками, созданными для красивых движений, с лицом, напоминающим не мужчину, не женщину, но существо с другой планеты, с походкой лёгкой, как движение призрака, дух, заключённый в земной оболочке, – Шелли в продолжении всего своего существования на земле был в каком-то идеальном возбуждении; он всегда как бы помнил о другом более красивом мире, откуда он пришёл...».⁴

Совсем другая ипостась личности писателя раскрывается в статье «Поэзия Оскара Уайльда»: «Оскар Уайльд любил Красоту и только Красоту, он видел её в Искусстве, в наслаждениях, и в молодости. Он был гениально одарённым поэтом, он был красив телесно и обладал блестящим умом, он знал счастье постепенного расширения своей личности, увеличение знания, умножение подчинённых, расцвет лепестков в душе, внешнее роскошество, он осуществлял, до чрезмерной капризности, все свои “Хочу!”, – но, как все истинные игроки, он в решительный момент не рассчитал своих шансов сполна и лично удостоверился, что председательствует во всех азартных играх – Дьявол».⁵

Однако это не только сборник статей о великих западноевропейских и русских авторах, не просто, говоря словами самого поэта, некий «умственный гербарий», свидетельствующий о его незаурядной эрудиции. Подобно тому, как символисты 1900-х годов создавали новое сверхжанровое образование «поэтическую книгу», Бальмонт одним из первых пытался преломить аналогичные принципы, выстраивая структуру своей «критической книги». По наблюдению И.В. Фоменко, «книга стихов как циклическое образование претендует на универсализм, “всеохватность”».⁶ Все включенные в «Горные вершины» статьи объединены сквозной эстетической проблематикой, бальмонтовской концепцией творческой личности, эпигра-

фами и цитатами как из произведений «героев» книги, так и из авторских лирических стихов, являющихся своеобразными скрепами. У книги «кольцевая» композиция: первая концептуально значимая статья называется «Поэзия ужаса», последняя – «О чудовищах»

Эпиграфом к «Горным вершинам» послужило «индийское изречение»: «Великие умы, как горные вершины, / Горят издалека». Сам Бальмонт позднее называл автором этого изречения Калидасу, которого он любил и успешно переводил. По-видимому, можно найти здесь и отсылку к Лермонтову, характеристика творчества которого дается в статье «О русских поэтах». А. Блок в своей сочувственной к «субъективной критике» рецензии на «Горные вершины» отмечал, что эта книга, «более слабая в “русском отделе”, приобретает для нас большую ценность в “европейском”». ⁷ Ф. Гойя, Кальдерон, У. Блейк, Эдгар По, Ш. Бодлер, Шелли, О. Уайльд, К. Гамсун – вот те главные «великие умы», которые «горят издалека», и представляют в бальмонтовской книге «целый пантеон мировой литературы и искусства» (А. Блок). В «пантеоне» поэта есть, однако, своя система художественных ценностей. Здесь практически не представлена немецкая литература, хотя известно, как высоко ценил Бальмонт, например, творчество Гете, Гофмана, Ленау. В отличие от В. Брюсова и других ранних символистов, Бальмонт, стремясь отыскать истоки символического мировидения, ориентировался не на французскую, а на английскую, испанскую и скандинавскую литературы. Исключение было сделано им лишь для Бодлера с его «Цветами зла», чрезвычайно важными для символистского понимания искусства.

По мнению автора «Горных вершин», красота абсолютна, она вмещает в себя не только красоту гармонии и добра, но и красоту ужаса и зла. Такая позиция означала серьезный перелом в мировоззрении Бальмонта, по сравнению с ранним творчеством 1890-х годов. Правда, уже в его книгах «Под Северным Небом» (1894) и «Тишина» (1898) появляется сначала стихотворение «Кошмар», а затем лирический цикл «Кошмары». Однако там «кошмарное» – это то, что мешает лирическому герою постичь правду Бога, услышать голос вселенского «молчания», оно постоянно ассоциируется с «пустотой». В 1900-е годы приверженец чистого эстетизма, неземной красоты, светлой лазури, Бальмонт оказывается во власти мучительных противоречий, которые, как ему представляется, должны стать основой современной лирики.

«Ужасное» – одна из весьма существенных этико-эстетических категорий русского символизма, которую исследователи чаще всего связывают с так называемым «нравственным релятивизмом» его создателей.⁸ «Гармония сфер и поэзия ужаса – это только два полюса красоты»,⁹ – писал Бальмонт в статье «Поэзия ужаса», посвященной живописи Ф. Гойи. Здесь красоте «гармонии сфер», «мировой идеальной соразмерности» и «правильности узоров, составляющих единую ткань», наиболее полно воплотившихся в эллинском искусстве, он противопоставляет другую «правду» творчества. Она включает в себя «...не единство Высшего, а бесконечность враждебно-сталкивающихся разнородных сущностей». Тогда возникают «...вместо мраморных видений, созданных эллинской фантазией, <...> – халдейские демоны с головою льва, ушами шакала и лапами хищной птицы <...>, вместо нежной элегии – хохот Свифта; вместо кроткой пасторали – роман Достоевского».¹⁰ «Безумного» Эдгара По Бальмонт называет «величайшим из поэтов-символистов», «гением открытий», который творил в состоянии «величайшего экстаза» и «от самых воздушных гимнов серафимам переходил к самым чудовищным ямам нашей жизни, чтобы через остроту ощущения соприкоснуться с иным миром, чтобы и здесь, в провалах уродства, увидеть хотя серное сияние».¹¹ В Бодлере он видит «вид мучительства над самим собой, неудержимое стремление входить в диссонансы и вводить себя в волну противоречий».¹² Приведенные высказывания характеризуют творческую позицию самого поэта. Бальмонт был уверен, что мгновения творческого («расширенного и углубленного») видения мира «бывают у каждого, как бы в подтверждение великого принципа равноправности всех душ».¹³ Вместе с тем он признаёт существование особой «породы» людей, «острее и глубже других сосредоточивших в себе тайну понимания мировой жизни».¹⁴ Это «избранники судьбы», такие, как особенно близкий Бальмонту Шелли («Призрак меж людей»), по-разному прошедшие «сквозь строй» Оскар Уайльд и Некрасов.

Очевидно, в выделении поэтом особой «породы» творческой личности есть точки соприкосновения с идеями Ф. Ницше, которого Бальмонт называл: «Самый блестящий поэт-философ 19-го столетия».¹⁵ В то же время в своем толковании «свехчеловека» Бальмонт скорее опирался на Гете, чем на Ницше. Позднее он писал: «Все уз-

нать, все понять, все обнять – вот истинный лозунг *Übermensch*'а – слово, которое Гете употреблял раньше Ницше с большим правом». ¹⁶

Заметное место в книге занимала оксфордская лекция «О русских поэтах», адресованная главным образом английской аудитории. При всей субъективности бальмонтских оценок поэзии Пушкина, Лермонтова, где, как ему кажется, «...нет таинственности. Здесь все просто, ясно, и определено», ¹⁷ в ней много любопытных суждений: о двух «полосах движения русской поэзии», о психологизме лирики Фета, о ценности для поэтов-символистов традиций лирики Некрасова.

Бальмонт никогда не претендовал на роль теоретика символизма, только одна «серединная» статья из «Горных вершин» – «Элементарные слова о символической поэзии» – носила программный характер и ставила своей задачей разграничить, хотя бы в самых общих чертах, понятиях: декадентство, символизм и импрессионизм. Эта статья неоднократно переиздавалась и исследовалась, вошла во многие хрестоматии по истории русской литературы Серебряного века.

Важно отметить, что поэт обратился к трудному жанру литературного обзора, включив в книгу содержательное исследование «Тип Дон Жуана в мировой литературе», где обнаружил, помимо энциклопедического знания текстов самых разных авторов, глубокое понимание трагической силы, заложенной в этом «вечном образе» и в самой природе любви. Вызывает некоторое удивление, что в его литературном обзоре нет хрестоматийных имен Мольера, Байрона, лишь вскользь упоминается опера Моцарта и «маленькая трагедия» Пушкина. Вместе с тем здесь есть тексты, которые никто до Бальмонта не рассматривал в «донжуанском» ключе, в частности, поэма Хосе де Эспронседы «Саламанкский студент». Для поэта несомненно, что «Дон Жуан не только мировой тип, но и испанский, прежде всего испанский», это «цветок, выросший на особой почве, в особой стране, исполнен причудливой красоты и экзотической чрезмерности». ¹⁸

В «Горных вершинах» раскрывается для читателей еще один «клик» Бальмонта (а поэт любил это слово): переводчик, прекрасно передавший не только содержание и ритм «Испанских народных песен», но и собственное «переложение» сонета Бодлера «Смерть влю-

бленных», известного стихотворения Эдгара По «Аннабель-Ли», драмы Кальдерона «Жизнь есть сон» и т. д.

¹ Михайлова М.В. Литературно-критические взгляды К.Д. Бальмонта [На материале книг «Горные вершины», «Белые зарницы» и «Морское свечение»] // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново, 1993. С. 24–34.

² Крылов В.Н. Жанры литературно-критических выступлений К.Д. Бальмонта // Солнечная пряжа. 2010. Вып. 4. С. 11–19.

³ Шемахова А.С. «Горные вершины» К.Д. Бальмонта // Научные записки Харьковского национального ун-та имени Г.С. Сковороды. Литературоведение. Vol. 1. № 2–70. С. 150–156.

⁴ Бальмонт К.Д. Призрак меж людей // Бальмонт К.Д. Горные вершины. М.: «Гриф», 1904. С. 131.

⁵ Бальмонт К.Д. Поэзия Оскара Уайльда // Там же. С. 115.

⁶ Фоменко И.В. Книга стихов: миф или реальность? // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение. Материалы международной научной конференции. М., 2003. С. 67.

⁷ Блок А. К.Д. Бальмонт. Горные вершины // Блок Александр. Собр. соч. В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 536.

⁸ См., например, Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999.

⁹ Бальмонт К.Д. Поэзия ужаса // Бальмонт К.Д. Горные вершины. С. 2.

¹⁰ Там же.

¹¹ Бальмонт К.Д. Гений открытия // Там же. С. 50.

¹² Бальмонт К.Д. О «Цветах зла» // Там же. С. 54.

¹³ Бальмонт К.Д. Гений открытия // Там же. С. 49.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Бальмонт К.Д. Гении охраняющие // Бальмонт К.Д. Где мой дом. Очерки (1920–1923). Прага: Изд-во «Пламя», 1924. С. 244.

¹⁶ Бальмонт К.Д. Избранник земли // Бальмонт К.Д. Избранное. М., 1983. С. 569.

¹⁷ Бальмонт К.Д. О русских поэтах // Бальмонт К.Д. Горные вершины. С. 63.

¹⁸ Бальмонт К.Д. Тип Дон Жуан в мировой литературе // Там же. С. 201.

А. Чевтаев
Санкт-Петербург

Онтологический «порог» в нарративной структуре стихотворения К. Бальмонта «Лесной пожар»

Книга стихотворений К.Д. Бальмонта «Горящие Здания» (1900) знаменует собой ценностно-смысловой поворот в развитии творчества поэта и концептуально утверждает идеологему пересотворения человеческого «я», понимаемого, прежде всего, в качестве души, устремленной к неизвестности. Этот «душевный» аспект исканий личности Бальмонта подчеркнут и подзаголовком поэтической книги – «Лирика современной души», и автокомментарием к ее концепции в предисловии 1899 года: «Я был в замкнутой башне, и видел сквозь темное окно далекое ночное зарево, и хотел выйти из башни, потому что в человеке есть неудержимая потребность бежать к месту пожара. Но я не мог выйти на волю, пока не понял самого себя». ¹ Постигание собственного «я» как многомерно развертываемой человеческой души сопрягается с актуализированным в заглавии книги мотивом «горения» («пожара»), являющимся смысловым основанием нового бальмонтовского мироощущения. Как отмечают П.В. Куприяновский и Н.А. Молчанова, «горение» здесь становится «естественным душевным состоянием лирического “я”» и «в нем сливаются стихийно-пантеистическое начало и пафос творческого самосожжения во имя преображения жизни». ² Соответственно, проживание личностной причастности огненной стихии как движения к иным, ранее неведомым, бытийным горизонтам продуцируют в стихотворениях Бальмонта, вошедших в состав «Горящих Зданий», усиление динамики взаимодействия «я» и Мироздания, что приводит в свою очередь к экспликации мифологемы пути как преодоления трагических противоречий бытия.

Как известно, миф о пути, концептуально соединяющий различные сферы человеческого существования и определяющий вектор универсализации онтологического опыта личности в структуре макромра, является одним из ключевых параметров идеологии и поэтики русского символизма. Рассматривая сущность идеи пути и ее

развертывание в художественном мире А.А. Блока, Д.Е. Максимов констатирует, что «поэтическое творчество символистов почти всегда являлось лирическим самовыражением», и «эта особенность символистской поэзии создавала предпосылку для разрастания в ней темы пути-развития». ³ Однако, как отмечено З.Г. Минц и Н.Г. Пустыгиной, исследователь акцентирует внимание на двух аспектах художественной реализации мифа о пути в поэтике символистов: «отображении в нем объективных особенностей творческого пути художника» и «активном влиянии мифологической автохарактеристики на последующее творчество писателя», ⁴ и не учитывает, что «отражение» в представлениях о пути «мифопоэтической концепции того или иного художника, лишь в какой-то степени» соответствует «его реальному творческому пути» и не может быть всецело сведено к «эволюции художника-символиста». ⁵ Думается, что именно суждение о неразрывности связей между мифологизацией пути и творческим развитием поэта обуславливает отрицание Д.Е. Максимовым подлинного движения в поэтической системе Бальмонта. По мнению ученого, «контуры эволюции лирического героя Бальмонта и заданная в его лирике, но не насыщенная глубоким переживанием тема пути представляются лишь беглым отражением и внешним отзвуком духовной жизни человека той эпохи». ⁶ Вместе с тем, очевидно, что символистское понимание бытийного развития поэтического «я» не сводимо к личностному становлению поэта и предполагает ценностную трансформацию художественного мира как особой мифопоэтической действительности. В этом отношении бальмонттовская поэзия, безусловно, отмечена явной экспликацией движения лирического субъекта на пути к онтологическому преобразению Мироздания.

Как показывает Т.С. Петрова, мифологема пути в поэтическом универсуме Бальмонта оказывается концептуальной основой смыслообразования и сопрягается с исканиями целостности микрокосма и макрокосма. Исследователь констатирует, что при всех изменениях целевой установки и бытийных обстоятельств «от первой до последней книги путь лирического героя представлен поэтом в соотношении с космическим путем, который соединяет все сущее в мировом пространстве». ⁷ Становление лирического «я» в бальмонттовской поэтике демонстрирует более или менее интенсивную смену ценност-

ных ориентиров самополагания человека в бытии и предполагает движение к идеальному полюсу миропорядка.

Именно в книге «Горящие Здания» путь обретает статус целенаправленного поиска лирическим субъектом Бальмонта согласованности с многомерными проявлениями макромира и помещается в центр рефлексивного постижения поэтическим «я» собственного места в его структуре. Концепция пути здесь предполагает «преодоление скованности, инертности духа», которое мыслится «необходимым условием для внутреннего движения, для приближения, пусть к непознаваемому, но необходимому и зовущему высокому идеалу».⁸ Однако такое преодоление заданных координат бытия, во-первых, требует личностной ретроспекции, «всматривания» в события прошлого, а во-вторых, актуализирует пороговые зоны жизненного пути лирического «я», кризисный характер которых маркирует этапы его бытийного становления.

Рефлексивное постижение обстоятельств собственной жизни как уже осуществленного пути в преддверии судьбоносного онтологического поворота лежит в основе сюжетной организации стихотворения «Лесной пожар», написанного в 1899 году и являющегося одним из наиболее значимых произведений Бальмонта в концептуальной структуре «Горящих Зданий». В этом тексте эксплицируются связи прошедшего и настоящего в бытийной самоактуализации бальмонтовского лирического «я» как залог ценностных изменений его отношения к универсуму в свете «сгорания» былой субъектной ипостаси. Данное стихотворение обнаруживает явное исповедальное начало и предстает, как указывает В.Ф. Марков, своеобразной «покаянной автобиографией».⁹ Акцентирование автобиографических ситуаций жизненного пути (юношеского этапа становления личности поэта и его сложных взаимоотношений с первой женой Л.М. Гарелиной) обуславливает, с одной стороны, нарративную репрезентацию взаимодействия лирического субъекта с окружающим его миром, а с другой – экспликацию определенных итогов прожитой жизни как аксиологических констант собственного бытия. Помещенный в композиции «Горящих Зданий» в раздел «Совість», «Лесной пожар» демонстрирует именно личностное измерение пути бальмонтовского лирического «я» и эксплицирует его предельно откровенный диалог с самим собой, призванный вскрыть сущност-

ные ориентиры самополагания человеческого микрокосма в макрокосме.

Предлагаемая статья посвящена рассмотрению поэтики стихотворения «Лесной пожар» в аспекте нарративной актуализации бытийных границ существования лирического субъекта, осмысляемого им в качестве пути ценностного самопознания. Приближение к онтологическому «порогу», акцентированное в первоначальном варианте заглавия данного произведения – «На рубеже»,¹⁰ продуцирует здесь ретроспективное постижение свершившихся событий и сопрягается с их оценкой в преддверии судьбоносных изменений, что реализуется в форме лирического повествования о ключевых этапах прожитого периода жизни.

В начальной точке сюжетного развертывания стихотворения лирический субъект локализует собственное «я» в координатах лесного пространства:

Стараясь выбирать тенистые места,
Я ехал по лесу, и эта красота
Деревьев, дремлющих в полуденном покое,
Как бы недвижимо купающихся в зное,
Меня баюкала, и в душу мне проник
Дремотных помыслов мерцающий родник.¹¹

Представленное в качестве экспозиции пространственное движение обнаруживает отчетливый нарративный характер и осмыляется лирическим героем как темпорально дистанцированная от момента его рефлексии ситуация, что способствует проведению ценностной границы между «я-в-прошлом» и «я-в-настоящем». Умиротворенное состояние природы («Деревьев, дремлющих в полуденном покое») и внутреннее спокойствие субъектного «я» («Меня баюкала») обнаруживают здесь явные идиллические коннотации, свидетельствуя о совпадении внешнего и внутреннего аспектов бытия. Однако эта идиллика, сдвинутая в прошлое как исходная точка лирического высказывания, оказывается мнимой, так как инспирирует проникновение в микрокосм героя воспоминаний, нарушающих его психологическое равновесие: «Я вспомнил молодость... Обычные мгновенья / Надежд, наивности, влюбленности, забвенья, / Что светит пламенем воздушно-голубым / И превращается внезапно в черный дым». Эмоциональные переживания юности, как видно,

здесь сопрягаются с ключевыми символами стихотворения и всей поэтической книги – «огнем» и «дымом», которые намечают вектор познания этапов личностного взросления героя, представляющего движением от проживания возвышенных чувств к трагическому разочарованию в них.

«Оживание» памяти о прошедшем маркирует первый событийный рубеж в нарративной структуре стихотворения, связанный с экспликацией ценностного конфликта между нынешним состоянием лирического субъекта и его бытийным самоопределением в молодости: «Зачем так памятно, немою пленую, / Виденья юности, вы встали предо мною? / Уйдите. Мне нельзя вернуться к чистоте, / И я уже не тот, и вы уже не те». Вторжение воспоминаний о юношеских устремлениях героя вскрывает испытываемый им психологический коллапс, обусловленный жизненным опытом и изменением мировосприятия, и поэтому «виденья юности» осмысляются в качестве ментальной угрозы его повзрослевшему «я». Этот сюжетный поворот акцентирован трансформацией темпоральной перспективы нарратива: изначальное прошедшее время репрезентации движения в пространстве заменяется настоящим, указывая на эмоциональную интенсивность происходящего.

Встреча лирического героя с угрожающими ему силами актуализирует в структуре стихотворения модель балладного повествования, сюжетной основой которого является пересечение «порога» между земной и потусторонней реальностями. В жанровом инварианте баллады «границу переходит персонаж из потустороннего мира, является в “этот” мир, вступая в губительный контакт с героем из “здешнего” мира, и заканчивается такая встреча катастрофой».¹² В «Лесном пожаре» Бальмонта статус такого пришельца из инобытия получают воспоминания о молодости героя, нарушающие умиротворенность его движения в лесном пространстве:

Вы только призраки, вы горькие упреки,
Терзанья совести, просроченные сроки.
А я – двойник себя, я всадник на коне,
Бесцельно едущий – куда? Кто скажет мне!

Память здесь персонифицируется за счет расподобления лирического «я», ценностном отчуждении его юношеской ипостаси в ка-

честве двойника. Как отмечает Н.А. Молчанова именно «в “Горящих Зданиях” у Бальмонта впервые зазвучала тема двойничества», одна из ключевых в поэтике символизма, и двойник «появился <...> прежде всего для того, чтобы “осветить” лирическому герою “сумрачные области совести”». ¹³ Именно «всадник на коне» оказывается маркером двойственности субъектного «я», вскрывая светлое и темное измерения его души. Укажем, что в облике всадника-двойника лирический герой предстает также в стихотворении «Страна Неволы» (1899), открывающем одноименный, следующий за «Совестью», раздел книги «Горящие Здания». Изображая блуждание всадника в лесу и тем самым обнаруживая тематическое и сюжетное родство с «Лесным пожаром», ¹⁴ это стихотворение эксплицирует иной аспект движения лирического героя: утрату подлинного бытийного пути и пребывание в опустошенном универсуме. (Ср.: «Я попал в страну Неволы. Еду ночью, – всюду лес, / Еду днем, – и сеть деревьев заслоняет глубь небес. / В ограниченном пространстве, меж вершинами и мной, / Лишь летучие светлянки служат солнцем и луной. / Промелькнул, блеснул, исчезнут, – и опять зеленый мрак, / И не знаешь, где дорога, где раскрывшийся овраг» ¹⁵). Лес здесь является символом непреодолимого препятствия на пути восхождения к гармонии Мироздания и порабощения человеческого «я» его собственными пороками, которые воплощает собой всадник-двойник: «Враг? Откликнись! Нет ответа, нет луча душе моей. / И своим же восклицаньем я испуган в горький миг, – / Если кто мне отзовется, это будет мой двойник. / А во тьме так страшно встретить очерк бледного лица. / Я попал в страну Неволы... / Нет конца...». ¹⁶

В «Лесном пожаре» движение героя-всадника реализует иную функцию: оно намечает аксиологическую границу между прошлым и настоящим, пересечение которой происходит в момент встречи лирического субъекта с самим собой. Мотив конной скачки в природном локусе также свидетельствует о балладной основе рассматриваемого нарратива, однако если в романтической балладе всадник принадлежит или земному, или потустороннему миру, ¹⁷ то у Бальмонта в силу его «двойнической» сущности он одновременно размыкается в обе бытийные сферы, противопоставленные не пространственно, а темпорально. Соответственно, воспоминания, иницирующие процесс «всматривания» героя в собственное «я», ментально возвраща-

ют его в «инобытие» пройденного жизненного маршрута, начальным этапом которого оказывается проживание юношески-непорочных помыслов и желаний:

Все помню... Старый сад... Цветы... Чуть дышат ветки...
Там счастье плакало в заброшенной беседке,
Там кто-то был с лицом, в котором боли нет,
С лицом моим – увы – моим в шестнадцать лет.
Неподражаемо-стыдливые свиданья,
Любви несознанной огонь и трепетанья,
Слова, поющие в душе лишь в те года:
“Люблю”, “Я твой”, “Твоя”, “Мой милый”, “Навсегда”.
Как сладко вместе быть! Как страшно сесть с ней рядом!
Как можно выразить всю душу быстрым взглядом!
О, сказкой ставшая поблекнувшая быть!
О, крылья бабочки, с которых стерлась пыль!

Эта обращенность к первому опыту любовных чувств и отношений переводит развертывание сюжета в элегическую модальность, в соответствии с которой «существование приобретает личностную целостность благодаря дробящей жизнь на мгновения предельной конденсированности во времени и пространстве»¹⁸ и устремляется к переживанию необратимости мгновений былого. Хотя в целом книги «Горящие Здания» Бальмонт отказывается от элегизма, «”поджигает” свое прежнее элегически спокойное восприятие мира»,¹⁹ в «Лесном пожаре» элегическая направленность рефлексии оказывается принципиально значимой, так как именно ценность утраченной непорочности свидетельствует о глубине бытийного кризиса, в котором осознает себя лирический герой.

Катастрофичность утраты душевной «чистоты» подчеркивается сюжетным возвращением к настоящему моменту жизненного пути, прерывающим повествование о юношеской влюбленности репрезентацией лесной скачки: «Темней ложится тень, сокрыт густым навесом / Родной мой старый сад, смененный диким лесом. / Наивный шепот снов, ты сердцем позабыт, / Я слышу грубый звук, я слышу стук копыт. / То голос города, то гул глухих страданий, / Рожденных сумраком немых и тяжелых зданий». Акцентированная «темнота» одновременно и индексирует изменение лесного пространства, в котором «красота деревьев» теперь оборачивается мрачной враждебно-

стью, и обозначает переход лирического героя от невинно-наивного восприятия жизни к узнаванию «большого» мира страстей и мучений. Как видно, в ценностном восприятии лирическим героем собственного прошлого оно разделяется на два этапа, первый из которых сопряжен с неискушенностью чувств и желаний и отмечен пребыванием в «родном саду», личном воплощении райского Эдема, а второй – с соблазнами и страданиями «города» как знака обретения опыта и взросления. «Стук копыт» в настоящем, сливаясь с «голосом города» в прошлом, эксплицирует идеологему движения не только в пространственном, но и во временном планах существования: перемещение всадника в «диком лесу» коррелирует с приближением его двойника-юноши к эмпирической границе, за которой начинается взрослая жизнь.

Погружаясь в воспоминания о познании «городского» мира, отмеченные отчетливой антиурбанистической семантикой («То голос призраков, замученных тобой, / Кошмар, исполненный уродливой борьбой, / Живое кладбище блуждающих скелетов / С гнилым роскошеством заученных ответов, / Очаг, в чью пасть идут хлеба с кровавых нив, / Где слабым места нет, где силен тот, кто лжив»), лирический герой акцентирует свое сопротивление порокам города и стремление к идеальному измерению универсума («Но там есть счастье – уйти бесповоротно, / Душой своей души, к тому, что мимолетно, / Что светит радостью иного бытия, / Мечтать, искать и ждать – как сделал это я»). Однако мечтательное принятие бытия во всей его полноте и уход в преображенное грезами иномирие терпят крах, сталкиваясь с порочной действительностью: «Мне грезились миры, рожденные мечтою, / Я землю осенял своею красотой, / Я всех любил, на всё склонял свой чуткий взор, / Но мрак уж двинулся – и шел ко мне, как вор».

«Мрак», о наступлении которого вспоминает лирический герой, маркирует его личное познание «темной» сущности городского существования и необратимую утрату юношеской устремленности к идеалам творчества и любви. Катастрофическая любовная страсть эмоционально опустошает его «я» и низвергает в пропасть пороков и страданий. Именно в этой точке сюжетного развертывания стихотворения проступают автобиографические обстоятельства жизни Бальмонта – его мучительные отношения с первой женой Л.М. Гар-

линой, апогеем которых стала предпринятая поэтом 13 марта 1890 года попытка самоубийства, серьезно повлиявшая на его мировоззрение и творчество:²⁰

Мне стыдно плоскости печальных приключений.
 Вселенной жаждал я, а мой вампирный гений
 Был просто женщиной, познавшей лишь одно, –
 Красивой женщиной, привыкшей пить вино.
 Она так медленно раскидывала сети,
 Мы веселились с ней, мы были с ней как дети,
 Пронизан солнцем был ласкающий туман,
 И я на шею вдруг почувствовал аркан.
 И пьянство дикое, чумной порок России,
 С непобедимостью властительной стихии
 Меня низринуло с лазурной высоты
 В провалы низости, тоски и нищеты.

Представая здесь, по выражению В.Ф. Маркова, «поэтом автобиографического пьянства»,²¹ Бальмонт превращает обстоятельства своего жизненного пути в художественно организованный ряд событий, знаменующих поворотные точки бытия его лирического героя.²² Предельная откровенность повествования о подчинении порочному женскому началу, наделенному inferнальными чертами («вампирный гений» здесь функционально тождествен балладному демоническому пришельцу из инобытия), отторгающему лирического героя от ценностно-возвышенных мечтаний и бросающему его на дно нравственной и социальной вертикали, вскрывает причину бытийного кризиса, в котором оказывается «всадник на коне».

Поэтому ужас воспоминаний о глубине падения в бездну бездуховности и о предельном отдалении его «я» от мировой гармонии, вызывает в сознании героя жажду забвения, тождественного уничтожению собственного двойника, своего бывшего «я»: «Иди, иди, мой конь. Страшат воспоминанья. / Хочу забыть себя, убить самосознание. / Что пользы вспоминать теперь, перед концом, / Что я случайно был и мужем и отцом, / Что хоронил детей, что иногда, случайно... / О нет, молчи, молчи! Пусть лучше эта тайна / Умрет в тебе самом, как умерло давно, / Что было так светло судьбой тебе дано» <курсив наш. – А. Ч.>. Отчетливо проявленная смертельная интенция здесь, с одной стороны, маркирует желание освободиться от порочного жиз-

ненного опыта, а с другой – имплицитно указывает на необходимость его превращения в основу нового мироощущения.

По наблюдениям М.М. Бахтина, в поэтике бальмонтовских «Горящих Зданий» первостепенной оказывается «тема внутреннего скитальчества, неисчерпаемости внутреннего мира по сравнению с внешним».²³ В стихотворении «Лесной пожар» такое блуждание в пространстве микрокосма, обусловленное событием эмпирического низвержения на дно бытийного самосознания, подводит лирического героя ко второй границе его самополагания в изображаемом мире, возникающей уже в настоящем моменте повествования. «Лес», в котором движется герой-всадник, обретает демонический облик и открыто проявляет враждебность по отношению к лирическому «я»:

Но где я? Что со мной? Вокруг меня завеса
 Непроницаемо-запутанного леса,
 Повсюду – острые и цепкие концы
 Ветвей, изогнутых и сжатых, как щипцы;
 Они назойливо царапают и ранят,
 Дорогу застыят мне, глаза мои туманят,
 Встают преградою смутившемуся дню,
 Ложатся под ноги взыгравшему коню.

Инфернальное «оживание» лесного пространства, вновь эксплицирующее балладную модель текстостроения и усиливающее динамику нарративного развертывания сюжета, актуализирует мифопоэтическую символику, согласно которой «лес» является «местом инициации, неведомых опасностей и тьмы», а движение в нем знаменует «переход, когда душа встречается с чем-то гибельным и неведомым», а также означает «символическую смерть перед возрождением в ходе инициации».²⁴ Соответственно, путь всадника в «непроницаемо-запутанном лесу» оказывается попыткой преодоления духовной опустошенности и избывания эмпирической греховности прожитых этапов жизни. «Виденья юности», «призраки» прошлого здесь персонифицируются и превращаются в чудовищ, угрожающих лирическому герою в настоящем, тем самым превращая лесное пространство в пограничную зону между былой и нынешней точками его существования: «Я вижу чудища за ветхими стволами, / Они следят за мной, мигают мне глазами, / С кривой улыбкою. Последний луч исчез. / Враждебным ропотом и смехом полон лес. / Вершины шорохом

окутались растущим, / Как бы предчувствием пред сумрачным грядущим». Неведомое будущее, которое предвидит всадник, в его сознании сопрягается с подлинной и окончательной инициацией падшего человеческого «я».

Именно в этой точке сюжетного развития изображается приближение природной стихии – лесного пожара, являющегося в моделируемом мире самым грозным и страшным выходцем из инобытия, столкновение с которым предполагает всецело катастрофический итог:

И тучи зыбкие на небе голубом
 С змеистой молнией рождают гул и гром.
 Удар, еще удар – и вот вблизи, налево,
 Исполнен ярости и мстительного гнева,
 Взметнулся огненный пылающий язык.
 В сухом валежнике как будто чей-то крик,
 Глухой и сдавленный, раздался на мгновенье
 И замер. И кругом, везде – огонь, шипенье,
 Деревьев-факелов кипящий дымный ад
 И бури бешеной раскатистый набат.

Очевидно, что в восприятии лирическим героем огненной стихии отсутствует или, по крайней мере, редуцирован ее жизнеутверждающий аспект, который, как указывает А. Ханзен-Лёве, становится центральным в поэтике следующей книги Бальмонта «Будем как Солнце» (1903) и связывается с «земной формой проявления “красоты”». ²⁵ «Огонь» здесь прежде всего символизирует гибельный предел жизненного пути, однако движение субъектного «я» в пространстве лесного пожара все же не является абсолютно безысходным. Это особенно заметно при сопоставлении данного стихотворения с сонетом «Конец мира» (1899), также входящим в состав «Горящих Зданий» и эксплицирующим действие этой же природной стихии. Сопоставление начальной и конечной точки бытия там завершается утверждением полной «безысходности осознания ужасной действительности», ²⁶ и пожар в лесу осмысляется как тотальное уничтожение универсума: «Могильным блеском вспыхнул серный зной, / И души, как листья цветов лесные, / Горят, – кипит, свистит пожар лесной. // И свод небес, как купол вырезной, / Не звездами заискрился впервые, / А гниlostью, насмешкой над весной». ²⁷ В «Конце мира» Бальмонт пытается постичь возможную гибель в огне универсума

как такового, на что указывает и само заглавие сонета, и нивелирование субъектной эмпирики, поэтому итог оказывается абсолютно трагичным. В рассматриваемом нами стихотворении в силу предельной конкретики и автобиографичности лирического микрокосма лесной пожар при всей своей inferнальной неотвратимости мыслится потенциально преодолимым инициационным испытанием.

Сущность «огня» здесь характеризуется принципиальной амбивалентностью: с одной стороны, «пожар» обозначает смертельный рубеж личного существования, а с другой – символизирует приближающееся очищение от скверны и освобождение от страданий греховно прожитой жизни. Конечно, «очистительная» семантика огненной стихии представлена здесь имплицитно, как ценностно-смысловой потенциал соприкосновения с ней лирического героя, однако ее наличие определяется и контекстуально, и сюжетно. В общем контексте поэтической книги «Горящие Здания» «огонь» и его дериваты («горение», «зарез», «костер», «пламя»), обладая широким семантическим спектром, так или иначе продуцируют идеологемы катастрофического «обнажения» сущности миропорядка и жертвенно-гибельного превозмогания страданий. Такая семантика проявляется и в заглавиях отдельных разделов книги («Отсветы зареза», «Возле дыма и огня»), так и на уровне знаковой системы отдельных стихотворений, таких, как, например, «Кинжальные слова» (1899), «Полночь и свет» (1899), «Скорпион» (1899), «Молитва о жертве» (1899), «Смертию – смерть» (1899). Так, в стихотворении «Смертию – смерть», являющемся архитектурным завершением концепции «Горящих Зданий», именно «сгоранием» обеспечивается очищение и преображение дьявольского начала в структуре Мироздания: «Все было серно-иссиня-желто. / Я развернул мерцающие звенья, / И, Мир порвав, сам вспыхнул, – но за то, / Горя и задыхаясь от мученья, / Я умертвил ужасное Ничто. // <...> Вновь манит Мир безвестной глубиной, / Нет больше стен, нет сказки жалко-скудной, / И я не Змей, уродливо-больной, / Я – Люцифер небесно-изумрудный, / В Безбрежности, освобожденной мной».²⁸

В сюжетной организации «Лесного пожара» «очистительный» смысл огня реализуется в возможности противостояния ему: лирический герой, созная грозящую ему гибель, пытается преодолеть горящее пространство леса:

Порвавши повод, средь чадного тумана,
 Как бы охваченный прибоем океана,
 Мой конь несет меня – и странно-жутко мне
 На этом взмыленном испуганном коне.

Стремительное движение всадника предстает осуществляемой инициацией и переходом в иную систему бытийных координат. При этом «конь» обнаруживает мифопоэтически закреплённую за ним функцию психопомпа,²⁹ так как, вынося седока из эпицентра огненной стихии, он даёт ему возможность освободиться от порочной ипостаси прежнего «я». Путь героя сквозь лесной пожар очевидно соответствует балладному инварианту смыслопорождения, предполагающему, что «катастрофическая самоактуализация лирического субъекта <...> представляет собой откровение неизбежного конца, предопределённой исчерпанности индивидуального бытия, но одновременно – откровение его особенности, жертвенной ценности».³⁰ Именно жертвенность бытийного маршрута лирического героя, сознающего свершающееся под воздействием «огня» пересотворение его души и приближающегося к роковой границе между былым и грядущим мирами, обеспечивает очищение его совести от скверны.

По наблюдениям А. Ханзен-Лёве, вскрывающего концептуальные различия между ранним («диаволическим») символизмом и символистской («космологической») поэтикой начала XX века, «диаволическая граница не имеет символической силы инициации и трансформации», «в отличие от мифологического порога (предела)».³¹ Как видно, «Лесной пожар» в этом отношении занимает промежуточное положение, так как инициационный потенциал здесь обнаруживается, но не получает полного завершения. В финале стихотворения намечается третья, абсолютная граница в эмпирическом существовании лирического героя, переход которой мыслится подлинным рубежом бытия:

Лесной пожар гудит. Я понял предвещанье.
 Перед душой моей вы встали на прощанье,
 О тени прошлого! – Простите же меня
 На страшном рубеже, средь дыма и огня!

По мнению Т.С. Петровой, финальная строка текста «передает восприятие человеком жизни во власти стихии, жизни как неизбеж-

ной и неравной борьбы»,³² что обуславливает апокалипсический итог завершения стихотворения. Конечно, торжество «огня» над лирическим «я» здесь очевидно, однако ценностный акцент все же переносится на преодоление героем собственного прошлого, результирующее его низвержение «в провалы низости, тоски и нищеты». В свою очередь, приближение пожара к точке самоактуализации лирического субъекта в миропорядке осознается тем онтологическим «порогом», переступание которого влечет за собой абсолютную трансформацию бытийного пути и полное преображение души, тождественное смерти. Поэтому, констатируя свое пребывание «на страшном рубеже, среди дыма и огня», лирический герой обрывает повествование, и в ситуации его грядущей гибели на первый план выходит не сожаление о конечности личного бытия, а прощание с «теньями прошлого», окончательно расставаясь с которыми, он «очищается» от скверны прожитой жизни. Соответственно, не явленное в нарративной структуре стихотворения, но идеологически предвосхищаемое пересечение «огненной» (мортальной) границы обнаруживает предельную степень релевантности в сознании лирического героя,³³ так как оно становится абсолютным завершением его земного пути и жертвенным преодолением мучительных страстей.

Отметим, что гибель в огне как жертвенное восхождение к целостности Мироздания прямо эксплицируется в бальмонтовском стихотворении «Молитва о жертве» (ср.: «Под дымным пламенем скоробится она, / И соки жил ее проступят точно слезы, / Победно вспыхнет вдруг, вся свету предана, – / И огненной листвой оделся дух березы! / Я с жадностью смотрю на блеск ее огня: – / Как было ей дано, погибшей, осветиться! / – Скорее, Господи, скорей, войди в меня, / И дай мне почернеть, иссохнуть, исказиться!»³⁴), что свидетельствует о концептуальном характере ценностного завершения «Лесного пожара» в общем контексте книги стихов «Горящие Здания». Постигание бытийной лиминальности оказывается одной из смысловых констант поэтики Бальмонта в период его перехода к мифопоэтическому символизму начала XX века.

Итак, в нарративной структуре бальмонтовского стихотворения «Лесной пожар», являющегося окказиональной версией балладного повествования, репрезентируется система ценностно-смысловых границ, пересечение которых определяет сюжетное поведение лири-

ческого героя. Его жизненный путь, метафорой которого оказывается движение всадника-двойника в лесном пространстве, предстает как последовательное преодоление «пороговых» зон изображаемого мира, каждая из которых маркирована встречей с объективируемыми в образы пришельцев из инобытия воспоминаниями о прожитой жизни.

Вторжение в субъектное сознание памяти о прошлом («видений юности»), эксплицирующее элегическую модальность нарративного развертывания сюжета, полагает первый рубеж эмпирического бытия: юношеская «чистота» противопоставляется опыту обретения любовной зрелости. «Неподражаемо-стыдливая» влюбленность сменяется катастрофической страстью к женщине («вампириному гению»), увлекающей лирического героя в бездну пороков и страданий. Такая лиминальность прошлого продуцирует возникновение второй бытийной границы, проявленной уже в настоящем моменте повествования и определяющей движение всадника в «непроницаемо-запутанном лесу». Воспоминания-призраки обретают облик лесных «чудищ», терзающих героя в настоящем, и лес становится пространством его инициации. В этой точке повествования происходит столкновение субъектного «я» с лесным пожаром, обрекающее всадника на гибель в огненной стихии. Однако роковой предел жизненного пути лирического героя сопрягается с «очистительным» действием «огня» и оказывается третьей границей в бытийном самоопределении человека. Именно точка грядущего «сгорания» в пламени лесного пожара становится итоговым онтологическим «порогом» в структуре изображаемого мира, в преддверии которого сознает себя герой и с которым связывает собственную смерть и жертвенное преображение души. Неизбежность и необходимость мортального финала земного существования утверждаются в стихотворении как абсолютное условие преодоления греховной жизни и освобождения человеческого «я» от душевных мучений.

Как видно, в стихотворении Бальмонта «Лесной пожар» приближение лирического героя к бытийному «рубежу» репрезентирует ценностно-смысловое подведение промежуточных итогов жизненного пути поэта, обладающих принципиальным значением для его личностного и творческого становления. Онтологический «порог» маркирует здесь прощание поэтического «я» с мировоззрением ран-

него символизма и эксплицирует один из вариантов концептуализации «огненной» парадигмы бальмонтовского художественного универсума.

¹ Бальмонт К.Д. Собрание сочинений. В 7 т. Т. 1. М., 2010. С. 203.

² Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба. Иваново, 2001. С. 108.

³ Максимов Д.Е. Поэзия и проза Александра Блока. Л., 1981. С. 26.

⁴ Миц З.Г., Пустыгина Н.Г. «Миф о пути» и эволюция писателей-символистов // Миц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 140.

⁵ Там же.

⁶ Максимов Д.Е. Указ. соч. С. 31.

⁷ Петрова Т.С. «Из мрака к свету...»: мотив пути в лирике К.Д. Бальмонта. Шуя, 2015. С. 216.

⁸ Там же. С. 11.

⁹ Markov V. Kommentar zu den Dichtungen von K.D. Bal'mont: 1880–1909. Köln; Wien: Böhlau, 1988. S. 112.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Бальмонт К.Д. Стихотворения. Л., 1969. С. 163. Здесь и далее текст стихотворения «Лесной пожар» цитируется по этому изданию.

¹² Магомедова Д.М. Баллада // Теория литературных жанров. М., 2011. С. 126.

¹³ Молчанова Н.А. Поэзия К.Д. Бальмонта 1890-х – 1910-х годов: Проблемы творческой эволюции. М., 2002. С. 36.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Бальмонт К.Д. Собр. соч. Т. 1. С. 246.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Шевченко О.В. Пришелец-всадник в романтической балладе «ужаса» // Вестник Волгоградского государственного института искусств и культуры. Волгоград, 2010. Вып. 7. С. 67–83.

¹⁸ Тюпа В.И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы). Тверь, 2002. С. 48.

¹⁹ Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Указ. соч. С. 108.

²⁰ См., например: Таганов Л.Н. 13 марта 1890 года в жизни и в творчестве К. Бальмонта // Вестник РУДН. Серия «Литературоведение. Журналистика». М., 2012. № 4. С. 22–27.

²¹ Markov V. Указ. соч. S. 112.

²² Отметим, что в «Лесном пожаре» автопрезентация субъекта обнаруживает ключевые признаки лирического героя, выделенные Л.Я. Гинзбург: единство субъектного и объектного планов поэтического «я», превращение его в «тему» собственного высказывания и творческое переосмысление биографии поэта, «идеальной» проекции в мир произведения его личности, «отвлеченной от пестрого и смутного многообразия житейского опыта» (Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1997. С. 148, 150).

²³ Бахтин М.М. Бальмонт // Он же. Собр. соч. В 7 т. Т. 2. М., 2000. С. 303.

²⁴ Купер Дж. Энциклопедия символов. М., 1995. С. 178.

²⁵ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб., 2003. С. 269.

²⁶ *Скок Т.Н.* «Миры поют, я голос в этом пенье»: художественный космос и архитектура лирических книг К.Д. Бальмонта. Омск, 2011. С. 30–31.

²⁷ *Бальмонт К.Д.* Собр. соч. Т. 1. С. 244.

²⁸ Там же. С. 312.

²⁹ *Купер Дж.* Энциклопедия символов. С. 188.

³⁰ *Тюпа В.И.* Дискурс / Жанр. М., 2013. С. 134.

³¹ *Ханзен-Лёве А.* Указ. соч. С. 114.

³² *Петрова Т.С.* Словообраз «дым» в лирике К. Бальмонта // *Она же.* «Певучая сила» поэта Константина Бальмонта. Иваново, 2012. С. 80.

³³ Согласно В. Шмиду, главным критерием события в нарративной структуре художественного текста является его релевантность: «событийность повышается по мере того, как то или иное изменение рассматривается как существенное <...> в масштабах данного фиктивного мира», и, соответственно, закрепление за неким изменением изображаемой ситуации событийного статуса «зависит <...> от аксиологии переживающего данное изменение субъекта» (*Шмид В.* Нарратология. М., 2003. С. 16–17).

³⁴ *Бальмонт К.Д.* Собр. соч. Т. 1. С. 269.

В. Шапошникова

Москва

Цветовые соответствия в книге Бальмонта «Будем как Солнце»: белый цвет в разделе «Млечный путь»

Сначала о названии раздела (и одного из стихотворений в этом разделе) – «Млечный Путь». П.В. Куприяновский, Н.А. Молчанова назвали символизм Бальмонта «космическим»: в книге «Будем как Солнце» Бальмонт «стремится соотнести свое индивидуальное “я” с универсальным космическим целым, равновеликим этому “я”». ¹ Т.С. Петрова в книге о мотиве пути в лирике Бальмонта пишет о ключевом образе книги «Будем как Солнце» – образе Млечного Пути: он «представляет “звездный хаос мироздания” как осуществление жизненного пути». ²

Млечный Путь – это пересекающая звездное небо неяркая светящаяся полоса. Она представляет собой огромное количество визуально неразличимых звезд. Млечный Путь – так называется и наша Галактика. ³ Название «Млечный Путь» – калька с *греч.* «галактика» – «молочный» и *лат.* *Via Lactea* – «дорога молока», т. к. россыпь звезд напоминает пролитое молоко (этот образ использовала и древнегреческая мифология). В архаическом фольклоре «Млечный Путь означает или путь сошествия богов на землю, или дорогу душ на небо». ⁴ Цвет молока, белый, господствует в разделе «Млечный Путь».

Белый обозначает, прежде всего, свет (как черный – тьму); а это один из главных образов книги «Будем как Солнце». В человеческой культуре белый – символ чистоты, тишины, безмятежности. Белые одежды апостолов, ангелов, праведников в раю, белый цвет христианских храмов – все это говорит об особой функции белого цвета – быть знаком чистоты и высоты помыслов и свершений.

Есть примеры, когда в истории цвет использовался для обозначения политических течений; сейчас даже революции могут быть названы «цветными» (их символом может быть тот или иной что-то обозначающий цвет), а белый и красный – слишком хорошо известные нам в России символы глобального противостояния, которое началось в Петрограде столетие назад.

Между прочим, русский символизм знает писателя, сделавшего «Белый» своим псевдонимом. В статье «Священные цвета» (1903) Андрей Белый писал, что «цвет есть свет, в том или другом отношении ограниченный тьмою. <...> Бесконечное может быть символизировано бесконечностью цветов, заключающихся в луче белого цвета <...>. Если белый цвет – символ воплощенной полноты бытия, черный – символ небытия, хаоса...».⁵ По подсчетам того же Андрея Белого, в блоковском творчестве белый – самый распространенный цвет (в два раза реже встречается черный и красный).⁶ «В белом венчике из роз» явился главный герой блоковских «Двенадцати», непримиримость черного и белого – одно из выражений конфликта времени в этой поэме. Пожалуй, больше всего писавший о цвете в литературе Андрей Белый в книге «Мастерство Гоголя» подмечает: «Техническое выражение “цвета теплые, цвета холодные” взывает к теории соответствий».⁷ Значит, уже на уровне физиологии есть соответствие цвета и чувства; это осмыслено в культуре.

В предисловии «Солнечная сила», появившемся в книге «Будем как Солнце» в 1917 году, поэт пишет, что каждый мужчина есть сын Солнца, каждая женщина – дочь Луны, «а дети и старцы и старицы – это звездные цветы, это звездные переключки, световая игра и белое мерцание, среди угольных провалов обетованная дорога, белое предчувствие Млечного Пути».⁸ Поистине не только «белое предчувствие», но и белое как предчувствие.

Раздел «Млечный Путь» открывается циклом из трех стихотворений «Трилистник», и одно из них – «В моем саду». Образ сада – один из любимых у Бальмонта. Д.С. Лихачев в книге «Поэзия садов» возводил сад к раю,⁹ этот рукотворный земной рай приближает жизнь к идеалу. Гумнищинский сад детства для Бальмонта – это еще и потерянный рай гармонии, красоты, невинности. Но стихотворение «В моем саду» – не только о саде.

В моем саду мерцают розы белые,
Мерцают розы белые и красные...

Это «мерцание» роз имеет в виду мерцание звезд – ибо что еще может мерцать (см. в «Солнечной силе» – «это звездные переключки, световая игра и белое мерцание»)? В «Солнечной силе» цветы уподоблены звездам – нет, скорее отождествлены с ними: «фейная звез-

дочка незабудки, малое солнышко лютика, прохладная малая луна купавы...». И наоборот, Солнце, Луна и звезды названы «непостоянными цветами синих лугов неба», «небесными цветами».

Сад – душа – звездное небо – это переливание смысла видим в следующих строках анализируемого стихотворения:

В моей душе дрожат мечты несмелые,
Стыдливые, но страстные.

В упомянутом предисловии говорится о «дрожащих звездах», и «дрожь» звезд, мечтаний и чувств тоже говорит о разных ипостасях одного явления в мире живом и неживом. Сад и душа, цветы и звезды, цветы и чувства – все адекватно всему в этом «согласном» («четвероугласие») мире.

Белые розы начинают обозначать и несмелые, стыдливые мечты, как красные розы – мечты страстные. А повтор-подхват «мерцают розы белые, мерцают розы белые и красные» суггестивно замедляет описание, сосредоточивает внимание, останавливает его не только на белых розах, но и заставляет вслушиваться в это сочетание «розы белые... розы белые», чему служит инверсия, где «белые» становится на ударное место, намекая и на другое значение этого предмета, этого цвета, этого мерцания – на робкие, стыдливые человеческие любовные чувства.

Невозможность непротиворечиво описать свои чувства к любимой, любование этими чувствами заставили поэта в любовном стихотворении описывать сад с белыми и красными розами – ведь в саду они, существуя раздельно, тем не менее составляют одно явление – сад, как любовь, знает противоречивые чувства, все равно оставаясь любовью. Этот сад души, сад любви прекрасен и непонятен.

И любимая в этом стихотворении тоже соткана из противоречий, противостояния цвета:

Лицо твое я вижу побледневшее,
Волну волос, как пряди снов согласные,
В глазах твоих признание потемневшее,
И губы, губы красные.

Рядом с «побледневшим» лицом – «признание потемневшее» и еще при этом – «губы, губы красные» (бледный, темный и красный

цвета соединены в одном лице). Влюбленные не вольны в своей непобедимой любви, которая «горит и не кончается».

Стихотворение без единого сравнительного оборота лишь описывает, казалось бы, сад – сад души, и, наконец, розы уже не «мерцают», а «сверкают»:

В моем саду – сверкают розы белые
И ярко, ярко-красные.

Опять же повторение «ярко, ярко-красные» не означает особо интенсивного красного цвета, а подчеркивает его, так осуществляется любование тем «ярким, что счастьем называется».

Вот что случилось «в моем саду», и это не спокойная аллегория «розы-звезды-чувства», это символ одновременно несмелости, стыда – и страсти, пьяной любви. Без стыдливости, несмелости это была бы страсть, а не любовь. И описание роз белых и красных по сути адекватнее прямого описания представляет картину любви.

Эти два цвета – белый и красный – повторяются в других стихотворениях раздела «Млечный Путь». В стихотворении «Влюбленные» вновь сад:

Воздушно ландыши белеют,
В себя влюбляется нарцисс,
И гроздь красных лилий млеют,
Раскрылись и зажглись.

И больше нет никаких красок в стихотворении о гармонии цветов в саду.

В стихотворении «Шиповник» те же цвета:

Шиповник алый,
Шиповник белый,
Один усталый
И онемелый,
Другой влюбленный,
Лениво-страстный,
Душистый, сонный
И красный, красный.

Невозможность соединения – «Их рок – быть рядом / И жаждать слиться, / Их рок – лишь взглядом Соединиться» – судьба то ли раз-

деленных чем-то влюбленных, то ли противоречивых человеческих чувств.

Белый и красный – это и обозначение разных сторон любви («В моем саду»), и описание конфликта чувств человека («Шиповник»), и выражение гармонии отношений («Влюбленные»).

И, наконец, еще одно стихотворение из цикла «Млечный Путь» – «Белый цветок», там прямое уподобление:

В твои глаза взглянувши, я понял в тот же миг,
Что ты цветок воздушный и сладостный родник.

И далее:

Весь белый, белый, белый, он лишь в себя влюблен,
Его восторг воздушный ни с кем не разделен.

Троекратный повтор выражает не сугубую белизну цветка, а некую любовную сосредоточенность на цвете, наслаждение звучанием слова «белый», сквозь который проступает некая самодостаточная охлажденность любимой. Головокружительное разглядывание белого цветка, «вчувствование» в белый цвет открывают его глубины, его соответствия, т. е. его символику – красоту стыдливости, охлажденности. Так проступает идеальный мир. Символика «белого» в «Млечном Пути» – несмелые, стыдливые любовные мечты; усталый и онемелый, несмелый вздох; воздушная чистота и охлажденность чувств, и это, с одной стороны, противопоставлено «красному» как страсти, любовному опьянению, а с другой – сопоставлено с «красным» как составляющим вместе с «белым» картину гармонии.

Если посмотреть на цветовую систему книги «Будем как Солнце», то окажется, что «белому» по цвету и значению соответствует «светлый». В русском языке «свет» и «цвет» связаны – цвет виден на свету и вообще цвет – это различная длина световых волн. Согласно «Новому энциклопедическому словарю», цвет – один из признаков объектов, воспринимаемый человеком как осознанное зрительное ощущение. В процессе зрительного восприятия человек присваивает объекту тот или иной цвет. Световое излучение разных длин волн возбуждает разные цветовые ощущения – от красного до фиолетового.¹⁰

Слово «свет» настолько важно в нашем языке, что Землю, Вселенную, а также людей, их населяющих, можно тоже назвать «весь

свет», а сочетание «белый свет» несет положительную оценку окружающего. У слова «свет» – и высокий религиозный смысл, «Светом» именуется Иисус Христос. «Свет» и «святой» – эти понятия также связаны.

Если посмотреть на стихотворения книги «Будем как Солнце» с точки зрения присутствия цвета в их названиях, то встречается лишь «белый» (3 раза) и «черный» (1 раз): «Белый пожар», «Белый цветок», «Черный и белый».

Что же такое «Белый пожар»? В разделе «Четверогласие стихий» после прославления Огня, Солнца и Луны поэт возносит хвалу Воде («Влага», «Воззванье к Океану» и др.). Стихотворение с удивительным названием «Белый пожар» как бы объединяет несоединимое – воду и огонь. Эпиграф – непереуслышанные строки Ницше «Вот я стою посреди пожара и прибой», где в немецком оригинале игра слов «пожар» и «прибой» (Brandes и Brandung). А ведь «Белый пожар» – это образ морского прибоя, «пожара прибоя».

Я стою на побережье, в пожаре прибоя,
И волна, проблистав белизной в вышине,
Точно конь, распаленный от бега и боя,
В напряженьи предсмертном домчалась ко мне.

И дальше следуют напряженные, драматические образы «белых коней» (П.В. Куприяновский и Н.А. Молчанова возводят этот образ к тютчевскому образу «морского коня»¹¹), «белых огней». Так мир предстает цельным, как бы объединяющим в белом цвете огонь и воду, и это тоже воплощение «четверогласия стихий», их гармонии.

В стихотворении «Черный и белый» лирический герой – Художник – пробует разные краски (зеленую, красную) для адекватного изображения окружающего, но они не выдерживают испытания ночью и исчезают; лишь черный и белый – «верные два тона», с их помощью только и можно, считает Художник, изобразить землю, огонь, воздух, воду.

И днем и ночью – в них правдивость снов,
В одном всех красок скрытое убранство,
В другом вся отрешенность от цветов.

Первый – черный, второй – белый. В белом – «блеск оттенков беспредельных». В белом свете и цвете (и в черном) адекватность описания мира, правда его образа, бесконечного и неисчерпаемого. Обычно черный и белый цвета противопоставлены друг другу, но здесь они, наоборот, противопоставлены другим цветам как правдивые – лживым.

Белый цвет – цвет света, цвет Млечного Пути, аналог красоты любви – в разделе «Млечный Путь» книги «Будем как Солнце» является одной из составных частей идеального мира.

¹ *Куприяновский П.В., Молчанова Н.А.* Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба. Иваново, 2001. С. 136.

² *Петрова Т.С.* «Из мрака к свету...» Мотив пути в лирике К.Д. Бальмонта. Шуя, 2015. С.16.

³ Новый энциклопедический словарь. М., 2006. С.739.

⁴ *Markov V.* Kommentar zu den Dichtungen von K.D. Bal'mont. 1890–1909. Köln; Wien, 1988. S. 125.

⁵ *Белый Андрей.* Священные цвета // *Он же.* Собр. соч. Арабески. Луг зеленый. М., 2012. Электронный ресурс. Режим доступа: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_07_1903_arabesky.shtml

⁶ *Белый Андрей.* Мастерство Гоголя. М., 1934. С. 122.

⁷ Там же. С. 116.

⁸ *Бальмонт К.Д.* Будем как Солнце. Книга символов. *Марьева М.В.* Книга К.Д. Бальмонта «Будем как Солнце». Эклектика, ставшая гармонией. Иваново, 2008. С. 7.

⁹ *Лихачев Д.С.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. 2-е изд., испр. и доп. Л., 1982.

¹⁰ Новый энциклопедический словарь. С. 1327.

¹¹ *Куприяновский П.В., Молчанова Н.А.* Указ. соч. С. 141.

В. Океанский, Ж. Океанская
Шуя

Ночной Бальмонт. Иная картина мира

Сложившиеся представления о картине мира как таковой вообще предполагают зримость грандиозного обустройства реальности, её своеобразный космологический дизайн – вопреки данным классическим представлениям у Бальмонта открывается вполне «обратная перспектива»... Проблематике картин мира посвящены известные труды¹ – мы же обращаемся к предваряющему опыту, обуславливающему её. После того как Ж. Дюран, французский последователь глубинной психологии К.-Г. Юнга,² ввёл в интеллектуальный оборот идею глубинного разведения социокультурных комплексов дня и ночи³ – появилась увлекательная возможность новых герменевтических реконструкций хорошо знакомого культурно-исторического материала, неожиданно предстающего в ином свете.

Мировая ось предполагает головокружительное совмещение верховной сферы с её люминофаниями и нижней бездны с её «страхами и мглами»: ⁴ в мерцающей области их зыбкого слияния сияют зори, ослепительно скрадывающие их извечную метафизическую несовместность. Эта дофилософская модель мира относится к нерушимым мифоосновам – они древнее любой философии и являются в принципе константными в большой истории человечества. Больше того – они относятся к врождённым знаниям, доступным поэтам и часто закрытым для мудрецов...

Следуя авторскому признанию, мы обнаруживаем, что Бальмонт, летящий над миром «огненным облаком», не зовёт «мудрых» в своё небесное плавание – но зовёт каких-то странных для «чистого разума» существ, именуя их «мечтателями». ⁵ Это вполне объяснимо, поскольку в его (по-своему, конечно же, мудрейшей!) метафизической лирике роль философа вытесняется фигурой грёзовидца – для философии же наступает парадигмальный конец... Миф как «осознанная внеразумность» ⁶ вновь воцаряется в бытии на излёте Нового времени, и поэт вместе с Ницше указывает на это универсальное

событие как на глобальную неотвратимую катастрофу, которую ему, подобно раннеантичному рапсоду, необходимо воспеть:

Вновь хаос к нам пришёл и воцарился в мире,
Сорвался разум мировой...⁷

Мир в Логосе, мир триумфального диурна – космос мирового дня, гаснет в большой истории культуры, и Бальмонт всецело раскрыт бытию иному – мировому ноктурну. Этот фундаментальный в новейшей европейской истории поворот от Логоса к Мифу даёт возможность *герменевтического рассмотрения* художественного мира поэта в контексте меонической (хаосогенной) проблематики всей русской религиозно-философской традиции и поэтико-эстетической мысли вплоть до А.Ф. Лосева⁸ и шире доминирующих ноктурнических интенций первой половины XX века,⁹ отвечающего не просто беспокойному духу того синтетического времени, но и основным катаболическим интенциям последнего, откуда и мы никуда в принципе ещё не вышли и скорее даже целое столетие топчемся на входе в эту странную новь...

Ночной свет отворяет сознание звёздным мирам, не зримым в свете дня. Но именно в «блестящих звёздностях» Бальмонт видит неутоляемое изнутри существования «бешенство страданья» – в том же смысле французский философ Дени Холье указывал на «зловещий смысл праздника», в недрах которого были всегда отверсты двери для «незримых боен»: ¹⁰ «Лучист дворец небес, но он из тяжких плит...».¹¹

В мерцающем свете такой картины мира, очевидно, доминирующей в бальмонтском наследии, остаётся вопрос о судьбе человечества и будущем России. В поэтическом хаосмосе Бальмонта своеобразно развиваются эти контрапунктические темы: державинскому пессимизму всепоглощающей «реки времён» даётся в противовес своеобразная неославянофильская футурология, смыкающаяся с архаической космогонией («Русь»), однако же и полное отчаяние россиеведческих рефлексий было знакомо ему («Дурной сон»)... Но Бальмонтская Россия – хранилище уходящего диурна перед всеобщим погружением человечества во мрак, и мы ещё вернёмся к данной тематике. Обращённость к мировому хаосу – неустрашимый элемент катастрофической антропологии Бальмонта. Его имплицитная поэтическая историософия вне всякого сомнения носит инволюционистский характер («Проклятье человекам»).

Этими обстоятельствами обусловлено наше обращение к вершинам эзотерической метафизики конца Нового времени. Мы писали о философском имяславии Бальмонта, о нестационарном характере его соляристики, о его негативной софиологии и фундаментальной эсхатологии, о его кенотической христологии и символической космологии, о доминирующей ноктюрничности бальмонтовского мира и его катаболичности¹² – всё это можно наиболее ёмко определить как мерцающий платонизм¹³ или метафизический ноктюрн Бальмонта, связанный прежде всего с освоением и разработкой иной картины мира, которая является «выходом за пределы мирового дня».¹⁴

В этой реальности мир предстаёт иконически и – развёрнут в «обратной перспективе». Например, «человек говорит только тогда, когда он отвечает языку»,¹⁵ поскольку «не мы говорим слова, но слова, внутренне звуча в нас, сами себя говорят, и наш дух есть при этом арена самоидеации вселенной».¹⁶ В статье «Русский язык (воля как основа творчества)» Бальмонт подчёркивает, что «из всех слов могучего и первородного русского языка, полногласного, кроткого и грозного, бросающего звуки взрывным водопадом, журчащего неуловимым ручейком, исполненного говоров дремучего леса, шуршащего степными ковылями, поющего ветром, что носится и мечется и уманывает сердце далеко за степь, пересветно сияющего серебряными разливами полноводных рек, втекающих в синее море», он с детства больше других любит слово «воля» как «самое дорогое и всеобъемлющее» (I, 301–302). Вспоминается здесь и «мудрец» Шопенгауэр с его ключевым тезисом «мир как воля», и «няня», которая «скажет ребёнку»: «Солнышко светит! Пойдём-ка на волю!» (I, 302). Укоренённые в недрах родного языка «самый русский поэт Пушкин», «почти на все вопросы отвечающий», и «самый русский прозаик Аксаков», говорящий «как родной брат индуса, которому любви все живые существа», согласно Бальмонту, достигают вершины в раскрытии «говорящего безмолвия» Бытия. В толще самой языковой праосновы оказывается приоткрыто нечто, что становится позднее достоянием философствующей мысли и поэтического восторга: «Русский народ так определил лес, что в этом определении есть и указание на основную тайну мира. Немой мир ищет голоса и веянием ветра, плеском волн, перекличкой птиц, жужжанием жуков,

рёмом зверя, шорохом листьев, шёпотом травинки, разрывающим всё небо гимном грома даёт своей внутренней ищущей воле вырваться на волю» (I, 303).

В «Египетской литургии» из цикла «Край Озириса» Бальмонт особо подчёркивает исходную ословесненность мира: «Слово – изначально, всесильно, в нём свет жизнетворческий. Словом был создан Мир... Человеку дано его слово, которым был создан Храм Вселенной, и создаются радуги от души к душе, и создаётся путь от Земли к Небу» (VI, 77).

В конце стихотворения «Молитва» возникает библейский образ «странного» Имени Божьего, вне которого нет сотериологического шанса – «нет другого Имени под Небом, данного человекам, которым надлежало бы нам спастись» (Деян. 4:12):

Имя Твоё непонятно и чудно,
 Боже Наш, Отче Наш, полный любви!
 Боже, нам горько, нам страшно, нам трудно,
 Сжался, о, сжался, мы – дети Твои!
 (I, 26)

Характерно, что в мире Бальмонта, вопреки сложившимся представлениям, отнюдь не торжествует соляристика, но, совсем напротив – «солнце посылает свой последний взгляд», а лирический герой, «славя Луну», метафизически подпитывается от «лунных лучей» и в итоге провозглашает триумф гибельного начала: «восхвалим царствие Луны» как «бледный лик неверной девы»; «Её лучи как змеи к нам скользят... / В них вкрадчивый неуловимый яд» (I, 326–327). Луна объявляется «царственной» и «непобедимой», а потому – звучит призыв к полному «повиновению Луне». Смысловая траектория солярной инволюции очевидна: «погаснет Солнце» (I, 331) – «светит Луна» (I, 332). Солнце по сути сгорает во времени – холодный свет Луны оказывается в этом inferнальном мире вечен.

Всё то, что во Вселенной рождено,
 Куда-то в пропасть мчится по уклону,
 Как мёртвый камень падает на дно...
 (I, 487)

«Молодое» солнце не удерживается на своём первотроне и вместе с другими себе подобными светилами «мчится... к звёздам Гер-

кулеса», дробится и рассыпается в Ничто, обречено исчезнуть – недораспознанная картина этого жуткого распада гениально раскрыта у Бальмонта в своде поэтических циклов под общим названием «Будем как Солнце».

«Звёздный свет» лётся в «эфирных пропастях», в «циклоне незримостей» некой «странной музыкой, безгласной и печальной», а жизнь предстаёт как «стихийная чума»: «В блестящих звёздностях есть бешенство страданья...».¹⁷

Но такая «литургия красоты» оказывается антиевхаристичной, ненасыщающей, не утоляющей жажду – неким церемониалом проклятых... И, разумеется, такой цикл завершается «Проклятем чело-векам» – поэт в порыве откровенности восклицает здесь и сетует:

Я ненавижу человекoв...

О человекoи дней последних, вы надоели мне вконец.¹⁸

Указанный тип художественного мышления оказывается как бы в историкосмическом разломе двух мировых эпох – назовём их в шпенглеровском стиле: фаустовской и неомагической – и здесь он собирает свою собственную реальность большей частью из осколочных и плазменных состояний. Идеациональное «Новое Средневековье», о котором писали Н.А. Бердяев и отец Сергей Булгаков, отец Павел Флоренский и П.А. Сорокин – в далёком будущем, в мглистой глубине третьего тысячелетия; действительность же культурно-исторического времени, определившего судьбу, биографию и сам поэтический мир Бальмонта, предстала цепью глобальных катастроф, причём, не просто внешнего (экономического, социального, политического) характера, но – проходящих прежде всего на антропологическом уровне.

Частые образы непроходимой всемирной зыби оказываются акцентно доминирующими в поэтическом мировидении Бальмонта, лишь на первый стереотипный и поверхностный взгляд определяемом его аксиоматической соляристикой – на самом же деле это символически насыщенные феномены нижнего мира, интегрированные в некий тоталитет *фундаментально повреждённого мироздания*.

Представим некоторые из них: «болота» (I, 28, 57), «духи чумы» (I, 46), «тьма» и «бездна вод» (I, 47), «болотная глушь», «ползущая сырость», «трясина», которая «заманит, сожмёт, засосёт», «погиб-

шая душа», «тоскливо, бесшумно, шуршащие камыши» (I, 59), «море отчаянья», «тёмная бездна мученья» (I, 69), лирический герой говорит о себе: «Я брат холодной равнине морской» (I, 185), это и – «зыбкий полусон» (I, 214), «зыбкие и странные проблески огня» (I, 220), «бездна жутко-незнакомая» (I, 265), «Время зыбко. Берегись!» (I, 431). Поэт творит удивительные словоформы: «многозыблемость слов», «нить зыбкоцветных жемчужин» (II, 118), «зыблющиеся на­мёки» (II, 141), «зыблемый звон» (II, 142), лирический герой говорит о себе, подразумевая движение к Раю: «зыбко я иду» (II, 152), «зыбится вал» (II, 194), «зыбится вечно игра» (II, 219), «зыблются вниз паутинки» (II, 258), «зыби глубинные» (II, 349).

Отметим и очень странные образы непроходимости: «Мир далёкий пылен весь» (III, 18); с одной стороны, открываются «силы живые небесных зыбей» (III, 91), но, с другой, обнажается и морок «утомления солнцем» – антисолярность движения «Через столетия столетий» (III, 204–205); пред нами предстают: «непобедимое отчаянье покоя», «неустранимое виденье мёртвых скал», «Всемирность, собой же устрашённая», «в беспредельности, в лазурности бездонной, неумолимая жестокая Луна» (III, 213), «Весь мир – печаль застывшей бледной сказки» (III, 214), «небесные пустыни» (III, 221), «дымящихся светильников небесные огни» (III, 222), образ мира-пустыни: «безбрежна пустынная даль... под тройственным светом Небес» (III, 227–228), где «океаном – Беда» (III, 247), «под Небом бездным» (III, 273), «Всецельность превратилась в Топь» (III, 289).

Признавая «Над зыбью Незыблемое» (IV, 26), автор более акцентирует именно зыбь: «с выси солнечных зыбей нисходит тайна без названья» (IV, 27), «сверкающая бездна» (IV, 68), «не высота, а глубь и бездна – небо, в нём свиток неисчисленной печали» (IV, 70), угрожающая водная стихия: «Бездна, Волна без конца, потопление неосторожному» (IV, 176), «зыбь лица» (IV, 388), зыбь ночного неба: «Голос молитвы восходит к дрожанию затепленных звёзд» (IV, 414), «земля позабыла о Боге» (IV, 416), «земля сошла с ума» (IV, 422), «раскрылась глубже дьявольская хлябь» (IV, 424), «Ангел Бездндохнул в свою трубу» (IV, 425), «пятирогая кровавая звезда» как «Бездна» (IV, 443), «выкован ошейник всем, распаян волей вечной Бездны» (IV, 454).

Сквозь все эти образы просвечивает и очевидный у Бальмонта *катастрофизм бытия*: «все планеты рушатся в жерло» (V, 12), и – «зыбь грёзы молодой» (V, 21), «радость зыбится в неясных письменах» (V, 23), «дневное – в зыбях, в дали многогудной» (V, 30), «зыбь живёт века» (V, 32), «я вижу зыбкий стебель» (V, 44), «зеленовато-зыбкое свеченье» (V, 56), «в нас живёт душа живая и зыбим солнечный мы смех» (V, 153).

Бальмонт – поэт с размахом крупного философа, но реалии, которые ему открываются в этом предельном размахе, не оставляют философскому разуму подходящей нивы... Шопенгауэр, конечно, отдыхает.

В наиболее позитивном ключе по отношению ко всепоглощающей зыби существования у Бальмонта предстаёт, пожалуй, лишь *неославянофильская тема*, почерпнутая в начале XX века (когда, по мысли В.Ф. Эрна, «славянофильствовало» само «время») из предыдущего столетия и воскресившая в русской религиозной философии замечательные труды А.С. Хомякова, Ф.И. Тютчева и Н.Я. Данилевского; она была связана с чаянием проявления в истории, говоря словами Ю.В. Мамлеева, «России Вечной» – в неопределённом пока ещё грядущем русского мира:

О, Русский колокол и вече,
Сквозь бронзу серебра полёт.
В пустыне я – лишь вскрик Предтечи,
Но Божий Сын к тебе идёт.

(IV, 33)

С этим связан в поэтическом мире Бальмонта поворот от нижнего хаоса к некоей вертикальной оси символических смыслоформ, проступающей в мировых водах как бы сквозь туман:

И вот чужой мне Океан,
Хоть мною Океан любимый,
Ведёт меня от южных стран
В родные северные дымы.
И я, смотря на пенный вал,
Молось, да вспрянет же Россия,
Чтоб конь Георгия заржал,
Топча поверженнаго Змия!

(IV, 27)

низа – процесс, метафизически обратный сверхкосмической геофании.

Солярный мир у Бальмонта погружается во тьму и светит там своими странными магическими лучами. Это – излучение, но, пожалуй, «чёрного солнца»,¹⁹ песня «последнего часа», когда «свет погас». Однако поэт восклицает, что «если свет погас – буду петь о солнце в последний час». Именно таким, финалистическим – для веками торжествующей соляристики, образом совмещены в мире Бальмонта диурн и ноктурн.

«Солнечная пряжа» поэта заплетена над тёмной бездною – в зоне повышенной активности *Ungrund*... Но ведь в глубокой ночи происходит и Воскресение Христово – не среди бела дня... «Ночь, – проникновенно отмечал Н.А. Бердяев, – не менее хороша, чем день, не менее божественна, в ночи ярко светят звёзды, в ночи бывают откровения, которых не знает день. Ночь первозданнее, стихийнее, чем день. Бездна <...> раскрывается лишь в ночи».²⁰ Этот высокий ноктурн ныне только и можно всерьёз противопоставить липкой помылке информационного хаоса... И несомненно, что Бальмонт – драматический культурный герой, воюющий против инерционного уплощения реальности в самом центре мировой оси.

¹ См.: *Шпенглер О.* Закат Европы: очерки морфологии мировой истории. Т. 1: Гештальт и действительность. М., 1993; *Хайдеггер М.* Время картины мира // *Он же.* Время и бытие: Статьи и выступления. М., 1993; *Гвардини Р.* Гёльдерлин. Картина мира и боговдохновенность. СПб., 2015; *Флоренский П.А.* Обратная перспектива. СПб., 2006; *Касевич В.Б.* Буддизм. Картина мира. Язык. СПб., 2004.

² См.: *Юнг К.-Г.* Об отношении психоаналитической философии к поэтико-художественному творчеству // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.*: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.

³ *Durand G.* L'imagination symbolique. Paris, 1964.

⁴ *Тютчев Ф.И.* Соч. В 2 т. Т. 1. М., 1980. С. 96.

⁵ *Бальмонт К.Д.* Собр. соч. В 7 т. Т. 2. М., 2010. С. 30–31.

⁶ *Джемаль Г.* Ориентация – Север // *Волшебная Гора.* Вып. VI. М., 1997. С. 84.

⁷ *Бальмонт К.Д.* Собр. соч. Т. 2. С. 54–55. Далее ссылки на это издание по тексту с указанием тома и страницы в скобках.

⁸ См.: *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. Дополнение к диалектике мифа. М., 2001.

⁹ См.: *Раков В.П.* Меон и стиль. Иваново; Шуя, 2010.

¹⁰ См.: *Холье Д.* Кровавые воскресенья // *Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века: Тексты Ж. Батай, Р. Барта, М. Бланшо, А. Бретона, Ж. Деррида, П. Кlossовски, А. Кожева, Ю. Кристевой, Г. Марселя, Ж.-П. Сартра, М. Фуко, Ж.-М. Хеймоне, Д. Холье.* СПб., 1994.

¹¹ Бальмонт К.Д. Мировая тюрьма // *Он же*. Стозвучные песни. Ярославль, 1990. С. 94.

¹² См.: *Океанский В.П., Океанская Ж.Л.* Художественный мир К.Д. Бальмонта: поэтическая метафизика ноктюрна. Шуя, 2013; *Океанский В.П., Океанская Ж.Л.* Антисофийное изображение глобальной антропологической катастрофы в поэтических мирах Е. Баратынского и К. Бальмонта // *Солнечная пряжа*. 2008. Вып. 2. С. 139–145; *Океанский В.П.* Прочные нити судьбы. Бальмонт и Шуя: сто лет спустя... // *Солнечная пряжа*. 2009. Вып. 3. С. 5; *Океанский В.П.* Апология «цветущей сложности»: программное изобличение гуманистического нигилизма в поэтическом наследии К.Д. Бальмонта // *Космос Бальмонта: миры и люди*. Шуя; М., 2014. С. 47–53; *Океанский В.П., Океанская Ж.Л.* «Над болотом»: катоболическая астропозитика Константина Бальмонта // *Солнечная пряжа*. 2015. Вып. 9. С. 122–124; *Океанский В.П., Океанская Ж.Л.* Бальмонтоветрие (социокультурный проект) // *Солнечная пряжа*. 2016. Вып. 10. С. 27–29; *Раков В.П., Океанский В.П.* Сплочённость света и мглы // *Космос Бальмонта: миры и люди*. Шуя; М., 2016. С. 4–9; *Океанский В.П., Океанская Ж.Л.* Христос Бальмонта и антиконическая картина мира Нового времени // *Там же*. С. 23–30; *Океанский В.П., Океанская Ж.Л.* Вольный ветер и темна вода: семиотическое преобразование Шуйского геолокального пространства под знаком имени Константина Бальмонта и опасности экскурсионных трендов // *Культурные ресурсы и стратегии развития региона*. Иваново, 2016. С. 133–144; *Океанский В.П., Океанская Ж.Л.* Космичность Океана в наследии Константина Бальмонта и отца Сергия Булгакова // *Солнечная пряжа*. 2017. Вып. 11. С. 17–20.

¹³ *Океанский В.П., Океанская Ж.Л.* «Лучист дворец небес, но он из тяжких плит»: Мерцающий платонизм Бальмонта // *Солнечная пряжа*. 2018. № 12. С. 10–17.

¹⁴ *Бердяев Н.А.* Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. Т. 1. М., 1994.

¹⁵ *Heidegger M.* Phänomenologie und Theologie. Frankfurt am Main, 1970.

¹⁶ *Булгаков С.Н.* Философия имени // *Он же*. Соч. В 2 т. Т. 2. СПб.; М., 1999.

¹⁷ *Бальмонт К.Д.* Стозвучные песни. С. 94.

¹⁸ Там же. С. 96.

¹⁹ См.: *Дугин А.Г.* В поисках тёмного Логоса (философско-богословские очерки). М., 2013.

²⁰ *Бердяев Н.А.* Указ. соч. С. 408.

Т.С. Петрова
Шуя

Сердце человека в поэтическом космосе К. Д. Бальмонта

«Совершеннейший лик поэзии есть лирика, – песнопевчество сердца и ясновиденье души», – пишет К.Д. Бальмонт в предисловии к книге избранных стихов «Звенья». ¹ Поэзию он определяет как «полноценное переживание живой жизни», – а может ли переживание осуществляться иначе, чем сердцем?

Не только в художественном творчестве, но и в религии, в философии, вообще в культуре любого народа понятие сердца – одно из ключевых. В работах теоретиков философии и теологии (И.В. Киреевского, А.С. Хомякова, П.Д. Юркевича, Б.П. Вышеславцева, И.А. Ильина, П.А. Флоренского и др.), как отмечает Г.Я. Стрельцова, создаётся своеобразная «метафизика сердца», отражающая многогранность и смысловую ёмкость этого важнейшего символа. ² П.Д. Юркевич утверждает, что «во всех священных книгах и у всех богодухновенных писателей сердце человеческое рассматривается как средоточие всей телесной и духовной жизни человека». ³ «Сердце является центром жизни вообще – физической, духовной и душевной», – пишет Б.П. Вышеславцев. ⁴ Совершенно очевидна актуальность обращения к исследованию характера и функционирования этого ключевого символа как в целом в лирике, так и в творчестве любого поэта (см., например, работы А.С. Киндеркнехт, Ю.В. Шатина и др. ⁵).

Цель нашего исследования – выяснить, какое место занимает макросимвол *сердце* в поэзии Бальмонта, в его поэтическом космосе (эта метафора в данном случае позволяет обозначить как суть строя бальмонтской лирики, так и антропокосмическое мировоззрение поэта).

В двадцати двух поэтических книгах Бальмонта отмечено около семисот употреблений слова *сердце*. ⁶ Рассмотрим, как развивается семантический потенциал этого слова в динамике творческого пути поэта; попытаемся выявить роль и место символа *сердце* в художественном строе лирики доэмигрантского и эмигрантского периодов.

В книгах 1894–1905 годов не только последовательно увеличивается число употреблений слова *сердце*, но и явно усложняется его семантика и художественно-образное функционирование в тексте.

Если в стихах 1890-х годов («Под Северным Небом», «В Безбрежности», «Тишина») отмечено значение «сердце – источник и вместилище чувств» и несколько употреблений в метонимическом обозначении человека, охваченного чувством, то в лирике 1900–1905 годов («Будем как Солнце», «Только Любовь», «Литургия Красоты») обогащается диапазон этих чувств. В выражении жизни сердца доминирует олицетворение (сердце просит, отвергает, пророчит, упрекает, велит, хочет, плачет, простило и пр.). Олицетворяющий контекст передаёт сложную жизнь сердца в знаменитом стихотворении «Безглагольность»: «И сердцу так *больно*, и сердце *не радо* <...> / И сердцу так *грустно* <...> И сердце *простило*, но сердце *застыло*, / И *плачет*, и *плачет*, и *плачет* невольно...».* Образ сердца венчает стихотворение, в котором состояние человека и природы слито в сопереживании родного мира, в едином чувстве родины, невыразимом, непередаваемом – сердечном.

Метафорическое выражение чувств и состояний, переполняющих сердце, обнаруживает активность оппозиции горение / тление, угасание (сердцем... догорая, тлеть); жар / холод (горячее, жаркое сердце – холодное, охладевшее сердце), жизнь / смерть, гибель (сердце умирает – воскресшее сердце). Сердце закономерно становится образом глубины и полноты внутреннего мира. В бальмонтовском символическом контексте эту глубину обуславливает всемирная отзывчивость, космическое всеединство, энергия взаимодействия полярных начал. Возникает образ лирического героя, восприимчивого ко всему («Кто всю беспредельность мучений / В горячее сердце вольёт»), испытывающего чувства космически масштабные: «О, горячее сердце, что ж возмёшь ты как долю, / Полнозвучность ли грома и сверкающий свет, / Или радость быть дома и уют и неволю? / Нет, твой дом изначальный – где рожденье комет».

Ментальные качества сердца в бальмонтовском поэтическом мире обусловлены любовью и верой; именно они делают возможным постижение глубинных, сущностных основ бытия: «Любил –

* Здесь и далее курсив в поэтических строках Бальмонта наш. – Т. П.

ещё люблю я – неземное, / *Ум сердца – луч* холодному уму, / Я верю в Небо, синее, родное, / Где ясно всё неясное пойму». Поэтому небесное отечество, солнце и звёздные миры так влекут к себе сердце, одухотворяя его: «Но сердце знает, что нельзя созвездья не любить»; «Серебряные звёзды, я сердце вам отдам»; «Так молча звёзды с сердцем старался я сплести, / Душой своей вздыхая у Млечного Пути...».

Итак, истинная жизнь сердца в бальмонттовском мифопоэтическом контексте предполагает: полноту любви как главной ипостаси самой жизни; энергию волевого начала; сердце – источник внутренней динамики, движения, необходимых для жизни (сердце бьётся своевольно; «сердце мне велело в неизвестное идти»); соединение множества самых разнообразных проявлений, отражение и переживание всех состояний, свойственных миру – вплоть до противоположных; безграничную полноту и ёмкость восприятия («бездонное сердце поэта»); приобщённость к жизни всего сущего – «блаженство мирового единенья»; истинное знание о мире: «Ум сердца – луч холодному уму»; живую память, связующую поколения рода, народную и общечеловеческую историю, в которой непреложное и главное – связь с Богом: «Не забудь же сердцем, и сдержи свой вздох: / Ярко только Солнце, вечен только Бог!»; средоточие творческой силы (солнечной энергии, «певучей силы»).

Отсюда – образ *поющего сердца*, являющего собой средоточие любви, питающей весь мир, любви соединяющей, творящей, непостижимой и жизненно необходимой Божественной сути бытия. А. Ханзен-Лёве замечает, что природа духа у символистов соответствует песне «по Ницше, т. е. как первоединству поэзии и музыки». ⁷ Вселенским центром этой силы у Бальмонта является Солнце, центром человеческого Я – сердце. Ключевым образом такого мифопоэтического представления сердца в бальмонттовском творчестве 1894–1905 годов становится поистине символическое соотношение: Солнце (центр Вселенной, «сердце Небес») – сердце (центр личного Я, «солнечный цветок»).

В книгах 1905–1920 годов («Злые Чары», «Жар-Птица», «Птицы в Воздухе», «Зелёный Вертоград», «Хоровод Времени», «Зарево Зорь», «Белый Зодчий», «Ясень», «Сонеты Солнца, Мёда и Луны» и др.) обозначенные образы-символы остаются базовыми, ключевыми; семантика макросимвола *сердце* развивается и углубляется.

Сердце, с одной стороны, – одна из важнейших составляющих русского родного мира: «Там в России, там в тумане – / *Сердце*, воля, широта». С другой стороны, сердце питает человека памятью о космической пра-родине, хранит чувство приобщённости к инобытию: «Я знак заветный, и лишь со мной / Ты скажешь *сердцем*: “Есть мир иной”»; «Где-то, где-то – *сердце*, где? – / В этом, миг живом, когда-то, / Звёзды плыли по воде...» («Птицы в Воздухе»).

В то же время глубина человеческого сердца непостижима; «*потайный сердца человек* (1 Пет. 3:4) открыт только для Бога», – пишет П.Д. Юркевич.⁸ «Соприкосновение с Божеством возможно потому, – утверждает Б.П. Вышеславцев, – что в сердце человека есть такая же таинственная глубина, как и в сердце Божества <...> здесь одна глубина отражает другую...».⁹ В книге «Птицы в Воздухе» Бальмонт развивает мотив спасения сердца через приобщение ко Господу, возникает образ живого сердца, познавшего Творца и способного слышать и понимать Его. Условием этого становится взаимоотражение родины земной и небесной, явление феномена духовного в тишине природы и внутреннего мира человека. Не случайно в стихотворении «Над вечною страницей» появляются образы зеркальной реки, тихой ивы, безгласного отрешения от рационального: «Чтоб Тебя понимать, я под иву родную уйду, / Я укроюсь под тихую иву. / Над зеркальной рекой я застыну в безгласном бреду. / *Сердце*, быть ли мне живу?».

Для приобщения ко Господу, обретения жизни вечной необходима чистота сердца («Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят» – Мф. 5:8). В бальмонтском поэтическом космосе доэмигрантского периода очищение человеческого сердца осуществляется огнём зари и искрой зарницы: «Вознеслась над Морем, золотая, / Разлилась на Запад и Восток, / Расцвела с края и до края, / Засветила в сердце огонёк. // Там, на дне несохнувшей криницы, / В глубине, где всё схоронено, / Как напев, зажгла огонь зарницы / И, сторев, златым явила дно» («Золотая»).

Это стихотворение является одним из ключевых в образном строе книги «Зарево Зорь». Заря – источник яркого духовного огня, отсвет которого очищает и высветляет сердце человека. А. Ханзен-Лёве отмечает, что золотая окраска Зари у символистов знаменует «самое близкое к солнечному началу состояние».¹⁰

В контексте стихотворения наблюдается также образное соотношение отражённого в зарнице солнечного огня и пения (напева). Таким образом, преобразующим сердце началом выступает не только свет (огонь), но и музыка. Сердце поющее – это живое сердце, исполненное творящей силы, восходящей к солнцу, и способное к ночному – иррациональному, сверхчувственному постижению мира («Ночь наступает, и сердце свободней. / Если бы ночь продолжалась года. / Если б во тьме мы сходили со сходней, / И восходили опять на суда...»).

Цельность в соотношении мира и человека обусловлена у Бальмонта объединяющей силой любви, живущей в сердце: сердцем человек чувствует и любит Бога, сердцем же он обращён к творчеству. Сила такого сердца – «Духом данная» – укрепляется свыше, Божественною волей.

Сердце, избравшее Христа, – поистине дверь в мир вышний, означенный Вифлеемской звездой: «Тот возглас, *в сердце* тяготея, / Для *сердца* разрешён Христом... / <...> Пребудем – *сердцем* не скудея, / Мы – здесь, нас призовут – туда, / Несть Эллина, ни Иудея, / Есть Вифлеемская звезда!» («Голос оттуда»). Христос, являющий пример жертвенности, требует от человека живого, деятельного в любви сердца: «Взрывает *в сердце* скрытые ключи, / *Звенящий стон любви и состраданья...*» («Средь ликов»). Это – начало христианского пути к Богу, так как милосердие, сострадание, любовь очищают и духовно укрепляют сердце.

Мифопоэтическое представление о космическом и духовном обновлении застывшего мира освобождённым творящим пламенем – по воле Бога, направляющего пути звёзд, находим в книге «Белый Зодчий», где сердце – это сущностно важнейшая основа мироздания, несущая в себе жизненно необходимый «пламень»: «...Но так был долог час созданья, / Что *пламень сердца* в нём застыл, / И снегом стал огонь пыланья, / Как иней стал созвездный пыл. // Тот снежный миг навек нам явлен / В выси, где спит восторг и жуть. / Он будет некогда расплавлен, / Как двигнет Бог все звёзды в путь» («Белый Зодчий»).

Особую роль играет макросимвол *сердце* в художественном строе книги «Ясень. Видение Древа». Это подчёркивается эпиграфом, где фраза из египетской сказки актуализирует интегральные

для поэтики Бальмонта образы-символы: *сердце, древо, цветок*: «Ибо я зачарую моё сердце, и помещу его на вершине Древа в цветке» («Египетская сказка о двух братьях»).

Каждый из этих символов в бальмонтовском поэтическом макротексте способен являть в себе основу единого живого мира, где малое и безграничное, земное и небесное, человеческое и космическое в равной мере причастно к общей тайне бытия. Именно чара, таинственная сила непостижимо связывает их друг с другом посредством *сердца* – вселенского источника творящей любви. В стихотворении «До рождения» Бальмонт пишет: «Земные, небесны мы в сказочной мере, / Но помним лишь редко тот виденный сон, / Ещё до рожденья, ещё на Венере, / В тебя я, о, *сердце*, был звёздно влюблён». Метафорой надмирной, всемирной солнечной силы, пробуждающей и возрождающей мир, энергии молодости выступает словообраз *сердце* в стихотворении «От Солнца»: «Я родился от Солнца. Так Солнцем я всех закляну, / Чтобы помнили Солнце, чтоб в *сердце* хранили Весну». Изначальный напор, вихрь, страстная энергия этой силы наполняет сердце неистовой силой любви, возникшей в космическом пламени: «Когда драконились узоры / Сребристой черни, / И были пламенными взоры / От солнцезерни, / Когда восторг *сердце* был страшен, / Любил я в гневе...». Музыкальная, гармоническая основа божественного строя бытия сохраняется на всех стадиях творения мира; исполненная творящей силой любви, она пребывает в поющем сердце поэта. «Вот почему, лишённый башен, / Я весь в напеве», – завершает свой рассказ-воспоминание лирический герой стихотворения «Солнцезернь».

В стихотворении «Под деревом» отражена символическая модель мира, в котором вертикаль, соединяющая землю и небо, – это Ясень, образ-репрезентант Древа Мирowego, а глубинный вектор, определяющий важнейшее проявление мирового единства, внутреннее состояние мира и человека, – это гармония, представленная символическим образом пения. Пение здесь – не просто звучание, это именно гармоническое согласие, соединяющее звук и тишину и воспринимаемое не слухом, а сердцем: «Дождь прошёл, я *сердцем* слушал птицу, / С птицей в ветках пела тишина. // Я искал Загадке – разрешенья, / Я дождался звёзд на высоте, / Но в душе, как в ветках, только пенье, / Лист к листу, и звук мечты к мечте...». Весь мир сое-

диняется пением, проходящим через сердце человека, на грани времён и миров, в этой точке, запечатлённой как зыбкий, текучий миг покоя: «Пел успокоительный мне голос, / *В сердце*, здесь, и в Небе, там вдали».

Зачарованное сердце человека, вознесённое на вершину древа в цветке, упомянутое в эпитафии к книге «Ясень»,¹¹ здесь отражается в «сонмах нежных маленьких цветков» – сердце, таинственно запечатлевшее мировую гармонию и устремлённое к небесной родине: «И вершину Ясеня венчая, / Сонмы нежных маленьких цветков / Уходили в Небо вплоть до Рая, / По пути веков и облаков».

Образ поющего сердца открывает следующую за «Ясенем» книгу – «Сонеты Солнца, Мёда и Луны. Песни миров». Её предваряет эпитафия: «Слово песни – капля мёда, / Что пролился через край / Переполненного *сердца*» («Испанская песня»). Всеединство космического, вселенского начала («Песни миров»), души, отражённой в глубинной, вековой сути народного бытия («Слово песни – капля мёда») и внутренней, личностной основы человека (песенный «мёд», переполнивший сердце) – отражается в эпитафии троекратным образом выражением семантики пения, гармонизирующей основы бытия.

Наделённое творящей силой и способностью являть в себе центр личности, непосредственно связанный с центром Вселенной – Солнцем и Творцом всего мира – Богом, сердце человека обладает глубинной памятью («Есть в сердце *комнатки*, где мы не позабыли / Всё, с нами бывшее, не здесь, давным-давно»), наделено даром иррационального постижения мира, приобщения к его сущностным основам: «Есть знание вне знания в существах. / Внушаемость. Открытость вечным чарам. / Мир никогда, живя, не будет старым, / *Пока есть сердце*, жгучий есть размах» («Знание вне знания»).

Мудрое сердце, духовно зрячее сердце есть путь, ведущий к Богу, нить, соединяющая с Богом. Стихотворение, отражающее этот образ, не случайно называется «Прозрение»: «Слепой скрипач пиликает убого. / Куда ведёт он жалкий свой смычок? / В бездонность. *Сердце* чувствует намёк. // Мы все здесь в мире – в верной длани Бога. / Он всем нам задал выполнить урок. / Для каждого – лишь звёздная дорога».

Концептуально значимую идею преобразующей и обновляющей мир творящей силы любви несёт в себе сложный метафорический образ – «Пасхальная созвездность всех сердец»: «На наших судьбах вырезал резец / *Пасхальную созвездность всех сердец...* / Любя, мы *сердцем* радостным сумели / Себя найти, в другом забыв себя... / *Пасхальная созвездность всех сердец* / Обещана, занесена в скрижали. / Любя любовь, творение – Творец» («Он и она»).

Трагические для многих русских события в России, вынужденная эмиграция, тоска по родине, отторжение от родных – всё это прошло через живое сердце поэта. В лирике эмигрантского периода (1920–1937) сердце – по-прежнему основа мира и личности, непосредственно соотнесённая с сердцем Вселенной – Солнцем («*Солнце, горячее сердце Вселенной*»). В то же время разобщённость сердца Вселенной, полного горячей любви, и человеческого сердца, утратившего любовь, – трагическая реальность эмигрантского периода жизни поэта: «Вот я один. Клад утрачен мой ценный. / И *хоть целое Солнце заключаю я в сердце*, / Разлюбив человека, я лишился Вселенной, / Нет больше веры в единове́рце».

Книги «Марево» (1922), «Моё – Ей. Россия» (1924), «В Раздвинутой Дали. Поэма о России» (1930), представляющие, по справедливому суждению Н.П. Крохиной, поэтическую трилогию,¹² объединены общей лирической темой: внутренний мир человека в момент апокалипсического крушения миров, гибели устоев, испытания разума, чувства и веры – на грани времён.

Макросимвол *сердце* самым непосредственным образом отражает трагический характер происходящего. Пламя становится образом разрушения, репрезентантом адского огня, ослепляющего человеческие сердца: «Синь-пламень дьявольский *в сердцах незрячих* силен, / И красный ждёт петух, чтоб вдруг завихрить страх...»; слеп и тот, «в ком *сердце* ныне *пьяно* / От красноцветного обмана...». *Пьяное и слепое сердце* – у тех, кто отдал родину на поругание дьявольским силам, отрёкся от Бога и стал по отношению к лирическому герою – иноверцем. Трагедию России, утрату братской связи со своим народом лирический герой переживает как жизненную, личную катастрофу: «Среди своих как быть мне иноверцем? / Густая ночь, укрой, спаси от дня, / Нельзя дышать, ни жить *с пробитым сердцем*, / Нет больше в мире братьев у меня».

«Будет ливень, будет грязь, *меж сердец порвётся связь*», «Час иной – когда все люди звери, / *И от сердца к сердцу нет дорог...*» – так ощущает поэт трагедию происходящего, утраты Бога: «*Нет порыва в сердце*, нет в душе молитвы, / И не Бог с остывшим, Кто-то Тёмный рядом». «Тут Дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей», – так говорил герой Ф.М. Достоевского о страшной и таинственной силе красоты.¹³ В книге «Марево» лирический герой именно так ощущает состояние своего сердца, заключающего в себе средоточие всего мира, частью которого органично является человеческое Я: «Но скуп стал человек, и *в сердце мира прах*»; «*Моё живое сердце немо / От тяжкой скорби мировой*».

Вот почему так страшно, поддавшись мареву, губительному для всего светлого, честного, утратить своё живое сердце: «Страшно низким стать и *сердце ослепить*». Отстоять своё живое сердце, не уступить наступающей тьме – вот что необходимо в борьбе за свет, за освобождение Родины-Матери от злых чар, из демонического плена: «Я не верю в чёрное начало, / Пусть прама́терь нашей жизни Ночь, / Только Солнцу *сердце* отвечало, / И всегда бежит от тени прочь».

Что для этого нужно? Прежде всего, восстановить связь, основанную на любви, преодолеть лёд и немоту застывшего «пронзённого сердца»: «Слышу, *в сердце лёд* разбился звонко, / Волны бьются, всплески жалоб для. / Мать моя, прими любовь ребёнка, / Мир тебе, родимая земля». «Из ночи» – так называется стихотворение, в котором представлено любящее сердце, с детской открытостью устремлённое «к обезумевшей», страшной в околдованном, безбожном лике, страдающей Родине. Полнота мира, воспринятая детским сердцем, в трагическое время дополняется опытом страдающего сердца, постигающего «полную правду» бытия: «Не одни только сказки и песни и мёд, / *Сердце* полную правду возьмёт».

«Сердце чисто созижди во мне, Боже, и дух прав обнови во утробе моей»¹⁴ – эти строки покаянного псалма созвучны состоянию лирического героя книги «Марево», убеждённого, что трагедия его Родины непосредственно связана с богоотступничеством, что только восстановление связи с Богом может спасти русский мир. Поэтому борьбу за чистое сердце он воспринимает как поединок с врагом, поединок духовный, от которого зависит победа божественного све-

та над дьявольской тьмой: «С кем мне говорить? С неверным иноверцем? / С ним, кто сеет смерть, пожар по городам? / Нет, с одним моим *пустынно-нежным сердцем*, / *Сердца моего врагу я не отдам*. // С кем же говорить? С слепцом? С единоверцем? / С ним ли, кто Судьбой уловлен в западню? / Нет, с одним моим, *тоской сожжённым, сердцем*, / *Сердцу моему вовек не изменю*» («С кем?»).

На этот подвиг лирического героя благословляет путеводная звезда: «В поединке мне победу прочит, / И велит мне: “*Сердце сбереги*”».

Для спасения своей страны, своей души, всего человеческого мира борьба за чистое сердце, через которое только и возможно соединение с Господом, становится наиважнейшей целью. Вот почему в третьей части книги «Марево» через перефразированные афоризмы Христа проводится голос Сына Божия, удостоверяющий, что Он слышит человека, и обращающий к сердцам людей слова спасения: «Кто не со Мною, тот против Меня. / Не собирая со Мною, расточает. / Вышняго слушайте *сердцем* огня. / Дух наш предельную пытку встречает <...> Не исполняющий воли Моей / Волей Отца осуждается ныне. // Как был Иона во чреве кита / Меру трёхночья и меру трёхдненья, / Меру и ваша пройдёт темнота, / Прежде, чем Бог снизойдёт к вам в кочевья» («Неизбежное»).

Такова истина, открывшаяся чуткому и любящему сердцу через страдания и испытания тьмой. Книга «Марево» – о подвиге преодоления этой тьмы в поединке живого человеческого сердца с дьявольской, сатанинской силой ради прорыва к свету, ради духовного спасения своей страны и своей души. В книге «Моё – Ей. Россия» путь к свету промыслительно обозначен Богом «в тайне сердца»: «...И звёзд осенних разговор / О том, что с самых давних пор, / От детства нашего у Бога, / Все знаем *в тайне сердца* мы, / Что к свету нас ведёт дорога, / А не путями жадной тьмы...» («Кукушка»). Творческий огонь воспламеняет сердце, кровно связанное с Россией, искренней родственной любовью: «*Всем сердцем* я в моей России <...> Верховной волей созиданья / Могу перековать страданье / В венец и в пламя лезвия. / Я весь – Ея. Она – моя» («Моё – ей»).

В завершающей трилогию книге «В Раздвинутой Дали. Поэма о России» мифопоэтика победы света над тьмой, преображения мира и человека во многом определяется активностью выражения силы

любви и воли («хотения») в сердце («Из *сердца* брызжет жизнь, скрепились мысли»; «*Сердце* плавит в нас руду»); «*Воля сердца* превращает мысли – в *быль*»; она укрепляет лирического героя в его устремлённости к родине: «Хочу моей долины / И *волей сердца* знаю, / Что путь мой соколиный / К Единственному Краю». Источник этой воли, всего, чем сердце живо, – небесные силы, Солнце и Луна («Ты, Солнце, мой отец, Светильник Неба, / Луна – моя серебряная мать. / Вы оба возбрали *сердцу* лгать...»). Вот почему «Гянется *сердце* – к высотам – туда». «Порождённые от Солнца / Солнцедуги золотые» соединяют сердце человека и «сердце мира, Солнце»: «О, рдяный кубок, *сердце мира*, Солнце <...> И россыпь драгоценных светов, звёзды, / Гласят, что в нас немеркнувшее Солнце». Этот образ обусловливает обратный, зеркальный: сердце человека – это «солнце с прожилками»: «Кто постучался здесь в *сердце* моё? / *Солнце*, из крови затеяв тканьё. / Вот она выткалась, малая ткань, / *Алая – солнце с прожилками* – глянь! («Кто постучался?»).

Русское сердце в книге с подзаголовком «Поэма о России» предстаёт в непосредственном единении с центром космического и духовного мира, проводящим энергию жизни – любовь, Божественную волю и преобразующую силу («Всё старое, что *сердцу* вечно ново»), необходимую в движении «из мрака к свету»: «Мы в Смерти не в разлуке, а в возврате».

В последней книге «Светослужение» поэт утверждает, что сила живого сердца необходима для совершения подвига преображения мира, для преодоления Предела, за которым – вечная свобода духа, свет любви и правды – Царство и Сила и Слава:¹⁵ «Кончатся наши мытарства, / Вспыхнет восторг без конца, / Если мы в Силу и Царство, / В Славу – все вложим *сердца*. / Стройте удел величаво, / О, не жалейте трудов! / Царство и Сила и Слава / Светят во веки веков».

В мифопоэтическом строе книги сердце – не просто средоточие творческой энергии, центр и основа личности и мира в целом; сердце участвует в великой мистерии духа, в борьбе со злом, тьмой, смертью за победу добра, за духовное просветление, преображение мира. Важно подчеркнуть, что это – живое сердце, способное любить и страдать, сердце, в котором пламя страстей уступает кротости. Оно тоскует по утраченной родине, по «старой, милой земле», «безглагольно» молясь о любимом мире: «О, как сладко заплакало

сердце, к боли привычное, / Есть ещё чарование, не остыла земля, /
Есть в лесу там ауканье, многогласно-различное, – / Есть трава, что
живёт ещё, стебельки шевеля».

В заключительном стихотворении «Солнце поющее» сердце на звуковом, образно-семантическом, эмоциональном уровне непосредственно сопряжено с заглавным образом и включено в единый символический контекст, в котором творческая сила поющего Солнца являет собой жизнетворческую волю нового, весеннего мира («В мире всё слито единою волей, / Солнцем, что кликнуло песней Весну»). Многократное анафорическое обращение к Солнцу поющему, соединение в общем образном пространстве стихового ряда (Ю. Тынянов) *Солнца* и *сердца* («Солнце поющее, – *сердце* – каждень») подчёркивает жизнеутверждающий тон этого яркого гимна миру, где человеческое сердце и небесное Солнце – живая основа бытия: «Солнце, ты сон наш и ты пробужденье, / Солнце, ты колокол, башня и звон. / Солнце поющее, – *сердце* – каждень, / Ты же – движенье, в сверканье знамён!»).

Таким образом, в бальмонтской лирике сердце – это сакральный центр поэтического космоса. В нём, как в фокусе, концентрируются и взаимодействуют ключевые мифопоэтические составляющие: сердце – Солнце (солнечны сердца; сердце мира, сердце Небес – Солнце; сердце – Солнце с прожилками); сердце – звезда («В тебя я, о сердце, был звёздно влюблён»; «В каждом сердце разожжём одну звезду»); сердце – цветок (сердец расцвет, сердечный цветок); сердце – огонь («Наше сердце – огонь»). При этом обнаруживаются пересечения репрезентантов: солнечный цветок, горячий цветок, сердцевидный цветок, «Светлую, жаркую, солнцеподобную / В сердце незримую слышу звезду»; «В сердце чувствуя зарю, слитно с небом я горю». Каждый из этих репрезентантов в проявлении отдельных признаков обнаруживает одноприродность с макросимволом *сердце* (прежде всего, в выражении энергии жизни, творчества, космического творящего огня, силы красоты и любви).

Сердце человека как центр космического миропорядка интегрирует в себе главную жизнетворческую силу – *любовь*, динамическое волевое начало – *огонь* (*творящее пламя*), гармонизирующую основу бытия – *музыку* (*пение*: «Тайное пение в сердце и в Вечности»).

«Символический космос считается некоей цельностью, находящейся в становлении», – констатирует А. Ханзен-Лёве, связывая это с актуализацией мотивов круга: «В мифопоэтическом мышлении круг символизирует не только вечное возвращение, но и возвращение вечного как принцип религиозного откровения, Богоявления».¹⁶

Принцип соответствий, основополагающих для символизма, проявляется в представлении космической одноприродности сердца человека и его непостижимого пра-образа, высшей, духовной ипостаси: «Я бросил сердце в это пламя мира, / И вижу взлёт горящих ступеней»; «Вышнего слушайте сердцем огня»; «Тайное пение – в сердце и в Вечности».

Важно, что вместе с тем сердце человека – часть земного мира, родственная ему, чувствующая благое начало – «златозернь», скрытую в земле и несущую в себе энергию единой космической жизни.

Метафорический образ «солнечный цветок» наглядно отражает органичную связь земного и небесного миров посредством человеческого сердца – «песнопевчества сердца».

При всей многоаспектности проявлений сердца (энергия волевого начала, полнота самых разнообразных чувств, приобщённость к жизни всего сущего, истинное знание о мире, память сердца, чувство родины, чувство Бога, творческая сила) доминанта в нём – это сила любви, питающей весь мир, единой Божественной сути бытия.

Динамика макросимвола *сердце* в бальмонтовской лирике обнаруживает развитие отражения в нём любви.

В доэмигрантский период творчества это движение от земной любви-страсти к вселенской, солнечной любви («Только Любовь»), любви как главной ипостаси самой жизни, которую можно выразить только музыкой, пением; к любви спасительной, обращённой ко Господу («Птицы в Воздухе», «Хоровод Времён»); к любви, закалённой в испытаниях («Белый Зодчий»), христианской, жертвенной любви, которая «Взрывает в сердце скрытые ключи, / Звонящий стон любви и сострадания». Такая любовь – необходимое условие для духовного восхождения и спасения, которое невозможно без приумножения в человеческом сердце Божественной Любви. «Пасхальная созвездность всех сердец» – это образ преображённого любовью, обновлённого, одухотворённого мира.

Эмигрантский период творчества отражает трагедию утраты любви к человеку, а значит – разобщённости исполненной любви сердца Вселенной – и пробитого, страдающего, немощного человеческого сердца. Необходимая для спасения человека и мира чистота сердца определяется борьбой за восстановление в нём любви, и в этом поединке жертвенная, бескорыстная любовь сыновнего сердца к поруганной матери-России определяет надежду на спасение родины силою Божественной любви.

Сердце человека участвует в великой мистерии духа, в борьбе со злом за духовное преображение мира. Не случайно в заключительном стихотворении последней книги Бальмонта, где звучит гимн Солнцу поющему, сердце представлено как явление духовное («сердце – каждение»): каждение – выражение причастности к духовному миру, прославление божества и одновременно – ограждение от злых сил, от вражеского воздействия, очищение и освящение.

Таким образом, сердце человека в бальмонтском поэтическом космосе – средоточие живой связи земного, космического и духовного бытия, обнаруживающее динамичное и гармоничное всеединство многогранных его проявлений.

¹ Бальмонт К. Звенья. Избранные стихи. М., 1912. С. 3.

² Стрельцова Г.Я. Сердца метафизика // Русская философия. Энциклопедия. М., 2014. С. 556.

³ Юркевич П.Д. Сердце и его значение в духовной жизни человека, по учению слова Божия. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://grani-age.net/articles3/yurkevich.ntm>

⁴ Вышеславцев Б.П. Значение сердца в религии // Путь. 1925. № 1. С. 80.

⁵ Киндеркнехт А.С. Состав поэтических формул с компонентом *сердце* в русской поэзии начала XX века. Дисс. на соиск. уч. степ. канд. филолог. наук. Пермь, 2003; Шатин Ю.В. Концепт *сердце* и его художественная деконструкция в русской поэзии XX века. М., 2011.

⁶ Цитируется по изданиям: Бальмонт К.Д. Собр. соч. В 7 т. М., 2010; Бальмонт К.Д. Зарево Зорь. М.: «Гриф», 1914; Бальмонт К.Д. Ясень. Видение Древа. М.; Иваново, 2015; Бальмонт К.Д. Дар Земле. Стихи. 1921. Иваново, 2011; Бальмонт К.Д. Моё – ей. Россия. Иваново, 2009; Бальмонт К.Д. Светослужение. Стихотворения. Воронеж, 2005.

⁷ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб., 2003. С. 131.

⁸ Юркевич П.Д. Указ. соч.

⁹ Вышеславцев Б.П. Указ. соч. С. 82.

¹⁰ Ханзен-Лёве А. Указ. соч. С. 235.

¹¹ См. об этом: *Петрова Т.С.* «Но осень вечно ясен в бездне дней...»: Семантика ключевых образов в книге К. Бальмонта «Ясень» // Солнечная пряжа. 2015. Вып. 9. С. 8–20.

¹² *Крохина Н.П.* Художественный мир К.Д. Бальмонта: Поэтика всеединства. Система образов и мотивов. Шуя, 2013. С. 225.

¹³ *Достоевский Ф.М.* Собр. соч. В 15 т. Т. 9. Л., 1991. С. 123.

¹⁴ Православный молитвослов: изд. Свято-Николо-Шартомского монастыря, 2003. С. 14.

¹⁵ См. об этом подробнее: *Рылова А.Е.* Онтологический смысл стихотворения К.Д. Бальмонта «Царство и Сила и Слава» (опыт интерпретации) // Константин Бальмонт в контексте мировой и региональной культуры: сборник научных трудов по материалам Международной науч.-практич. конференции; г. Шуя, 18 октября 2010 года. Иваново, 2010. С. 56–59; *Петрова Т.С.* «Из мрака к свету»: Мотив пути в лирике К. Бальмонта. Шуя, 2015. С. 203–206.

¹⁶ *Ханзен-Лёве А.* Указ. соч. С. 73.

А. Чех (А. Чехонадских)
Новосибирск

Литеральные ритмы и генезис символа в поэзии Бальмонта

Введение. Содержательная онтология ритма представляет собой исключительно трудную задачу. *Понятие* ритма, вероятно, должно быть отнесено к априорным; интуитивное представление о ритме присуще большинству людей. Джаз и, в особенности, его источники в африканской музыке прекрасно иллюстрируют то, насколько ритмическое начало преобладает в искусстве, предельно далёком от какого бы то ни было академизма. Вместе с тем, попытка дать *определение* ритма наталкивается на значительные трудности.¹ Даже ограничивая обсуждение *понятия* ритма (причём вполне традиционного) областью стиха, Б.В. Томашевский начинает с рассмотрения поэтической речи в печатном или письменном виде, ведя читателя от разбиения её на отдельные стихи к представлению о наличии в ней «своеобразной меры или размера».²

Близкой схеме следует в своём изложении и В.М. Жирмунский: проиллюстрировав многоуровневую ритмическую организацию поэтической речи примером из Бальмонта,³ учёный формулирует понятие ритма в музыкальных искусствах так: «Ритм в поэзии и музыке создаётся закономерным чередованием во времени *сильных и слабых звуков* (или движений)».⁴ Приведённый в предисловии книги тезис «ритм есть *реальное чередование ударений* в стихе как результат взаимодействия естественных свойств языкового материала и идеального ритмического задания»⁵ позже уточняется: «Так возникает стихотворный ритм как результат взаимодействия метрического задания <страницей ранее: «композиционного закона чередования» – А. Ч.> с естественными свойствами речевого материала»,⁶ что значительно ближе к основополагающей книге Андрея Белого.⁷ Схожие точки зрения придерживаются В.Е. Холшевников⁸ и М.Л. Гаспаров.⁹

Важно оговорить, что везде далее речь идёт о русском стихе; характерная для него в целом силлабо-тоническая система представле-

на и в подавляющем большинстве стихотворений Бальмонта. Чтобы отличать традиционно понимаемый ритм чередующихся ударных и безударных слогов от других ритмических структур в организации поэтической речи, будем называть его *стопным* ритмом. Эти *другие* проявления ритмической природы терминологически обычно именуются повторами (рефренами). Среди них основное внимание будет уделено ритмическим мерностям расположения звуков и букв в символистских стихотворениях, которые будут именоваться *литеральными* ритмами. По убеждению автора, их взаимодействие определяет многое в специфике символистской поэзии.

Ритмы поэтической речи. Все приведённые представления о стиховом ритме так или иначе опираются на пространственные (строчно-строфические) и фонетически-временные слоговые (силлабические) факторы организации поэтического текста. Вторая группа, создающая стопный ритм, связана с сонантами, т. е., прежде всего, гласными, а в поэзии XX века – также и сплошными группами согласных, которые иногда принимают слогаобразующую функцию.¹⁰

Эти аспекты понимания ритма не исчерпывают всех возможностей, даже если принять во внимание структурные и семантические повторы. Шаг от силлабо-тонического к онтологическому пониманию стихового ритма был сделан Ю.М. Лотманом, формулировка которого в какой-то мере сближается с категорным определением А.Ф. Лосева (см. прим. 1): «Ритмичность стиха – цикличное повторение разных элементов в одинаковых позициях с тем, чтобы приравнять неравное и раскрыть сходство в различном, или повторение одинакового с тем, чтобы раскрыть мнимый характер этой одинаковости, установить отличие в сходном».¹¹ В это понимание укладывается и следующее представление.

Литеральные ритмы возникают из кратных повторений буквенных и звуковых групп, включающих консонанты наряду с сонантами и допускающих разнообразие альтернатив:

– вхождения гласных в ударных положениях после безударных или наоборот (что допускает в слабых позициях слуховые отождествления *о с а* или *е с и*),

– вхождение звонких согласных после парных глухих или наоборот (что в произношении также нередко позволяет отождествлять их),

– повторение сонантов и консонантов с перестановками, рассеяниями или сжатиями – за счёт вторжения или устранения неповторяющихся букв, – и др.

Стоит подчеркнуть три особенности этого феномена. Во-первых, это многократность – т. к. простой, однократный повтор оказывается ещё не ритмом, а только предпосылкой к его возникновению. Повтор задаёт в тексте контраст повторившегося и неповторившегося материала; чтобы этот контраст стал достаточно ощутимым и начал задавать ритм, требуется его кратное воспроизведение.¹² Даже рифма (однокоренное с *ритмом* слово!) может рассматриваться как ритмический феномен только в системе: в строфе и в схеме рифмовки.

Во-вторых, *ощутимость* контраста, которая возможна за счёт компактной группировки повторяющихся – тех же или близких – звуков и букв; а их рассредоточенность, вполне допускающая эффектные ассонансы и аллитерации, нивелирует ритмическую природу повтора.

В-третьих, то, что ощутимость контраста не требует его *осознанности*; явственность и броскость здесь отнюдь не обязательны. Есть основания полагать, что этот ресурс использовался многими поэтами – и в первую очередь Бальмонтом с его способностью к спонтанному стихотворчеству – по большей части неосознанно, и так же безотчётно он улавливается читателями или слушателями.

Сами же по себе литературные и звуковые повторы были замечены критиками и теоретиками достаточно давно. Начальными вехами в осмыслении их структурной – как синтаксической, так и семантической – роли стали знаменитые эссе «The Philosophy of Composition» Эдгара Аллана По и «Поэзия как Волшебство» Константина Бальмонта, которые отразили существенные стороны и техники, и идеологии символизма, в том числе – художественный эффект кратных повторений.¹³ Бальмонт в своей книге-эссе 1915 года не дифференцировал букв и звуков (за что его критиковали современники), по-видимому, следуя интуитивно очевидному двуединству восприятия стихотворения как записанного текста и устной декламации; и, хотя он рассматривал роли гласных и согласных в смысло- и символорождении порознь, не задаваясь подробным анализом, в его изложении усматривается две особенности литературных ритмов: не равноправие, но соучастие сонантов и консонантов в создании *ощу-*

щения от поэтического текста, часто внесмыслового и даже бессознательного, а также многообразные возможности альтернации, связанные с различиями в произношении и написании букв.

Звуковым повторам как таковым посвящена работа О.М. Брика, где многочисленными примерами из стихов Пушкина и Лермонтова иллюстрируются всевозможные перестановки в группах повторяющихся согласных без учёта кратностей и гласных.¹⁴ Это лингвистическое направление анализа позднее существенно расширило перечень изучаемых аспектов, охватив вызываемое звуковыми повторами формо- и смыслопорождение, роль гласных и др.; среди этих исследований нужно упомянуть неоднократно обращенные Ю.М. Лотмана к выяснению структурального значения повторов и большой цикл работ Г.В. Векшина, включающий его фундаментальную монографию.¹⁵

Звуковые и литеральные повторы в поэзии Бальмонта стали предметом изучения Т.С. Петровой;¹⁶ в «Поэме без героя» А. Ахматовой их рассматривал Б.А. Кац,¹⁷ причём его внимание привлекали именно кратные повторы – но не в синтаксическом аспекте формы и ритма, а в семантическом: рефрена, аналогичного лейтмотиву в музыке.

Пожалуй, ближе всех к понятию литерального ритма подходил А.В. Труфанов (1877–1942), писатель, чьи эстетические взгляды и концепции вмещали идеи Бальмонта и Бергсона, футуристическую заумь и частушечный фольклор. В опубликованных в 2007 году работах начала прошлого века¹⁸ наряду с заимствованными у современников понятиями «сонирующих аккордов», «комплексов сонирующих звуков Ритма» и др. подчёркивается роль консонантов (по Брику, «нажимных согласных», интерпретируемых Труфановым вполне в духе Бальмонта) и строятся «ритмико-динамические схемы» разнообразных текстов.

Понятие литерального ритма автор предложил, стремясь выявить те особенности стихосложения русских символистов, которые, собственно, и приводят к возникновению символов.¹⁹ Как видно из множества работ (в т. ч. упомянутых выше), оно вполне применимо к поэзии других эпох и литературных течений. В частности, автор предпринимал попытку выяснить специфику литерально-ритмической организации стихов Николая Клюева.²⁰

Символизация как трансценденция. «Символизм меньше всего *литературное* течение» – так выразила М. Цветаева общее мнение в очерке об Андрее Белом,²¹ почти теми же словами схожее убеждение высказал и В. Ходасевич.²² Русские символисты инициировали в слове – поэтическом и даже прозаическом – потенции, решительно не укладывающиеся в практическом уме и будничном сознании. Каждый из поэтов-символистов обращал слова в символы своим особым способом,²³ а символизация оказывалась одним из глубинных проявлений творческой личности, пролагая путь из собственно литературы – в персональное бытие: в поэзию как экзистенцию в том смысле, который появится десятилетиями позже. И даже в бытие трансперсональное.

Неудивительно, что попытки дать определение символа и построить адекватную методологию символизма философскими или филологическими средствами остались малоубедительными,²⁴ отчасти потому, что внутренней неоднородности символа не придавалось должного значения. Предложенная автором типология символа как литературного феномена²⁵ соотносима и с теоретическими концепциями, и с творческой практикой символистов. Вкратце она такова.

Концепция *линейного символа* сравнительно хорошо известна из теоретических работ Вячеслава Иванова: «Подобно солнечному лучу, символ прорезывает все планы бытия и все сферы сознания и знаменует в каждом плане иные сущности, исполняет в каждой сфере иное назначение...».²⁶ Она укладывается в формулировку В.М. Жирмунского²⁷ и, по-видимому, отвечает художественному опыту Брюсова и Блока; хотя символы этого типа известны в литературе с древних времён.

Соединение в одном текстовом поле двух-трёх линейных символов уже не позволяет каждому из них уходить на дальние планы бытия и в далёкие сферы сознания. Континуум значений такого соединения может быть по-прежнему неисчерпаем – но он центрирован в условной ‘точке пересечения’ содержательных линий слагаемых (пусть даже гипостатической точке, в качестве примера приведём блоковскую «чёрную розу – чернее крови»). Возникающий символ естественно назвать *планарным*; без особого риска можно

утверждать, что он также встречается в несимволистской литературе и также как «особый тип метафоры».²⁸

Но соединение в одном поле нескольких слов с богатыми символическими значениями (особенно если их буквальное восприятие невозможно) должно допускать *интеграцию* в воспринимающем сознании: акт сотворчества, в который обязательными составляющими входят воображение и жизненный опыт читателя. Только тогда при чтении или слушании возникает резонирующее художественное *пространство* и образуется *вастарный* символ.²⁹ В отдельных случаях он появлялся в иных художественных эпохах, но характерным был именно для литературы русского символизма. Приведём формулировку Бальмонта 1900 года: «Итак, вот основные черты символической поэзии: она говорит своим особым языком, и язык этот богат интонациями; подобно музыке и живописи, она возбуждает в душе сложное настроение, – более, чем другой род поэзии, трогает наши слуховые и зрительные впечатления, заставляет читателя пройти *обратный путь творчества*: поэт, создавая своё символическое произведение, от абстрактного идёт к конкретному, от идеи к образу, – тот, кто знакомится с его произведениями, восходит от картины к душе её, от непосредственных образов, прекрасных в своём самостоятельном существовании, к скрытой в них духовной идеальности, придающей им двойную силу».³⁰

Где же рождается этот посыл к «обратному пути творчества», к интеграции картин, наполненных «слуховыми и зрительными впечатлениями», «непосредственными образами» – в «сложное настроение»? Как закономерность (хотя не закон), обычно можно указать конкретный момент: стих или даже его часть, отдельную реплику, экспрессивный образ или просто восклицание, где в читателе должно пробудиться воображение и готовность дополнять и ‘осваивать’ прочитанное своими воспоминаниями, переживаниями, горестями и радостями.

Этот момент – *кульминация* стихотворения: всплеск переживания героя или резкий поворот лирического сюжета, вторжение исповеди в пейзаж или интерьер, сдвиг точки зрения или состояния и т. п. Но в символистском произведении она достигается помимо композиционных средств ещё одним неявным фактором.

Три уровня организации стихотворного текста. Представление о художественном и, в частности, поэтическом произведении как об организованной многоуровневой системе давно устоялось.³¹ Но обычно упоминаемые уровни никакой самоочевидной иерархичности не имеют. Поэтому тройственность уровней, предложенная нами,³² общепризнанным типам организации не противоречит.

Первый уровень организации стиха включает в себя то, что позволяет расценить письменный или декламируемый текст как стихотворный: *размер* или *ритм*, *строфу* и *концевую рифмовку*, т. е. явные формальные признаки стиха: его синтактику. Сюда можно отнести и такие спорадические элементы, как анафора, эпифора, смысловая арка или аналогия и другие, присущие ‘стихам вообще’.

Второй уровень организации более индивидуализирован: он обычно позволяет отнести поэтический текст к определённой эпохе и литературному течению, а его составляющие включают особенно сти идиостилия и техники автора. Здесь следует назвать, прежде всего, особенности *аритмии*, точнее, *аметрии*: внеразмерные ударения, полуударения и безударные гласные в сильных позициях, скрытую неравностоппность и т. д., начальную и внутреннюю рифму, панрифмию, характерные типы ассонансов и аллитераций (словесную инструментовку). Сюда можно отнести дифференциацию и смешение разных лексических сфер. Эти и другие общеизвестные приёмы в стихотворном тексте могут приобретать острую характерность, а их роль как неявных формообразующих факторов хорошо изучена.

Первый и второй уровни организации достаточно тесно связаны. Можно сказать, что первый уровень задаёт конструкционную схему текста, а второй – её обогащает, в том числе и отступлениями от схемы. Более того, составляющие первого уровня, будучи само собой разумеющимися, психологически нередко оказываются в тени второго, который за счёт этого принимает на себя функции ‘воспринимаемой формы’. Так, среди концевых рифм мы отмечаем оригинальные, богатые или неточные.

Третий уровень организации стиха углубляет эту линию: развивая и до известной степени *размывая* средства второго уровня, он создаёт иное *качество* выразительности. В семантической сфере в него может входить использование коннотатов и аллюзий, в композиционной – скрытого цитирования и суггестии. Среди средств

третьего уровня можно выделить и литеральные, основанные на систематически (но не схематически, что относилось бы к первому или второму уровню) возникающих рекомбинациях букв и соответствующих им звуков. Выше отмечалось, что этот уровень обычно не осознаётся ни при сочинении, ни при слушании, ни при чтении стихотворения, если только внимание не нацелено на это специально. Тем выше может оказаться художественный эффект литеральных приёмов, и тем важнее их роль в побуждении к сопереживанию, без которого символизм немислим.

Литеральные ритмы и символизация. Проиллюстрируем сказанное началом известного стихотворения Бальмонта «Дух волны»:³³

Я слушал море много лет,
Свой дух ему предав.
В моих глазах мерцает свет
Морских подводных трав.

Я отдал морю сонмы дней,
Я отдал их сполна.
И с каждой песней всё слышней
В моих словах – волна.

Волна стозвучная того,
Чем полон океан,
Где всё – и юно, и мертво,
Всё правда и обман...

Отметим, что в третьем катрене – кульминация стихотворения; здесь сознание переходит в иной, магический план, о котором далее говорится: «...Своей певучею тоской я всех заворожу...», «Огнём зелёно-серых глаз мне чаровать дано...» и т. д.

В первом катрене впечатляет уже плотность средств второго уровня: простые ассонансы: *мо́ре мно́го, ду́х ему́, гла́зах мерца́ет* – подкрепляются начальной рифмой *мо́их/морски́х*, обогащённой ‘затактным’ слогом, и подводят к двойному ассонансу *отдал мо́рю со́нмы* в первой строке второго катрена; однако после этого их интенсивность падает до простых ассонансов, иногда с бóльшим разнесением: *с пе́сней... слы́шней, сло́вах – волна́, всё... мертво́, пра́вда и обма́н*.

букв: *сонмы* вместо *много* – придаёт этому сочетанию бóльшую энергию, вдобавок расположение повторяющихся согласных по отношению к ударным гласным чередуется: *ó(t)д-мо-óнм-днэй*, и, таким образом, двойной накат *ó[д]д + óн³⁴* результируется в откате *днэ* с типичной подменной ударной гласной.

Во второй строке эффект зеркального отражения возникает в сочетании *отдал сполна*: сам он на сей раз создаётся переходом буквы *л* по отношению к ударению, которое также переходит с *о* на *а*: *ó-ал-ол-а́*. Однако и по вертикали пара *отдал... сполна* откликается на пару *отдал... сонмы* первой строки: ударный слог *со́н* переходит в безударный *сполн*, вдобавок с рассеивающими согласными *п* и *л*.

Но ‘линия согласных’ *слн* от слов *отдал сонмы* и *отдал сполна* подхватывается в *слышней* третьей строки; окажись они рядом, мы сочли бы это аллитерацией – но с такой разнесённостью те же сочетания букв создают ритмический эффект.

Так и в третьей строке, где кроме ассонанса *песней... слышней* и аллитерации *песней... слышней* – т. е. на втором уровне организации – на третьем уровне присутствует переход безударного слога *ней* в ударный на третьем уровне.

Наконец, в четвёртой строке сходится всё: уже отмеченный повтор *в моих глазах – в моих словах*; далее, зеркальное отражение *словах – волна* дополняется сохранением ударения на гласных *о-а́ – о-а́* (а в сочетании *отдал сполна* второй строки был переход ударения); наконец, линия согласных *слн* продолжается здесь как *словах – волна* (в стихотворении не заканчиваясь!)

Таким образом, бóльшая часть литерального объёма второй строфы пронизана многообразными ритмами. За счёт их плотности во втором катрене резко нарастает интенсивность звучания, что прекрасно согласуется в лирическом сюжете с тем ‘всплытием’, которое отмечалось в начале анализа.

Третий катрен лишён броских эффектов, и это кажется естественным: его более прозрачное, ‘воздушное’ звучание отражает переход из ‘глубинной’ первой строфы через ‘прибой’ второй к ‘пенности’ третьей.

Но чтение вслух заставляет усомниться в этой разреженности. А внимательный просмотр показывает ‘пустоту’ нижних уровней организации стиховой ткани, сводящихся к повтору *всё – всё* и пре-

обладанию ударного ё/о – при высокой насыщенности третьего уровня.

Действительно, в первой строке безударные сочетания [ва]–[та] в словах *волна стозвучная* с перестановкой слогов складываются в слово *того* – [таво́], рифмующееся с *мертво*. Симметрия ударных слогов *волна – океан – обман* поддерживается также в безударных звуках побочной линии *на* – [ан] – [на] в словах *стозвучная, полон* и *юно*. В целом получается такая звуковая ритмическая сетка (по Труфанову, ритмико-динамическая схема):

Волна стозвучная того,
Чем пол[а]н океан,
Где всё – и юн[а], и мертво,
Всё правда и обман...

На этот общий для всего катрена ритм накладываются более частные. Слово *стозвучная* создаёт ещё два: *озв* откликается в двойном *всё* с заменой звонкого консонанта на глухой, а безударной гласной *о* – на ё; *то(з)в* откликается в *мертво* третьей (с инверсией) и *правда* (с альтернативами звонкости в паре *т/д* и ударения: от безударного звука [а] к ударному *á*) в четвёртой. Кроме того, весь третий катрен пронизывает замеченная во втором группа *влнс(з)*. Консонантная пара *чн* не просто рассеивается, а разрастается (учитывая близость *н* и *м*) до *чм...н* во второй строке. Наконец, как эффект третьего уровня (из-за разнесения по строкам) оценим аллитерацию *мертво – правда*.

Здесь, при наибольшей концентрации литературных ритмов, достигается и 'пик' всплытия в условно-морском окружении, и предельное расширение сознания в «стозвучной волне» «того, чем дышит Океан», в готовности принять крайности бытия («юно и мертво») и знания («правда и обман»). И то, что этот момент указан выше как кульминация всего стихотворения, подтверждается переходом лирического сюжета в условно-человеческий план, постепенно успокаивающийся и снижающийся к исходной точке, ко «мгле морского дна» и «вышине, погибшей навек».

«Гибель навек», некогда пережитая лирическим героем, предавшим морю «свой дух», не вызывает отторжения и ужаса; она воспринимается в единении с «завораживающей певучей тоской», «ча-

рующим огнём глаз», «заветным часом». Трансрациональный (по Франку) аккорд покорности морской магии и предания себя в её власть растворяет сознание жертв-спасаемых³⁵ в океанической безмерности, где «им будет сниться вышина» – «нежней, чем воды рек». Так на гребне кульминации, с 'девятым валом' литеральных ритмов возникает встарный символ: синтез множества слов – quasi реалий, которые едва ли можно воспринимать в буквальном смысле,³⁶ но сквозь которые транслируется переживание инобытия далеко за рамками будничного бытования «среди людей»...

Заключение. Обогащение обычных стиховых ритмов – строфических, стопных и семантических – за счёт кратных литеральных повторов существенно расширяет возможности стиха в 'сказании несказанного'. Плотные группы повторяющихся букв и фонем, перемежаясь с другими, неповторяющимися, и допуская различные альтернации, создают неявный, но подспудно ощутимый 'пульс' стихотворения в двойной реальности его декламации и письменного текста. Внося ритмическое начало в словесную инструментовку (по своей природе мелодико-гармоническую), литеральные ритмы углубляют 'музыку' и 'магию стиха', которые, в свою очередь, оказываются важнейшими средствами символизации, так что эти ритмы становятся общим ресурсом символотворчества для поэтов-символистов при всех их индивидуальных отличиях. Они не бросаются в глаза, вероятно, оставаясь не вполне осознанными даже для авторов – но тем сильнее их подспудное влияние на воображение и впечатлительность чуткого читателя или слушателя.

Это создаёт парадоксальный резонанс между литерально-фонетической *материей* произведения и его трансцендентной *семантикой*: символикой. Неспроста «переплеск многопенный, разорванно-слитный»³⁷ и «переключки лесные зелёного мая» символистами и, в первую очередь, Бальмонтом «поняты и взяты» в ткань стиха, где под их воздействием *то же самое* оказывается *иным*, а различное – тождественным. Особое значение имеет наложение нескольких независимых ритмов в кульминации стихотворения, ибо здесь в наибольшей степени проявляется способность внимающего к сопереживанию – к сотворчеству.

Именно на последнее и нацелена символизация у Бальмонта. Характерные для его поэзии сила эмоций, увлекательность сюжетов и

захватывающие 'ролевые игры' вместе с броской и разнообразной стихотворной техникой ведут к преобладанию встарных символов, тогда как линейные и планарные символы в его стихах сравнительно редки. Арсенал бальмонтовского символотворчества на разных уровнях организации стиха составляют:

– новые и непривычные строфы и метры, яркие смысловые арки и др. – на первом уровне;

– повышенная экспрессия тона, интенсивность образности, экзотика тем, а в просодии и индивидуации – живая музыка стиха: насыщенность аллитераций и ассонансов, внутренние рифмы и другие проявления виртуозного начала – на втором уровне;

– динамизм литературных ритмов, сгущающихся к кульминации и обеспечивающих содержательную доминанту произведения, будь то глубокая созерцательность или мощная экзатичность – на третьем уровне.

Возможно, литературные ритмы и есть те неявные нити стихов Бальмонта, благодаря которым, по выражению Вячеслава и Жанны Океанских, его «словесная ткань <...> манифестируется как явление сути и раскрытие самой бытийности, шёпот вещей и голос мировой шири».³⁸

¹ А.Ф. Лосев даёт такое определение *категории* ритма: «Ритм есть единичность подвижного покоя самотождественного различия, данная как подвижный покой и рассмотренная в отождествлении со своим материальным воплощением (точнее, в своей собственной гипостазированной инаковости в виде подвижного покоя). Короче говоря, *p* и *t* м есть выражение чистого числа в аспекте его чисто числового же подвижного покоя... Он есть... *числовая структура* времени (в нашем понимании числа), данная в аспекте своего подвижного покоя...» (Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // *Он же*. Из ранних произведений. М., 1990. С. 336).

² *Томашевский Б.В.* Стилистика и стихосложение. Л., 1959.

³ В стихотворении Бальмонта «Она отдалась без упрёка...» Жирмунский указывает шесть уровней упорядочения (ритмической организации) текста. См.: *Жирмунский В.М.* Теория стиха. Л., 1975. С. 8–9.

⁴ Там же. С. 12.

⁵ Там же. С. 7.

⁶ Там же. С. 15.

⁷ См.: *Белый Андрей.* Символизм. М.: Мусагет, 1910.

⁸ «Более или менее урегулированное чередование качественно неравноправных ударных и безударных слогов, при этом главенствующее значение принадлежит ударным» (Мысль, вооружённая рифмами: поэтическая антология по истории русского стиха / Сост. В.Е. Холшевников. Л., 1983. С. 6).

⁹ См.: *Гаспаров М.Л.* Русский стих начала XX века в комментариях. М., 2001.

¹⁰ Упоминания заслуживают стихо- и слогаподобные вычленения, определённые особенностями исполнения поэтического произведения, неотъемлемыми от содержания и необходимыми для его письменного оформления, например, манера ‘петь согласные’, присущая В. Высоцкому (*Чех А.В.* Владимир Высоцкий: грани поэзии или ревность муз // Владимир Высоцкий. Точка отсчёта – Сибирь. Материалы межрег. науч.-практ. конф. Новосибирск, 26–27 января 2013 г. Новосибирск, 2013. С. 39–52).

¹¹ *Лотман Ю.М.* Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 92.

¹² В категориях А.Ф. Лосева «исчисление» ритма требует контраста («эйдети-ческого различия») в качестве своей единицы. Об этом см.: *Лосев А.Ф.* Указ. соч. С. 193–390.

¹³ «I resolved to diversify, and so vastly heighten, the effect, by adhering, in general, to the monotone of sound, while I continually varied that of thought: that is to say, I determined to produce continuously novel effects, by the variation of the application of the refrain – the refrain itself remaining, for the most part, unvaried. (Я решился изменить и, таким образом, значительно повысить эффект тем, чтобы постоянно варьировать мысль, оставляя в общем верным монотонности звучания – то есть я задался непрерывным созданием новых эффектов посредством вариаций включения рефрена – который сам по себе оставался бы по большей части неизменным)» (Е.А. Рое. «The Philosophy of Composition» (Graham’s Magazine, vol. XXVIII, no. 4, April 1846)).

¹⁴ См.: *Брик О.М.* Звуковые повторы // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Вып. II. Пг: ОПОЯЗ, 1917. С. 24–62.

¹⁵ *Векишин Г.В.* Фоностилистика текста: звуковой повтор в перспективе смыслообразования. М., 2006.

¹⁶ *Петрова Т.С.* Звуковые соответствия в лирике К. Бальмонта // *Она же.* «Певучая сила» поэта Константина Бальмонта. Сб. статей. Иваново, 2012. С. 166–182.

¹⁷ *Кац Б.А.* «Призрак музыки»: к проблеме музыкальности «Поэмы без героя» // *Кац Б.А., Тименчик Р.Д.* Анна Ахматова и музыка. Л., 1989. С. 232–278.

¹⁸ Эстетика «становления» А.В. Туфанова: статьи и выступления конца 1910-х – начала 1920-х гг. // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 2003–2004 годы. СПб., 2007. С. 614–694.

¹⁹ *Чех А.В.* Ритмы символа. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://philology.ru/marginalia/cheh-pro.htm>

²⁰ *Чехонадских А.В.* Орнаментальный принцип в поэзии Николая Клюева // Афанасьевский сборник. Вып. IV: Народная культура сегодня и проблемы её изучения. Материалы научной региональной конференции 2004 г. Воронеж, ВГУ. Воронеж, 2006. С. 97–116.

²¹ *Цветашева М.И.* Пленный дух // *Она же.* Собр. соч. В 7 т. Т. 4. М., 1994. С. 258.

²² *Ходасевич В.Ф.* О символизме // *Он же.* Колеблемый треножник. М., 1991.

²³ См., напр., сравнительный анализ двух в корне различных методов символизации: *Чех А.В.* Лингво-семантическая альтернатива в символизме (на примере цикла Максимилиана Волошина «Облики»). Электронный ресурс. Режим доступа: <http://philology.ru/marginalia/cheh1.htm>

²⁴ По мнению автора этой статьи, философскую теорию русского символизма создал С.Л. Франк, хотя его книга «Непостижимое» (*Франк С.Л.* Непостижимое // *Он же.* Соч. М., 1990. С. 181–559) никем и никогда не рассматривалась в качестве

таковой; в подзаголовке она именуется «онтологическим введением в философию религии».

²⁵ См.: Чех А.В. Ритмы символа.

²⁶ Иванов В.И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 143.

²⁷ «Мы называем символом в поэзии особый тип метафоры – предмет или действие внешнего мира, обозначающие явление мира духовного или душевного по принципу сходства» (*Жирмунский В.М.* Поэтика русской поэзии. СПб., 2001. С. 323). Близость этого определения по содержанию к цитате из Вяч. Иванова в тексте видна из того, что «обозначаемых явлений в духовном или душевном мирах» для символизирующего «предмета или действия внешнего мира», как правило, множество – а принцип сходства как раз и связывает их лучеподобным образом.

²⁸ См. примеч. 27.

²⁹ От английского слова 'vast' (как «vastly heighten» у Э.А. По, см. примеч. 13) и логико-алгебраической 'арности' – числа составляющих или компонентов, входящих в предикат.

³⁰ *Бальмонт К.Д.* Стозвучные песни. Ярославль, 1990. С. 280. Прекрасно иллюстрирует понятие встарного символа замечательный по глубине и психологической точности дискурс И.Ф. Анненского в эссе «Бальмонт-лирик» (*Анненский И.Ф.* Книги отражений. М., 1979. С. 102), содержательно довольно близкий к приведённому в тексте определению самого Бальмонта.

³¹ См., напр.: *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 50–54.

³² См.: Чех А.В. Ритмы символа.

³³ *Бальмонт К.* Горящие Здания: Лирика современной души. М.: «Скорпион», 1899. Стихотворение включено в раздел «Возле дыма и огня».

³⁴ Квадратными скобками здесь и ниже помечаются фонетические транскрипции слов и слогов; в данном случае это относится к произношению слова «отдал».

³⁵ Мотив самопожертвования Океану в ведическом контексте возникает у Бальмонта не раз, в том числе и в «Горящих Зданиях» (цикл «И да, и нет»):

И, словно радостно-расширенные реки,
Своими устьями, любя, прильнем к Немю.

Или в стихотворении «Благословляю» 1926 года:

Благословляю Океан,
Где потонул ручей мой горный.

³⁶ Ближайший к рациональному аспект их значений относится, видимо, к области сказочной фантастики.

³⁷ Помимо прочего, это прекрасное художественное определение литерального ритма.

³⁸ *Океанский В.П., Океанская Ж.Л.* Художественный мир К.Д. Бальмонта: поэтическая метафизика ноктюна. Шуя, 2013. С. 18.

А. Успенская
Санкт-Петербург

Зороастрийские мотивы в творчестве К. Бальмонта

По ироничному отзыву М.А. Волошина, «Бальмонт перевёл Шелли, Эдгара По, Кальдерона, Уольта Витмана, испанские народные песни, мексиканские священные книги, египетские гимны, полинезийские мифы, Бальмонт знает двадцать языков, Бальмонт перечёл целые библиотеки Оксфорда, Брюсселя, Парижа, Мадрида... Всё это неправда, потому что произведения всех поэтов были для него лишь зеркалом, в котором он видел лишь отражение собственного своего лика в разных обрамлениях, из всех языков он создал один, свой собственный, а серая пыль библиотек на его лёгких крыльях Ариеля превращается в радужную пыль крыльев бабочки».¹

Разумеется, насмешник Волошин был не прав – Бальмонт действительно знал 16 языков, объездил весь мир, был не понаслышке знаком с множеством иноземных, в том числе совершенно экзотических культур и обогатил русскую литературу прекрасными переводами и переложениями. Но, с другой стороны, Волошин прав – Бальмонт искал и находил в этих культурах свое, близкое ему, он каждый раз открывал собственный мир – но сквозь призму разнообразных чужих миров. Поэтому пестрое собрание переводов, переложений, пересказов – очень важная, неотъемлемая часть собственного творчества поэта. В этом смысле немалый интерес представляет авестийский или зороастрийский след в поэзии Бальмонта. Мы имеем в виду двоякое общение Бальмонта с древнеперсидской культурой: это собственно переводы и переложения, а также и идеи, мотивы и образы древней «Авесты» в его оригинальной поэзии. Тема эта столь же интересная, сколь и малоизученная. Для читателя советской эпохи она оказалась фактически закрыта. Из сборника в Большой серии «Библиотеки поэта» (1969) удалены практически все авестийские стихотворения из книг «Под Северным Небом», «Тишина», «Горящие Здания», «Будем как Солнце», «Зовы древности. Гимны, песни и замыслы древ-

них», хотя во вступительной статье один раз упомянуты переводы из «Зенд-Авесты». В последующие годы, в сборнике «Светлый час» (1992) часть стихотворений этого рода присутствует, но в крайне урезанном виде, в комментариях приведены лишь предположительные годы жизни Заратустры. В 7-томном Собрании сочинений (2010) эти стихотворения опубликованы, но без комментария. Между тем в книге очерков Бальмонта «Где мой дом?» (1924) содержится очень важное признание: среди голода и холода гражданской войны он сохранил для себя свои «любимые книги»: это «мудрость Индии, “Веды”, мудрость Парсов, “Зенд-Авеста”, отрывки мыслей лучезарного Гераклита, большой том Евангелия в подлиннике <...> большие тома драм Кальдерона». ² Как видим, «Авеста» стоит на втором месте.

Когда возник у Бальмонта интерес к экзотическим культурам Востока? Вероятно, важное значение имела поездка в Англию весной 1897 года, несколько месяцев, проведенных в Оксфорде, когда его пригласили прочитать курс лекций о русской поэзии в Тейлоровском институте. Состоялось знакомство со знаменитым Эдвардом Тейлором – английским антропологом и культурологом, исследователем восточных религиозных обрядов и церемоний. Интерес к древнеперсидской культуре и мифологии мог возникнуть в результате общения с крупными знатоками восточной культуры, прежде всего Томасом Уильямом Рис-Дэвидсом, специалистом по среднеиндийским языкам, в том числе пали. Рис-Дэвидс выдвинул любопытную расовую «арийскую» теорию, сблизившую англичан и буддийских жителей Шри-Ланки. Восток оказывался гораздо ближе к европейцам, чем они думали. Познакомился Бальмонт и с индологом Максом Мюллером – крупнейшим специалистом по индийской мифологии и религии, занимавшимся сравнительным религиоведением. Он любил повторять: «Кто знает одну религию – не знает ни одной». Интерес к индийской мифологии зарождается у Бальмонта именно в эти годы, появляются переводы и переложения, и не удивительно, что параллельно возникает и интерес к древней Персии. Индийские и иранские народы происходят от одного корня, древнеиндийские мифы «Вед» и древнеперсидские мифы, собранные в знаменитой «Авесте», демонстрируют явственное родство, в чем-то близки и пантеоны индийских и иранских божеств. Впечатления от путешествий 1896–1897 годов нашли у Бальмонта своё отражение в сборнике «Тишина». Здесь уже явственно

видны следы изучения авестийских легенд и ритуалов. Так, в цикле «Аккорды», в стихотворении «Три символа» (1897) читаем:

Явились в мир уже давно, – в начале
Наивных и мечтательных времен, –
Венчанный змей, собака, скорпион,
Три символа в Персидском ритуале.

Венчанный змей – коварство и обман,
И скорпион – источник разрушенья,
Их создал грозный царь уничтоженья,
Властитель зла и ночи, Ариман,

Но против духов тьмы стоит собака.
Ее Ормузд послал к своим сынам, –
Когда весь мир уснет, уступит снам,
Она не спит среди ночного мрака.

Ничтожен скорпион, бессилен змей,
Всевластен свет лучистого владыки,
Во тьме ночной звучат над миром клики:
«Я жду! Будь тверд! Я жду! Благоговей!»
(I, 163–164)

Здесь Бальмонт еще приводит средневековые имена – Ормузд и Ариман, в период более глубокого знакомства с «Авестой» он будет использовать древнеперсидские имена Агурамазда (современное произношение – Ахура-Мазда) и Ангра-Майнью. В то же время Бальмонт хорошо осведомлен об особой роли собаки в зороастрийской религии. Она считалась почти разумным существом, соратником в борьбе со злыми демонами-дэвами и в ряде ритуалов могла участвовать наравне с человеком.

В этом же сборнике «Тишина» стихотворение «Сон» содержит прямые отсылки к персидскому культу Митры.

Внемлите, смертные земли,
Я Тот, Кто был, Кто есть, Кто будет
Чьи мысли бездну звезд зажгли,
Кто бледной травки не забудет.

<...>

Молитесь Митре в блеске дня,
А ночью пойте гимн Таните.

Зовите тысячью имен
Того, Кто сердце вам пробудит...
(I, 161)

Примечательно, что в цикле, посвященном индийской мифологии («Индийские травы», сборник «Горящие Здания») звучит сходная характеристика верховного божества: «Кто бледной травки не обидит» (I, 297).

В то же время в оригинальной поэзии Бальмонта, внешне не связанной с зороастрийскими мотивами, можно также увидеть отзвуки авестийских легенд. Так, стихотворение «Правда» имеет, судя по эпиграфу, источник – славянский апокриф, «Голубиную книгу», но есть и авестийские мотивы:

Кривда в споре верх взяла.
Правда в солнце превратилась,
В мире чистый свет зажгла.
Удалилась к поднебесью,
Бросив Кривду на земле...
(I, 160)

По авестийской легенде, когда нечестивый Ангра-Майнью решил разрушить мир, созданный Ахура-Маздой, тот позволил ему прорваться в прекрасный земной мир и (отчасти пожертвовав им) сделал его ловушкой для змея, тот проник на Землю, принес страшные разрушения, но и сам остался там, запертый Ахура-Маздой и его помощниками. Сами же они находятся в неземном сияющем мире.

Этот же мотив некогда прекрасной земли, оскверненной нечистым змеем, повторится позже, в сборнике «Горящие Здания» в стихотворении «Смертию – смерть». Герой видит сон, который «был не только сном».

Мне грезилась безмерная страна
Которая была когда-то Раем <...>
Но та страна проклятью предана.
Небесный свод как потолок стал низким;
Мир Земли <...> все делался угрюмой и тесней...
(I, 310)

Мир сжимается, все живущие сливаются вместе, а с ними и герой, наконец, все земное сливается в чудовищного змея. «Я превратился в главный лик Змеи, / И Мир – был мой, я – у себя в неволе» (I, 310–312). Образ порочного змея, бьющегося в земной обители как в ловушке, имеет источником древнеперсидскую мифологию. Финал неожиданный: Змей вспыхивает, сгорает, но разрушает земную ловушку и превращается в небесно-изумрудного Люцифера, парящего в Безбрежности, им освобожденной. Известен интерес Бальмонта не только к светлым силам, но и попытки проникнуть в инфернальные тайны сил зла. Возможно, яркий образ Ангра-Майнью, вечного завистника, пойманного в земную ловушку и обреченного в конце концов на уничтожение, вдохновил поэта и заставил посмотреть на миф его глазами.

Возможно, под влиянием изучения мистических ведических и авестийских текстов происходит знаменательная перемена в творческом облике Бальмонта. Большинство исследователей отмечало, что на рубеже веков общая тональность его поэзии явно меняется: настроения уныния и тоски отступают, поэзия становится яркой, красочной, исполненной какой-то экстатической радости, напора буйных сил. Литература о Бальмонте дружно отмечает: начиная с 1900 года «элегический» герой Бальмонта превратился в собственную противоположность: активную личность, «почти с оргиастической страстью утверждающую именно в этом мире устремлённость к Солнцу, огню, свету».³ Особое место в бальмонтовском пантеоне занял Огонь как самое яркое проявление космических сил. Однако исследователи умалчивают о возможной причине – это знакомство с авестийской мифологией и культом персов-огнепоклонников.

Возможен и еще один источник интереса к зороастрийским образам. Лето 1898 года Бальмонт провел в подмосковном имении Баньки – там завязалось знакомство, а потом и дружба с Сергеем Александровичем Поляковым, математиком, меценатом, полиглотом, знавшим полтора десятка языков, в том числе и персидский. Поляков переводил Ницше и безусловно оказал влияние на Бальмонта. Позже, в статье «Гении охраняющие» Бальмонт говорил о Ницше: «Самый блестящий поэт-философ 19-го столетия». Это увлечение Ницше могло послужить еще одним фактором, пробудившим у Бальмонта интерес к авестийским сказаниям. Прежде всего тут сы-

грала роль книга «Так говорил Заратустра», т. к. Бальмонт считал, что источником образа Заратустры для Ницше действительно была «Авеста», хотя между зороастрийским пророком и героем Ницше, конечно, мало общего.

Первое явственное упоминание об «Авесте» находим в сборнике «Горящие Здания» (май 1900) в цикле «Совесть»: это стихотворение «На мотив из Зенд-Авесты»:

Змей темно-желтый, чье дыханье – яд
Чей смертоносен вечно-жадный взгляд,
Глядит – и близь него дрожит блудница,
Волшебная и быстрая как птица.

(I, 243)

Имя Змея не названо, но это явно Ангра-Майнью, блудница, его союзница, также была упомянута в «Авесте» – это дьяволица Друдж, символ лжи, соблазнительная, переменчивая, грозная, Бальмонт не случайно называет ее «уклончивая птица»:

Ее душа, его душой могуча,
Шатается, качается как туча.

Далее у Бальмонта звучит молитва к Гаоме (*совр.* – Хаома), с просьбой убить блудницу и змея.

Гаома желтый, выточи копьё,
Пронзи мое глухое забытье,
Я, темный, жду, как крот, во мраке роюсь,
Тебе Маздао дал плеядный пояс.

Стихотворение представляет собой беглый и очень насыщенный эмоциями пересказ девятой главы (Хаити 9) «Ясны», (одна из книг, входящих в «Авесту»), а именно – Хом-яшт, гимн, обращенный к Хаоме,⁴ в котором пророк Заратустра просит Хаому убить змея и блудницу. Некоторые мотивы относятся к 10-й главе того же Яшта. Можно отметить следующие мотивы Хом-яшта, использованные Бальмонтом.

Ст. 10–11 – Хаома помогает Кэресаску убить Рогатого зеленого змея.

Ст. 16–17 – Хаома назван златоцветным, желтым.

Ст. 16–18 – Хаома сокрушил и одолел дьяволицу Друдж.

Особенно видны совпадения с четвертой и пятой просьбами Заратуштры:

Против змея зеленого, темного, извергающего яд,
ради праведника, оберегающего тело,
о Хаома желтый, палицу устреми!
(ст. 30)

Против блудницы колдовской, вызывающей сладострастие,
дающей ложе,
чей помысел колышется как облако, гонимое ветром,
ради праведника, оберегающего тело,
о Хаома желтый, палицу устреми!
(ст. 32)

Как видим, Бальмонт оставил в пересказе сравнение блудницы с облаком. Строка Бальмонта «Тебе Маздао дал плеядный пояс» также соотносится со словами гимна, правда, рисующими более абстрактную, аллегорическую картину: «Тебе Мазда принес повязываемый пояс, украшенный звездами, изготовленный в духовном мире – Благую Веру Маздаяснийскую» (ст. 26).

Изобилующий повторами, очень длинный древний гимн пересказан емко, ярко, эмоционально. При этом видно, что борьба современного человека со злом имеет все-таки внутренний характер: «Пронзи мое глухое забытье».

В разделе «Антифоны» – еще одно стихотворение «Из Зенд-Авесты», это молитва к Ахура-Мазде, пожалуй, не имеющая конкретного источника, но аккумулирующая важнейшие элементы авестийских гимнов к этому верховному божеству. Бальмонт сохраняет древний колорит «Авесты», называет Мазду не подателем Справедливости, а употребляет персидские термины: «пресветлый бог порядка, Ашаван», «Датар» (I, 284). Древнеперсидское слово «Аша» означает в природном мире – закон порядка, а в мире людей – это истина, добродетель и справедливость.

В последующие годы Иран не перестает интересовать Бальмонта. Он писал Брюсову 8 июня 1903 года: «Осенью будущего года еду в кругосветное путешествие. Константинополь, Египет, вероятно, Персия, Индия, часть Китая, Япония».⁵ В эпоху первой эмиграции 1906–1913 годов Бальмонт продолжает заниматься восточной поэзи-

ей. В числе других крупных переводческих работ Бальмонта этого времени – переложение древнеиндийских памятников («Упанишады», драмы Калидасы, поэма Ашвагхоши «Жизнь Будды» – «Буддочарита»). По этому поводу Бальмонт вёл переписку со знаменитым французским индологом и буддологом Сильвеном Леви.

В пантеонах древних индийцев и персов есть совпадающие божества, например, солнечное божество Митра, Огонь, Ветер. Поэтому трудно с точностью указать источник бальмонтовских восторженных гимнов, посвященных им. Сборник «Будем как Солнце» он начинает циклом «Четверогласие стихий», прежде всего прославляющим Солнце: «Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце», «Будем как солнце!», «Воздушный храм», где Солнце «уходит к своей запредельной отчизне, в беспредельной своей красоте» (I, 317), «Голос заката», «Рассвет», где Солнце явно имеет черты бога Митры: «Бессмертное Светило, надежда всех миров» (I, 319).

Далее идет прославление Огня. Бальмонт неоднократно провозглашал, что Огонь – его самая любимая стихия. С ним он связывает свой идеал красоты, гармонии, творчества. В «Гимне Огню» (I, 319–322) поэт называет самые важные качества и свойства огня:

Огонь очистительный,
Огонь роковой,
Красивый, властительный,
Блестящий, живой!

Поэт награждает Огонь и такими емкими характеристиками, как «многоликий», «многошумный», «многоцветный», «веселый и страстный», «проворный», «победно-прекрасный», «Ты меняешься вечно, ты повсюду другой», «как колос пушистый», «вездесущий огонь». Огонь для поэта – «Даятель сил». Он пишет: «Я такой же, как ты». Известно, что одним из важнейших элементов в религии древних зороастрийцев было поклонение огню, их называли «огнепоклонниками». Свою близость к индо-иранскому мировоззрению Бальмонт воплотил в известных стихах сборника «Литургия Красоты» (цикл «Огонь»):

Огнепоклонником я прежде был когда-то,
Огнепоклонником останусь я всегда.

<...>

Я вспышка яркая, блаженство исступлений,
Игрою красочной светло венчанный гений,

Я праздник радости, расцвета и огней.

<...>

Огнепоклонником Судьба мне быть велела!

В понимании стихии огня он действительно близок к идеям зороастрийцев. Дух и хранитель огня, порожденный Ахура-Маздой, это Аша Вахишта (Наилучшая Праведность или Правда). Для зороастрийцев огонь – стихия, не оскверненная вторжением Ангра-Майнью, он связан с высшей, истинной праведностью, целостностью, высшей справедливостью и, что немаловажно – с творческим началом.

Влиянием индийской и авестийской традиции можно объяснить постоянное обращение не только к теме Солнца и Огня, но и к теме Ветра. У зороастрийцев образ божественного Ветра (Вайю), может означать и пустоту, некое прозрачное, небесное, гармоническое состояние природы. В сборнике «Будем как Солнце» есть целый ряд стихотворений, близких по духу к зороастрийскому пониманию «Вайю»: это «Безветрие» («Я чувствую какие-то прозрачные пространства, / Далеко в беспредельности, свободной от всего...») «К Ветру», «Ветер гор и морей», «Ветер», «Завет бытия» («Я спросил у свободного Ветра...»). Примечательно, что третья жена Бальмонта, Елена Цветковская, которая была склонна к патетическому преклонению перед ним, и даже в семейной обстановке обращалась к нему: «Поэт», называла его также индо-иранским именем бога ветра «Вайю».⁶

В сборнике «Будем как Солнце» в цикле «Сознание» находим еще один «Мотив из Зенд-Авесты»: «Скорбь Агурамазды» (I, 446–447). Это стихотворение явно свидетельствует о глубоком знакомстве с авестийскими легендами и даже о стремлении к интерпретации сложных мест «Авесты». Бальмонт передает в сокращении 1-й Фрагард авестийской книги «Видевдат», больше известный как «Географическая поэма», где Ахура-Мазда рассказывает Заратуштре, как он сотворил 16 наилучших стран для обитания людей, а Ангра-Майнью сотворил людям беды и грехи. Этот же миф изложен в средневековом трактате Бундахишн (гл. 1). Также как и подлинник,

текст Бальмонта изобилует древнеперсидскими географическими названиями: «Земли, полные расцвета» у него не названы, но очевидно, что имеется в виду сказочная страна Арьяна Вайджа, далее – Сугдха, Марга, Нисайя, Бахдги, Урва, Гаравайти, Кахра, Гаэтуманта, Варэна, Семиречье, Рангха, правда, Бальмонт дает только 12 стран.⁷ Отсутствует упоминание еще о четырех местностях: Хароя, Ваэкерта, Хнента, Рага.

Бальмонт пересказывает основные моменты единоборства светлого божества с его темным двойником Анграмайни (Ангра-Майню), напавшим на Землю и извратившим благое творение, создавшего «змею в воде и в землях зиму», «десять зим в году и два лишь лета, / И холодеют воды и деревья...» (I, 447). По Бальмонту, в прекрасной стране Сугдха злодей создал саранчу (комментаторы называли в качестве зла комаров, сорняки и даже скифов), в Марге непонятное зло «непон марыда» и «витуша» он переводит как «зло и грех», в Бахдги Змей принес труднопознаваемые горести или грехи «бравару и усаду», Бальмонт просто исключает это место. Принесенное в Нисайю «шатание умов» Бальмонт переводит как «веру умертвил»; плач и стенания, принесенные в Харойва, переводит как «гордость». Целый ряд несчастий Бальмонт просто исключает, как непонятные современному читателю: зарывание и сжигание трупов, появление неарийских тиранов и т. п. Жалобы бальмонтского Ахура-Мазды не выглядят архаично, они наполнены настоящей человеческой скорбью и лиризмом, это божество, которое страдает вместе с сотворенным им миром.

В 1900–1902 годах Бальмонт работает над лирической поэмой «Художник-Дьявол», придавая ей огромное значение. 11 июня 1900 года он писал Г. Бахману: «Это будет лучшая русская поэма 19 века».⁸ Писатели-современники – Брюсов, Горький, Бунин – не поняли ее, хотя и усмотрели в ней попытку нового эпоса. Впрочем, был и положительный отклик – Эллис увидел в ней самый сильный раздел книги «Будем как Солнце» и даже терцины Бальмонта сопоставил с терцинами «Божественной комедии» Данте.⁹ Большинству показался непонятным космогонический образ Демиурга, весьма далекий от привычного библейско-евангельского образа Создателя. Там фигурирует некий «сказочный старик», который «Владел землей, морями, сонмом гор, / Ветрами, даже небом безграничным» (I, 452). Это –

Творец мира, называемый также «Безумный часовщик», чья вселенная жила «вне разлада, вне страдания», но он «возымел безумное мечтанье» и внес во Вселенную вместо гармонии бесконечный раздор:

Слова он разделил на нет и да,
Он бросил чувства в область раздвоенья,
И дня и ночи встала череда.

Безумный часовщик, Демиург, создал в доселе гармоничном и едином мире добро и зло – и это воплотилось в созданных различных часах – «Одни из них пленительной красоты, – / Поют, звенят; другие воют псами» (I, 452). Часы становятся неуправляемыми, между ними начинается битва, звучит мучительная какофония, мир погружается в хаос. В оригинальном мифотворчестве Бальмонта можно, тем не менее, различить отголосок зороастрийской легенды об Изначальном Бесконечном – повелителе времени, изначальном едином божестве Зерване Акарана, породившем близнецов Ахура-Мазду и Ангра-Майнью.¹⁰ При этом Зерван хотел сотворить и ждал именно светлого творца грядущего мира Ахура-Мазду, но усомнился, придет ли он, и плодом сомнения явился злой близнец Ангра-Майнью, вступивший с ним в жесточайшую борьбу, которая длится по сей день.

Наконец, достойное место в книге «Зовы древности. Гимны, песни и замыслы древних» (1908) занимает раздел «Зенд Авеста», содержащий 9 главок. Это краткое, но в то же время достаточно полное представление об авестийских легендах.

Почти все они имеют конкретные первоисточники. При этом первые три – некий экстракт из авестийских текстов, краткое изложение основных догматов зороастризма и прославление Ахуры-Мазды. Источник стихотворения «1. Агурамазда» – 44-я глава «Ясны», но это весьма вольный пересказ. Заратуштра задает вопросы Ахура-Мазде: «Какой муж поддержал землю внизу и небеса от падения? Кто создал воды и растения?» (Ст. 4), «Какой умелец создал свет и тьму? Какой умелец создал сон и бодрствование? Кто он, благодаря кому сменяются рассвет, полдень и вечер, как напоминание разумному о долге?» (Ст. 5). У Бальмонта текст принял форму не вопросов Заратуштры, а ответов Ахура-Мазды. Стихотворение можно соотне-

сти также с рассказом из первой главы средневековой зороастрийской книги «Бундахишн» о создании Ахура-Маздой материального мира, правда, с оговоркой: он был создателем светлых звезд, но не планет – планеты были созданы духом зла Ангра-Майнью во время его нападения на Землю, с ними пришлось сражаться, и помощники Ахура-Мазды взяли их под стражу.¹¹

Стихотворение «2. Утренняя и вечерняя молитва» также содержит важнейшие идеи зороастризма, хотя конкретный источник текста отсутствует. Существуют специальные зороастрийские молитвы, Гахи, связанные с временем суток. В Хордэ Авесте представлено 5 Гах: послерассветная, полуденная, предвечерняя, вечерняя и предрассветная молитвы, но из этих огромных текстов, изобилующих повторами, Бальмонт берет лишь главное – прославление триады «добрые мысли, доброе слово, доброе дело» и уместает утреннюю и вечернюю молитву в пять строчек. Триада «Благая мысль, благое слово, благое дело» постоянно упоминается и в «Авесте», и в средневековых зороастрийских текстах. Например, в книге «Затспрам» (21, 11–27) рассказывается, что первым вопросом Заратуштры был – кого Ахура-Мазда одобряет более всего, даже больше, чем богов, он ответил: «Во-первых – добрые помыслы, во-вторых – добрые речи, в третьих – добрые дела».¹² Можно привести в качестве источника Хадохт-наск, гл. 2 и 3, описывающий посмертное движение души: «первый шаг сделала душа и встала на добрых мыслях, второй сделала и встала на добрых словах, третий сделала – и стала на добрых делах, четвертый сделала – и очутилась в Доме Хвалы (аналог христианского Рая). Для порочной души три ступени – злые мысли, злые слова, злые дела и приводят они в беспредельный мрак».¹³

Стихотворение «3. Молитва» также не имеет конкретных источников. Первые три главки, видимо, призваны дать начальное, обобщенное, при этом весьма эмоциональное, яркое представление о важнейших идеях зороастрийской религии.

Стихотворение «4. Почитание» уже имеет прямой источник: 13-й яшт – Фравардин-Яшт, т. е. гимн к святым душам-Фравашам, святым первопредкам людей. Бальмонт взял из Карде 24 строки 85–92, он перечисляет святых праведников вплоть до Заратуштры. Дальше идет речь о совершенно неизвестных европейцам десятках зороастрийских имен, текст становится непонятным рядовому читателю,

он многословен, содержит повторы, и Бальмонт его пропускает. Из Карде 31 взяты избранные строки – 153, 154, 155.

Бальмонт не всюду дает адекватный перевод, например, в стихе 89 в Авесте говорится о Заратуштре: «Который (стал) первым атраваном, который (стал) первым воином, который (стал) первым пастухом-скотоводом, который первым вывернул колесо явлений из лап дэва и смертного», то есть проложил для людей новый путь к спасению. У Бальмонта Заратуштра становится изобретателем колеса: «Первым взял он в руку вращенье колеса» (IV, 217).

Стихотворение «5. Зерно» имеет непосредственным источником одну из книг «Авесты» – «Видевдат» («Молитвы против дэвов»), гл. 3, ст. 1–13, 22–35. Бальмонт сознательно пропускает архаичные и непонятные поучения. Заратуштра трижды спрашивает: «Кто радуется земле величайшей радостью?». Ахура Мазда отвечает: «Кто выкапывает умерших собак и людей, сносит погребальные сооружения, уничтожает логовища храфстры». Наконец, четвертый вопрос: «Создатель живых творений плотских, Праведный! Кто четвертый эту Землю величайшим удовлетворением удовлетворяет? – И сказал Ахура-Мазда: Тот, кто боле всего сеет, о Спитама Заратуштра, злаков, трав и плодоносных растений или кто безводную – орошает, а обводненную – осушает» (ст. 23). Бальмонт оставляет этот, наиболее понятный современному человеку ответ: «Кто сеет хлеб».

Заратуштра задает другой вопрос: «Когда проявляется сущность маздаяснийской веры?». Ответ (ст. 31): «Кто сеет злаки, тот сеет Ашу, тот распространяет Веру Маздаяснийскую, тот вскармливает Веру Маздаяснийскую как сто установлений, тысяча поддержек, десять тысяч свершений почитания». (Вероятно, имеется в виду 10 000 молитв «Ясны»). У Бальмонта: «Кто сеет хлеб – тот сеет справедливость».

Далее у Бальмонта описывается мистерия появления хлебного колоса:

Когда ячмень был создан, вздрогнул Дьявол;
 Когда возрос – упали сердцем Дивы;
 Он заузлился, Дивы застонали;
 Явился колос, скрылись Дивы прочь
 <...>

Но, словно раскаленное железо,
Пугает колос их, и вид зерна.

(IV, 218)

В ст. 32 «Видевдата» эта картина выглядит более грубо, архаично: «Злак появился, а дэвы вспотели. Росток появился, а дэвы обмерли. Цвет появился, а дэвы взвыли. Зерно появилось, а дэвы пустили ветры. Так зерно появляется, и в доме, где это зерно, дэвов убивают. Им так в глотке печет, как будто от расплавленного железа, когда много злаков бывает».

Стихотворение «6. Собака» – также вольный перевод из книги «Видевдат»: это Фрагард 13, восхваляющий собаку, созданную Ахура-Маздой. Взятые стихи 39, 44–48. Единственное серьезное отличие – у Бальмонта появляется «бродячий певец» вместо слуги (4-й характер, совпадающий с характером блудницы: «Скулит, как слуга; ранит изблизи, как слуга; <...> – в этом ее характер как у слуги»).

Стихотворение «7. Гимн к Вайю» является пересказом 15-го Рам-Яшта, стихотворение «8. Гимн к Веретрагне» – 14-го Варахрам-яшта, причем пересказ достаточно близкий к подлиннику, все 10 имен воителя-Веретрагны подробно описаны. Стихотворение «9. После смерти» – даже не пересказ, а вольный перевод «Хадохт-наска» (одного из фрагментов, причисляемых к «Авесте»). Глава 2 – судьба праведного после смерти, глава 3 – судьба лживого после смерти.¹⁴

Таким образом, интерес к зороастрийским легендам носил у Бальмонта не случайный, поверхностный характер. Его переводы, переложения и пересказы отмечены следами серьезного знакомства с персидскими текстами, хотя, видимо, все-таки в переводах. Легенды и идеи «Авесты» произвели на него глубокое впечатление. Возможно поэта-солнцепоклонника привлекал в зороастризме оптимизм, устремленность к свету, радостный характер прославления земной жизни, природы и праведного труда. Это первая монотеистическая религия, в ней более явственно, чем в буддизме, видны переклички с грядущим христианством, и в ней четко обозначена идея личного участия человека во вселенской битве со злом – добрыми мыслями, словами и делами. Наконец, ее освещает обаятельный образ Заратуштры – мудрого пророка, первого Спасителя человечества, получившего истину «из первых рук», в результате божественного откровенья – от Ахура-Мазды:

Чтим Заратустру мы, он вождь, владыка
Вещественной вселенной; человек
Первичного закона; самый мудрый
Из всех существ, и лучше всех познавший
Святое царство самообладанья,
Живую силу власти над собой;
Из всех существ блистательно-лучистый...
(IV, 217)

Бальмонт как переводчик – явно стоит на просветительских позициях, он не стремится к буквальной точности, для него важно донести до читателя, получающего первое знакомство с зороастрийскими текстами, основную суть авестийского учения, он убирает длинноты, повторы и грубую архаику.

Бальмонт-поэт включает в оригинальную поэзию древнеперсидские мотивы и образы, которые иногда поддаются расшифровке только при обращении к текстам «Авесты».

¹ Волошин М.А. Лики творчества. Л., 1989. С. 538.

² Бальмонт К.Д. Собр. соч. В 7 т. Т. 6. М., 2010. С. 170. Далее ссылка на это издание в тексте, римской цифрой обозначен том, арабской – страница.

³ Русские писатели XX века. Библиографический словарь. В 2 т. Т. 2. М., 1998. С. 131.

⁴ Хаома – златоглазый бог бессмертного одноименного напитка, исцеляющего и дающего силы для борьбы со злом.

⁵ См.: Куприяновский П., Молчанова Н. Бальмонт. М., 2014. С. 124.

⁶ Там же. С. 175.

⁷ Подробнее о местоположении этих местностей см.: Мифы древнего и средневекового Ирана. СПб.; М., 1998. С. 111–115.

⁸ Куприяновский П., Молчанова Н. Указ. соч. С. 115.

⁹ Эллис. Русские символисты. Томск, 1996. С. 93.

¹⁰ «Ясна», 30, 2,3; 72,10; «Видевдат», 19,13.

¹¹ «Ясна», 16, 8 и 68, 8; Яшт, 8, 8; «Бундахишн», 2. См. подробнее: Мифы древнего и средневекового Ирана. С. 91–92.

¹² Там же. С. 266.

¹³ Там же. С. 298–301.

¹⁴ См.: Там же.

Б. Дугаров
Улан-Удэ

Бальмонт и буддийский восток: карма поэта

Буддизм, обозначивший себя в интеллектуальном ландшафте России во второй половине XIX века стал со временем в контексте общего интереса к Востоку явлением не только довольно распространенным, но и затрагивающим существенные аспекты духовной жизни русской интеллигенции. Эта тенденция проявилась с особой силой на рубеже XIX–XX веков в среде литераторов, посвятивших себя поискам «синтетической» духовности как плодотворного симбиоза древней мудрости Востока с достижениями европейской культуры. К этой плеяде художников слова, обладавших широтой поэтического видения и проявлявших глубокий интерес к восточным культурам, принадлежал Константин Бальмонт, один из лидеров русского символизма. В его лире отчетливо звучала индийская струна, вобравшая в себя многовековое эхо евразийского духовного пространства. Вместе с тем восточный акцент в произведениях поэта воспринимается как дань тому времени, в котором он жил и творил.

Бальмонту принадлежат известные, часто цитируемые строки:

Я – изысканность русской медлительной речи,
Предо мною другие поэты – предтечи...

Думается, поэт имел в виду прежде всего свои творческие изыскания в сфере поэтики. Если же говорить применительно к восточной теме, а именно к Индии и буддизму, Бальмонт прекрасно осознавал, что и на индобуддийской стезе у него тоже были предшественники в русской поэзии. Начиная со второй половины 1880-х годов, прослеживаются буддийские мотивы в стихах Семена Надсона («Три ночи Будды», «Три встречи Будды»), Дмитрия Мережковского, о котором отдельно будет сказано ниже, Великого князя К.К. Романова, печатавшегося под поэтическим псевдонимом К. Р., (поэма «Буд-

да»), тень лотоса осеняла и лирику Мирры Лохвицкой. В стихотворном потоке 1890-х годов обозначается волна, которая характеризуется «буддийским настроением», как определил эту «нирваническую» тенденцию В.С. Соловьев на примере поэтических опытов А.А. Голенищева-Кутузова.¹

Особо следует сказать об Иннокентии Анненском, создавшем цельное, пронизанное собственным оригинальным мироощущением поэтическое произведение, каковым является «Буддийская месса в Париже». В нем совершенно очевидно звучит медитативный буддийский мотив, который отражает как бы новую восточную грань в русской поэзии на рубеже веков – попытку ответа на вызовы времени.

Предтечей же буддийского направления в русской поэзии, проникнутой ориенталистским духом и особенно ярко выразившейся в творческих исканиях поэтов Серебряного века, является, на наш взгляд, Дмитрий Мережковский. Им в период 1886–1888 годов созданы образцы художественной интерпретации буддийских мотивов и текстов, в целом представляющие своеобразный цикл стихотворений и поэм – оригинальных, переводных и поэтических переложений. В этом цикле следует выделить поэму «Сакья-Муни», в которой впервые в русской поэзии предстает образ Будды в оригинальной авторской трактовке. Также заслуживает внимания «Песнь баядер» – мастерский перевод из «Лалитавистары», древнеиндийской сутры о жизни Будды.

Бальмонт, чей литературный дебют состоялся в 1885 году публикацией в «Живописном обозрении», закрепленный изданием в 1890 году первого его «Сборника стихотворений», в котором доминировали традиционные «надсоновские» образы и мотивы, характерные для поэтической стилистики 1880-х годов, несомненно, был знаком с индубуддийским вектором творческих поисков Д. Мережковского, оказавшего заметное влияние на «буддийские настроения» в русской поэзии. Не случайно ему посвящает Бальмонт, уже целенаправленно определивший свои восточные приоритеты, цикл стихотворений в сборнике «Будем как Солнце» (М., 1903), в которых есть знаменательные строки:

Я полюбил индийцев потому,
Что в их словах – бесчисленные зданья,
Они растут из яркого страданья,
Пронзая глубь веков, меняя тьму.

По всей видимости, это был ответ своему старшему современнику, имплицитно содержащий признание его заслуг как автора популярных тогда стихотворений «Нирвана» и «Будда».²

Именно в индийской палитре Бальмонта прослеживаются «черты» буддийского направления в русской поэзии, обозначенного в раннем творчестве Д. Мережковского – не только его оригинальными стихами, но и, главным образом, поэтическими переложениями и переводами. В целом они составляют довольно значительный стихотворный объем, при этом тематически разнообразные, раскрывающие различные грани образа Будды и особенности его вероучения. В совокупности эти произведения представляют примечательную страницу в творчестве поэта, в своих духовных странствиях по временам и культурам еще в юношеские годы прикоснувшегося к буддизму. Следует подчеркнуть, что Мережковского и Бальмонта сближают не столь сами авторские стихи, сколько их переводческая деятельность, открывавшая русской словесности окно в мир древнеиндийской литературы и знакомившая читателя с наиболее выдающимися произведениями буддийской поэзии.

В этом отношении особенно показательной является поэма «Песнь баядер», опубликованная в первом номере журнала «Вестник Европы» в 1887 году под заглавием «Бодизатва» («Бодхисатва»). Современники считали эту поэму оригинальным произведением, но Мережковский сам развеял это заблуждение, дав понять, что источником перевода поэмы служит сутра «Лалитавистара» (II в. н. э.). Для своего поэтического переложения поэт берет один из красочных эпизодов сутры, где описывается Будда в окружении танцующих и поющих баядер, приглашенных его отцом раджой, чтобы отвлечь сына от мыслей о бренности всего сущего и безмерности человеческих страданий, – мыслей, которые одолевали его после трех знаковых встреч – со стариком, больным и мертвецом. Поэма «Песнь баядер» представляется наиболее цельной по своему буддийскому содержанию, сам поэт ценил свой поэтический перевод из «Лалитавистары» и включал его под заглавием «Будда» во все свои собрания.

В отличие от своего предшественника Бальмонт обращается к переводу наиболее полной канонической версии биографии Будды, изложенной в поэтической форме древнеиндийским поэтом Ашваг-

хошей в поэме «Буддхачарита» («Жизнь Будды») и полностью ее переводит на русский язык. Эта огромная работа явилась результатом многолетнего постижения поэтом духовной культуры Индии еще с молодости, благодаря путеводному стечению обстоятельств. В 1897 году во время пребывания в Англии тридцатилетний Бальмонт познакомился с Максом Мюллером (1823–1900), известным ученым-востоковедом, посещавшим его лекции по русской литературе в Оксфордском университете. «Встречи с одним из корифеев мировой индологии, выдающимся санскритологом, блестящим знатоком литературы и религии Древней Индии не могли не оказать влияния на молодого поэта», – отмечает известный российский индолог Г. Бонгард-Левин. Общение с М. Мюллером побудило молодого поэта обратиться к его востоковедческим трудам, в частности к переводам ведийских гимнов, изданным в Оксфорде (1891).³ Это было первое знаковое знакомство Бальмонта с письменными памятниками индийской культуры, приоткрывшими ему завесу над знаменитой серией – «Священные книги Востока», созданной его наставником Максом Мюллером и ставшей для поэта своего рода маяком в море ориенталистской литературы. Работа над источниковыми текстами в английских переводах Макса Мюллера, а также Г. Ольденберга обнаружила в поэте исследовательскую жилку, которая способствовала углубленному изучению древнеиндийской классики, что позволило ему в начале 1900-х годов самому приступить к переводу гимнов «Ригведы» и сказаний упанишад на русский язык. Эти переводы составили целый раздел, посвященный Индии, в сборнике, подготовленном и изданном Бальмонтом под названием «Зовы древности. Гимны, песни и замыслы древних» (СПб., 1908).

Что касается авторских стихотворений Бальмонта, наиболее отчетливо индийская тема выступает в поэтическом сборнике «Горящие Здания. Лирика современной души» (М., 1900). Об этом свидетельствуют стихи, составившие цикл под названием «Индийские травы» – цикл, насыщенный древними мотивами духовной и культовой поэзии, в которых переплетаются отголоски индийских религий, в том числе буддизма, имеющих общую мировоззренческую основу. Показательным в этом плане является стихотворение «Майя», содержащее образы вселенской иллюзии, исходящие из Упанишад и воспринятые буддийской философией.

При сравнении оригинальных поэтических произведений Бальмонта с его переводами древнеиндийских текстов обнаруживается их несомненная внутренняя перекличка. Этот творческий синтез поэта и переводчика в одном лице как ответ на «зовы времен отшедших» плодотворно воплотился в работе над переводом поэмы «Буддхачарита» («Жизнь Будды») Ашвагхоши, ставшем органичным продолжением разработки индийской темы, близкой духовному настрою самого Бальмонта. Необходимо отметить, что буддийский этап, обозначившийся в многогранной переводческой деятельности Бальмонта, оказался тесно связанным с именем видного ориенталиста, академика Франции Сильвена Леви (1863–1935) – второго, после Макса Мюллера, профессионального наставника поэта в области индологии. Как говорит восточная мудрость, учитель появляется тогда, когда созревает ученик.

Роль французского санскритолога, лучшего в то время знатока творчества Ашвагхоши, «в подготовке перевода поэмы была очень велика», – пишет Г. Бонгард-Левин. Документы свидетельствуют, что С. Леви не только ввел переводчика «в мир Ашвагхоши и буддизма», но и обсуждал с ним различные теоретические проблемы, давал необходимые разъяснения, помогал в трактовке сюжетов, реалий, терминов.⁴ Сама биография Ашвагхоши, который считается «самым сложным гением Индии»,⁵ и значимость его творчества вызывала у Бальмонта глубокий и искренний интерес.

Приступая к работе над переводом поэмы, Бальмонт углубленно изучал и буддологические труды. Мечта не раз уносила его мысленно в древнюю Индию, страну «первичных поэтов», к которым он относил Ашвагхошу (в транскрипции Бальмонта – Асвагоша), жившего на заре I-го тысячелетия. Думается, не случайно маршрут своего грандиозного путешествия, предпринятого в феврале 1912 года и продолжавшегося одиннадцать месяцев с посещением Южной Африки, Австралии, Новой Зеландии, Самоа, Фиджи, Новой Гвинеи, Явы, Суматры, Бальмонт завершает в Цейлоне и Индии – исторической родине Будды. Примечательно, что во время своей заморской одиссеи поэт продолжал интенсивно работать над переводом поэмы Ашвагхоши.

Бальмонта повсюду сопровождал образ Будды. Он пишет о «священном дереве Бодхи, под тенью которого Сакьямуни достиг обладания

истиной» и которое «живет до сих пор, внушая всем, кто к нему приближается, мысли, отмеченные спокойной мудростью». ⁶ Ему видится, что лик Будды проступает на просторах Индии – как «Освобождающий Свет Понимания». ⁷ Для него было первостепенно важным посетить Бенарес, вблизи которого Будда произнёс свою первую проповедь, обозначившую «поворот колеса Дхармы». Не здесь ли, осененный памятью об этом священном для всех буддистов месте, родился под пером Бальмонта перевод 15 главы – «Вращенье колеса» – поэмы Ашвагхоши. В ней описывается путь Будды после обретения им Просветления – в сторону Бенареса, там, где «реки сливались, мерцают: / Варана – имя прохладной, / Имя пленительной – Ганг» и где Будда впервые изложил учение о «четырех благородных истинах» и восьмеричном «благородном пути», составивших его первую проповедь.

... Мир ослепленный не видит,
Я же мой путь увидал.
Я прекращаю теченье
Токов, несущих страданье.
Истин высоких – четыре.
Мысля о них, ты спасен.
Это есть з н а н и е скорби,
Это есть – срезать причину,
Во избежанье завязок
В сложных узлах бытия.
...С уничтоженьем смятенья
Восемь открылось путей. ⁸

Под небом Индии слагаются стихотворения, отразившиеся в сборниках «Белый Зодчий (Таинство Четырех Светильников)» (1914) и «Ясень» (1916). В них поэт обращается к образу Будды, который передается в традиционной манере, исходящей из буддийских канонических представлений: «спокойный, мудрый, просветленный», со взглядом полузакрытых глаз, устремленным «внутри души» ⁹ и созерцающим земную реальность как зыбкий поток сансарических явлений. При этом поэт вносит лирическую ноту в личностном восприятии Просветленного:

Как привет «Отдохни» иноверцу,
Как горящая тихо лампада, –

Он дает утомленному сердцу
Все, что сердцу взметенному надо.¹⁰

Многое дают для понимания отношения поэта к Индии и буддийской культуре его дневниковые записи, они дополняют поэзию Бальмонта и нередко воспринимаются как стихотворения в прозе. Например, лирическая миниатюра или этюд «Малое приношение» – о величественном буддийском храме Боробудуре, «где дышат воскресения и, молитвенно брошенные, лежат на камне цветы»¹¹ перекликается со стихотворением «Боро-Будур», завершающемся торжественной строкой: «Жив навек – Просветленный».¹²

Путешествие обогатило поэта духовно, его впечатления выплеснулись в стихотворения, заметки и творческие планы. В пути он достиг главного результата, в чем он признался по возвращению в Россию в мае 1913 года, отвечая на вопросы корреспондентов о цели его кругосветного путешествия: «В Индии мне удалось сделать большую работу – перевести русскими стихами древнюю санскритскую поэму “Жизнь Будды” поэта Асвагоши».¹³

Действительно, работа была проделана значительная, причем не в тиши кабинета, а можно сказать, в «полевых условиях» во время путешествия, которая была возможна только благодаря исключительной работоспособности Бальмонта и увлеченности поэмой Ашвагоши «Буддхачарита». Это солидное по объему эпическое полотно, насчитывающее в русском переводе около 10 тысяч поэтических строк, представляет собой многозвучный гимн основателю буддийского вероучения, чей Срединный путь, зародившись на берегах Ганга, стал судьбоносным для многих народов Азии.

Бальмонт, погружаясь в поэтический мир Ашвагоши, передает образ Будды как земного человека, наделенного мудростью и благостью. Эта человечность Учителя сближает и роднит его с людьми, мятущимися от своих страстей, слабостей и горестей, которым он несет избавление от страданий, внушает веру и надежду. Присущая индийской поэзии лиро-эпическая традиция, которой следует в своем переводе Бальмонт, наполняет симфоническим дыханием все двадцать восемь песен поэмы, завершающихся в эпилоге «хором благословений, славящих нирвану».

Поэма Ашвагоши в переводе Бальмонта увидела свет в 1913 году в очередном выпуске «Памятников мировой литературы» – в

издательстве М. и С. Сабашниковых, с которыми поэта связывали давние творческие и деловые отношения и которые поддержали его давнее желание «за передачу стихотворных подлинников стихами же».¹⁴ Выход поэмы Ашвагхоши получил высокую оценку критики. Так, незамедлительно откликнулся обстоятельной рецензией В. Брюсов, который увидел в этом издании «ценный подарок», преподнесенный русской литературе и восполняющий пробел в знании «поэзии индусов и священных писем буддистов», важных как по их высокой художественной ценности, так и «по громадному историческому значению буддизма».¹⁵ Авторитетный рецензент счел необходимым подчеркнуть, что «многое из того, что, при передаче в современных философских терминах, кажется нам повторением давно известного, здесь, в поэме, будучи воплощено в художественных образах, приобретает всю яркость новизны и открывает мысли новые кругозоры», в чем видится, на взгляд Брюсова, заслуга переводчика, его умение «находить слова яркие и выразительные, говорить сжато и метко».¹⁶ К вышесказанному представляется уместным добавить мнение современного буддолога В.П. Андросова, который отмечает, что Бальмонту удалось в ряде эпизодов «намного точнее отразить значения и смыслы буддийской поэзии (но не догматики)», при этом «поэтично и очень красочно передать по-русски».¹⁷

Воодушевленный изданием поэмы Ашвагхоши, поэт переводит на русский язык драмы Калидасы (V в.), еще одного светила древнеиндийской литературы. Индия напоминает о себе и в переводах лирики и философских афоризмов замечательного поэта Бхартрихари (VI–VII вв.), опубликованных Бальмонтом в «Северных записках» (1914, № 10–11 и 1915, № 1). Индийская культура оказалась необычайно притягательной и духовно близкой поэту, она явилась источником, питающим его вдохновение. Не об этом ли признательные строки Бальмонты: «Когда я думаю об Индии, в ее прошлом и в ее, теперь означаемом, освободительном будущем, мне кажется, что я чувствую бесчисленные крылья в Воздухе».¹⁸ И рождались такие проникновенные стихи: «Свет мой, Индия, святыня, девственная мать...».¹⁹

Безусловно, в личности Бальмонты и его горячей приверженности индийской теме наиболее органично выразился интерес русской общественности к Востоку, интенсивно проявившийся в период кон-

ца XIX – начала XX века. Многие представители Серебряного века (И. Анненский, И. Бунин, Андрей Белый, В. Хлебников, М. Волошин и др.) в духовных и творческих поисках обращались к обширному философскому и культурному наследию Индии, в том числе буддизму. Однако отличие бальмонтовского подхода состояло не только в необычайной широте его интересов, но и в личной сопричастности индийской культуре.²⁰ В этом проявилась, говоря на языке буддизма, его кармическая связь с Индией, которую осознал и сам поэт. «Мне явственно кажется, – писал Бальмонт, – что очень давно я уже много раз был и в Стране Мечты, и в Стране Мысли <так он называет Индию. – Б. Д.>, что я лишь в силу закона сцепления причин и следствий, волею сурового закона Кармы попал в холодный сумрак Севера, и огненные строки поют во мне».²¹

Не эта ли кармическая связь со страной – колыбелью буддизма дала осуществить именно Бальмонту перевод «Буддхачариты» Ашвагхоши – шедевра древнеиндийской литературы. Не об этом ли свидетельствуют сопутствующие жизненные обстоятельства, сводившие поэта с наставниками – выдающимися индологами, направлявшими его на стезе постижения индийской культуры. Не тень ли самого Гаутамы следовала за ним в Индии, осеняя его поэтические прозрения. Действительно, Бальмонт оказался достоин своего высокого предназначения, и грандиозная поэма Ашвагхоши в переводе вдохновенного русского поэта обогатила отечественную словесность древним дыханием буддийского Востока.

¹ Соловьев В.С. Буддийское настроение в поэзии // *Он же. Философия искусства и литературная критика*. М., 1991. С. 425–465.

² Бонгард-Левин Г.М. Из «Русской мысли». СПб., 2002. С. 49.

³ Там же. С. 45.

⁴ *Ашвагхоша. Жизнь Будды. Калидаса. Драмы*. Перевод К. Бальмонта. Автор введен., вступ. ст. и очерков Г. Бонгард-Левин. М., 1990. С. 13, 277.

⁵ *Асвагоша. Жизнь Будды*. Перевод К. Бальмонта со вступительной статьей Сильвэна Леви. М.: М. и С. Сабашниковы, 1913. С. XVI.

⁶ *Бальмонт К. Избранное. Стихотворения*. Переводы. Статьи. М., 1991. С. 518.

⁷ Там же. С. 525.

⁸ *Асвагоша. Жизнь Будды*. С. 163, 170–171.

⁹ *Бальмонт К. Белый Зодчий. Таинство Четырех светильников*. СПб.: Сириус, 1914. С. 309–310.

¹⁰ Там же. С. 26.

¹¹ *Бальмонт К. Избранное. Стихотворения*. Переводы. Статьи. С. 568.

- ¹² *Бальмонт К.* Белый Зодчий. Тайнство Четырех светильников. С. 267.
- ¹³ *Ашвагхоша.* Жизнь Будды. *Калидаса.* Драмы. С. 20.
- ¹⁴ *Шервинский С.В.* Памятники мировой литературы // Издательству М. и С. Сабашниковых. К 35-летию деятельности. М., 1926. С. 34.
- ¹⁵ *Брюсов В.Я.* Асвагоша. Жизнь Будды. Перевод К. Бальмонта, со вступительной Сильвана Леви. Памятники мировой литературы. Издательство М. и С. Сабашниковых. М., 1913 // Русская мысль. 1913. Кн. XI. Ноябрь. С. 413.
- ¹⁶ Там же. С. 413–414.
- ¹⁷ *Андросов В.П.* Индо-тибетский буддизм. Энциклопедический словарь. М., 2011. С. 49.
- ¹⁸ *Бальмонт К.* Белые Зарницы. Мысли и впечатления. СПб.: Издание М.В. Пирожкова, 1908. С. 41–42.
- ¹⁹ Там же. С. 41.
- ²⁰ *Ашвагхоша.* Жизнь Будды. *Калидаса.* Драмы. С. 26.
- ²¹ *Бальмонт К.* Белые Зарницы. Мысли и впечатления. С. 20.

А. Чулян
Ереван, Армения

К. Бальмонт – исследователь испанской литературы в оценке критики XX века

Более двадцати лет своей жизни Бальмонт посвятил изучению творчества Кальдерона и переводам его поэзии, которые обогатили не только «сокровищницу» переводов произведений мировой литературы, но и явились бесценным вкладом в русскую культуру. Бальмонтовские переводы Кальдерона и литературоведческие статьи по испанской литературе по-разному оценивались на протяжении предыдущего века. В данной статье предпринята попытка собрать воедино критические оценки статей Бальмонта об испанской литературе, большей частью основанных на его переводах произведений испанских авторов, в частности, Кальдерона, а также определить общую направленность оценочных мнений критиков XX века.

Анализ критических статей и рецензий представлен в порядке хронологии их публикаций и основан на ретроспективном изучении литературных процессов соответствующей эпохи.

В начале XX века, в связи с выходом в свет драм Кальдерона в переводе Бальмонта, в нескольких периодических изданиях были опубликованы немногочисленные отклики на эти выпуски. Следует отметить, что наибольшего внимания удостоился первый выпуск переводных драм (1900); данное издание вызвало интерес у русских читателей к недостаточно знакомому, а также мало изученному испанскому автору. Критические статьи в газетах и журналах, чаще анонимные, в большинстве случаев приветствовали инициативу Бальмонта представить Кальдерона на русском языке: «Нельзя не отнестись с живейшей признательностью к г. Бальмонту за его новый художественный труд»;¹ «Мысль издать на русском языке произведения Кальдерона дела Барки будет встречена, разумеется, с искренним сочувствием: Кальдерон – один из знаменитейших испанских драматургов, а между тем его многочисленные пьесы многим совершенно неизвестны»;² «К.Д. Бальмонт применяет свой поэтический талант к чрезвычайно

полезной деятельности, знакомя русскую публику с западными классиками в прекрасных поэтических переводах».³

Анонимный автор критической статьи в «Русском богатстве» полемизирует с Бальмонтом по поводу его выбора для первого выпуска драмы «Чистилище святого Патрика», так как считает, что драма «хотя и дает, действительно, сразу представление о литературной манере Кальдерона», как отмечал Бальмонт в «Предисловии переводчика», «но лишена того драматического интереса, каким проникнуты, некоторые другие его драмы».⁴ Анализируя высказывание Бальмонта о мотиве покаяния, который автор называл «связующим звеном между испанской литературой и русской», критик высказывает мнение, что искать «параллели» переводчику следовало не в литературе Достоевского и Толстого, которых Бальмонт называл «северными братьями» Тирсо де Молины и Кальдерона, а в русской литературе средних веков, в «обличениях», «поучениях» и особенно в раскольнической литературе, поскольку в основе покаяния кальдероновского героя лежит «страх адских мучений». Свое мнение автор обосновывает тем, что основной мотив «чистилища» был разработан во всем средневековом искусстве, и мышление литературных героев XIX века отличается от средневекового: в отличие от героев средневековых произведений, герои Достоевского и Толстого приходят к осознанному покаянию посредством «внутренней борьбы, самоанализа, сознания своего ничтожества перед Богом и глубины своего падения».⁵

Статья Бальмонта «От страстей – к созерцанию», предваряющая первый том, представляется критику «красиво написанной», однако при этом автор считает, что там нет оценочных взглядов на испанскую литературу, и выражает «полнейшее сочувствие к мысли г. Бальмонта» перевести лучшие драмы испанского драматурга на русский язык, поскольку «многочисленные сочинения» Кальдерона «мало известны русской публике»; перевод – «неровно» исполненный, где «созвучные окончания обманывают читателя и скрадывают недочеты внутренней гармонии в стихе», а «белые стихи» превращаются в «рубленую прозу».⁶

В данном случае следует заметить, что представляя творческую личность Кальдерона, в своей статье анонимный автор обращаясь к читателям, приводит цитаты из тех бальмонтовских литературоведческих работ, которые были им же столь отрицательно оценены.

Следовательно, можно полагать, что критик был мало знаком с творчеством испанского драматурга, поскольку он считал, что в истории испанской литературы значение Кальдерона «велико, хотя, быть может, и не в такой степени, как склонен думать г. Бальмонт».⁷ На сегодняшний день основополагающая роль Кальдерона в развитии испанской литературы неоспорима.

О мотиве покаяния в драме «Чистилище святого Патрика» высказался другой анонимный автор в «Ежемесячных сочинениях», назвав произведение испанского драматурга «католической драмой с печатью неискоренимого, чисто испанского изуверства», в которой «великодушные и благородные герои» погибают в чистилище Патрика, «на дне которого кровь и смерть», а «самые величайшие грешники проходят сквозь вероломное логовище хитрого монаха невинно, только потому, что они покаялись и не усомнились в действительности чистилища».⁸ Автор статьи советует Бальмонту «вводить в поэтический словарь побольше слов из народной речи» в свои переводы, при этом выражая отрицательное отношение к неологизмам, которые переводчик использует в переводе драмы.

Христианская доктрина покаяния, которая и легла в основу сюжета драмы «Чистилище святого Патрика», интерпретируется поразному. Что касается использования слов из народной речи в переводах Бальмонта, конечно же, такое предложение не приемлемо для переводов произведений испанского драматурга, поскольку его драмы относятся к «высокому» стилю, требующему соответствующей лексики. Бальмонт-переводчик относился с особым вниманием именно к передаче жанрово-стилистических особенностей подлинников.

В «Правительственном вестнике» напечатана статья «без подписи», автор которой приветствует ознакомление русских читателей со «своеобразным талантом» Кальдерона и полагает, что Бальмонт свой «почтенный труд» завершит так же «хорошо и удачно, как сделал это относительно Шелли, дав возможность читать его в превосходном переводе на русском языке».⁹ Следует полагать, что анонимный автор статьи лишь «бегло» просмотрел первый выпуск драм Кальдерона, поскольку он называет литературоведческую часть данного выпуска «характеристикой Кальдерона» «на 140 страницах», «сделанных переводчиком»; автор не заметил, что Бальмонт является автором лишь 75 страниц, остальная часть занимает статья Лео Руане «Заметка о Чистилище св. Патрика».

Е. Деген обращает внимание читателей на «важность» перевода Бальмонтом драмы «Чистилище святого Патрика», которым он «обогадил» русскую литературу, а также высоко оценивает достоинства самого перевода: «Стихотворный талант г. Бальмонта, известный из его переводов Шелли и столь плачевно изменивший ему в переводе Гауптмана, здесь опять обнаруживается с полной силою». ¹⁰ Крайне отрицательно Е. Деген высказался по поводу статьи Бальмонта «От страстей – к созерцанию», отмечая, что «если г. Бальмонт талантливый версификатор, то в качестве критика, психолога и историка литературы он более чем слаб». ¹¹ Одобряя «вступительный исторический и биографический комментарий» Бальмонта, критик считает, что такого рода статьи «не могут быть признаны удовлетворительными», поскольку в них представлен иногда «образчик критического понимания г. Бальмонта» или иногда «пример его лирического философствования». ¹² Автор критической статьи упрекает Бальмонта в «лирическом философствовании», которое, конечно, присутствует в рецензируемой им статье, однако необходимо заметить, что уважаемый критик не отмечает, что эта черта в целом характеризует творческую манеру Бальмонта – поэта и критика. Следует привести противоположное данному замечанию Е. Дегена мнение Ю.К. Балтрушайтиса, который считал «лирическую» манеру отличительной чертой Бальмонта-теоретика. В рецензии на книгу Бальмонта «Горные вершины» (1904), в которой представлены его литературоведческие работы об искусстве и литературе, Ю.К. Балтрушайтис пишет: «Вся книга написана блестящим языком, с тем обилием образов и разнообразием красок, которыми вообще отличается все творчество нашего поэта». ¹³ Балтрушайтис также отмечает и другие достоинства литературоведческих работ Бальмонта: «новизну точки зрения», «высокий дар психологического проникновения в сложную сущность души человеческой». ¹⁴ В современном литературоведении «лирическая» манера Бальмонта-теоретика оценивается как «импрессионистическая», кроме того, И. Корецкая считает Бальмонта «одним из зачинателей русской импрессионистической критики». ¹⁵

В редких случаях критики замечали оценочный характер статьи «От страстей – к созерцанию», ведь Бальмонт признает достоинства или недостатки творческой манеры не только Кальдерона, но анализирует произведения и других авторов; в «Вестнике Европы» ано-

нимый автор называет статью Бальмонта «вступительным очерком» и отмечает, что «общий обзор поэзии Кальдерона» представлен с «краткою оценкою» со стороны автора,¹⁶ а также отмечает «приподнятый тон подлинника», который удачно передает перевод.

Оценку первого выпуска переводов Бальмонта можно считать некомпетентной, несмотря на то, что появилось несколько рецензий в весьма известных журналах. Следует особо отметить невнимание критики того времени к столь значительному начинанию Бальмонта создать историю испанской литературы на русском языке и определить в ней место Кальдерона.

Удивительно, что издание в 1902 году второго, наиболее интересного выпуска драм Кальдерона в переводе Бальмонта, включающего философские и героические драмы испанского драматурга, вызвало сравнительно меньший резонанс среди критиков и читателей. Среди них Зин. Венгерова, которая высоко оценила не только бальмонтовские переводы драм Кальдерона, но и его литературоведческие работы, признав их научную направленность: «Издание снабжено всем научным аппаратом, необходимым для того, чтобы приблизить великого писателя отдаленных времен к пониманию современных читателей. Каждой драме предпослана пояснительная статья или самого переводчика, или кого-нибудь из иностранных критиков в переводе на русский язык».¹⁷ Особо следует обратить внимание на то, что Бальмонт отлично разбирался в критической литературе о Кальдероне, написанной на разных языках, поэтому не просто перевел на русский язык критические статьи, а сделал отбор авторов, которые, на его взгляд, наиболее адекватно оценивали творчество испанского драматурга. О самом переводе Зин. Венгерова пишет: «Перевод чрезвычайно литературный, поэтический – местами только вычурный».¹⁸ Но критик полагает, что «вдохновенные» драмы Кальдерона Бальмонт передал с «большим подъемом», что позволит русскому читателю судить и «о глубине мыслей Кальдерона, и об обаянии его поэтического языка».

Интерес для исследования представляет статья В. Буренина «Критические очерки»,¹⁹ состоящая из двух частей. В первой части автор обращается к поэтическому творчеству Бальмонта, предлагая читателям сугубо субъективную характеристику лирики Бальмонта-поэта, вторая часть посвящена переводам Бальмонта драм Кальдеро-

на. Статья довольно большая, автор обратился к двум выпускам переводов произведений испанского драматурга, но, к большому сожалению, В. Буренин не высказал никаких оценочных мнений относительно литературоведческих статей Бальмонта, включенных в первый и второй выпуски. Следует также отметить, что автор, предлагая «любительский» анализ переводов Бальмонта, в каждом абзаце статьи выражает мнения, крайне противоречащие друг другу, соответственно, трудно определить мнение В. Буренина относительно деятельности Бальмонта как переводчика драм Кальдерона.

В 1911 году в газете «Речь», в отделе «Театр и музыка», была помещена статья Д.В. Философова, посвященная премьере спектакля по одноименной драме Кальдерона «Сам у себя под стражей» в переводе «неизвестного переводчика»; в статье автор обращается к неправильному написанию фамилии Кальдерона на афише (де Ла Варка) и отмечает, что в России «Кальдерона не знают».²⁰ Вскоре в той же газете появилось «Письмо в редакцию» Бальмонта, где автор высказывает сожаление о «неосведомленности» г. Д. Ф. относительно творчества Кальдерона в России. Бальмонт информирует о своих переводах, изданных уже в то время в двух выпусках, но самое важное, Бальмонт акцентирует свои литературоведческие работы, посвященные творчеству испанского драматурга и испанской литературе Золотого Века: «Эти драмы не только переведены, но и снабжены таким количеством разъяснений и примечаний, что каждый правоспособный судить может видеть, с какого языка сделаны переводы, и известна ли переводчику испанская литература XVI-го – XVII-го века».²¹ Бальмонт сообщает также о своих публичных выступлениях в Москве, которые впоследствии были включены в книгу «Горные вершины» в виде статей. Необходимо заметить, что в «Письме» Бальмонт не только отметил свои заслуги в сфере популяризации испанской литературы в России, но и обратился к книге Д.К. Петрова, исследователя творчества Лопе-де-Веги, а также к переводам драм Кальдерона других переводчиков, изданных задолго до появления бальмонтских переводов. В том же номере был напечатан ответ Д.В. Философова, в котором автор высказал «недоверие к переводам Бальмонта», поскольку сам не владел испанским языком, чтобы оценить качество бальмонтских переводов, но доверял критическим замечаниям К. Чуковского и М. Волошина, которые

крайне негативно высказывались по поводу переводческой деятельности Бальмонта; автор не преминул заметить, что «высоко ценит поэзию Бальмонта», лирические произведения которого считает «значительными и характерными для русского “декадентства”, в хорошем, принципиальном, смысле этого слова».²²

Последний, третий выпуск сочинений Кальдерона (1912), который включал перевод только одной драмы «Врач своей чести» и статью Бальмонта «О ревности», не удостоился особого внимания критики, и даже в тех немногочисленных статьях на данную тему больше высказываний по поводу содержания драмы, чем по поводу перевода и статьи Бальмонта.

Статья анонимного автора «Бальмонт о ревности»²³ представляла собой лишь повествовательный пересказ статьи «О ревности», где нет никаких авторских оценок ни переводов, ни критических статей Бальмонта.

Л. К-ский в рецензии на третий выпуск драм Кальдерона в переводе Бальмонта проводил параллели между главным героем драмы «Врач своей чести» – дон Гутиэрре – и Дон Жуаном: разницу между героями автор видел в том, что дон Гутиэрре «не наделен привлекательными чертами Дон Жуана». Автор обращается к статье Бальмонта «О ревности», где переводчик полемизирует с «проф. Д.К. Петровым, утверждающим, что “испанцы не столько ревновали, сколько заботились о своей чести”», и приходит к выводу, что возражения Бальмонта «не кажутся убедительными и переведенная им драма блестяще подтверждает вышеприведенное мнение проф. Петрова».²⁴

Ю. Айхенвальд в рецензии на вышеуказанный выпуск драм Кальдерона высоко оценил просветительскую заслугу Бальмонта «перед русским обществом», к тому же критик нашел объяснение столь увлеченному интересу русского поэта творчеством испанского драматурга – «сочетание испанской и общечеловеческой психологии, соединение местного колорита с художественной разработкой вечных тем».²⁵ Критик высказывает мнение, что Бальмонт «защищает Кальдерона, и благоразумность испанской ревности не считает ее ущербом и осквернением». Драматическое произведение «Врач своей чести» Ю. Айхенвальд назвал «отзвуком временного, а не вечного, отражения нравов, а не нравственности», которое производит «эстетически и этически оскорбительное впечатление». В сравнительно большой критиче-

ской работе автор не высказывает никаких оценочных мнений о Бальмонте-теоретике испанской литературы; статья представляет собой осмысление творчества великого испанского драматурга сквозь призму бальмонтовского восприятия, о чем свидетельствуют фразы и выражения из литературоведческих статей Бальмонта.

Рецензия П. Пшендовского явилась единственной критической работой, где статья Бальмонта «О ревности» получила соответствующую, на наш взгляд, оценку; драма «Врач своей чести», по мнению автора, достойна «внимания любой образцовой сцены», и не только перевод драмы видится критику интересным, но и предисловие, «представляющее собою мастерский, <...> классический этюд г. Бальмонта – на вечно юную, но оригинально и красноречиво трактуемую им тему: “О ревности”».²⁶ П. Пшендовский, основываясь на мнении самого Бальмонта, считает, что если эта драма самое «испанское» произведение испанского «писателя-гения», «то и критика его мирозерцания, представленная в горячем, пылком исследовании о ревности, чести и мести, как двигательных началах чувства любви, преисполнена такой страстности и вдохновения, что нельзя ее не назвать сверх-испанской, прямо испанистой».²⁷

Хотя Бальмонт в своей статье «О ревности» попытался объяснить отличительные особенности испанского менталитета, в частности, присущие испанскому характеру чувства ревности и чести, однако именно их несоответствие менталитету русского читателя и вызывало столь неадекватное отношение критики.

В послереволюционные годы, после отъезда Бальмонта в эмиграцию, его творчество не исследовалось в советском литературоведении. Спустя полвека, в 1961 году, были изданы пьесы Кальдерона в двух томах, но составителем Н.Б. Томашевским в это издание, даже напечатанное в период «оттепели», не были включены ни переводы, ни статьи Бальмонта. Однако, считаем необходимым отметить, что Н. Томашевский был знаком и с переводами Бальмонта, и с его литературоведческими работами, а также со статьями зарубежных испанистов, которые впервые были представлены в переводе Бальмонта, поскольку в своей вступительной статье «Театр Кальдерона» он цитирует слова немецкого испаниста В. Шмидта, ссылаясь на второе издание бальмонтовских переводов Кальдерона.²⁸ В примечаниях к некоторым драмам Н. Томашевский упоминает имя Бальмон-

та как переводчика-предшественника произведений Кальдерона. Вероятно, Н. Томашевский не мог включить переводы и статьи Бальмонта в свое издание в 1961 году в свете известного в Советском Союзе отношения к поэтам-эмигрантам.

Впервые полный перечень переводов драм и литературоведческих работ Бальмонта о Кальдероне был представлен в 1986 году в книге «Iberica: Кальдерон и мировая культура», в разделе «Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке». ²⁹ Данную библиографию, составленную Г.А. Коганом, можно считать основательной, поскольку здесь приведены не только конкретные переводы драм и статей Бальмонта, но и рассмотрены другие литературоведческие работы Бальмонта, не связанные с испанской литературой, в которых критик упоминает имя Кальдерона. ³⁰ В раздел «Кальдерон в художественной литературе» Г. Коган включил также стихотворение Бальмонта «Кальдерон», вошедшее в его книгу «Сонеты Солнца, Меда и Луны: Песня миров» (1917).

В 1989 году впервые были изданы все десять драм Кальдерона в переводе Бальмонта. ³¹ Издание подготовили академик Н.И. Балашов и Д.Г. Макогоненко; в их статьях «На пути к неоткрытому до конца Кальдерону» (Н.И. Балашов) и «Кальдерон в переводах Бальмонта» (Д.Г. Макогоненко) дана исключительно высокая оценка переводческому таланту Бальмонта. Следует заметить, что в данном издании нет оценки работ Бальмонта-исследователя творчества Кальдерона, хотя Д. Макогоненко обращает внимание на «значительный историко-литературный и библиографический аппарат», которым Бальмонт сопровождал свои переводы, и считает, что «задуманное необычайно широко для своего времени издание было самым современным научным типом издания». ³² Д. Макогоненко акцентирует важность обращения Бальмонта к творчеству Кальдерона, поскольку критик считает, что переводы произведений испанского драматурга явились «в какой-то мере практическим и литературоведческим обновлением» художественного мировосприятия Бальмонта. Обращение к театру, по ее мнению, играло большую роль в «перестройке структурно-смысловой основы художественного творчества у символистов». ³³ В данном издании представлены некоторые примечания Бальмонта к драмам, из всех литературоведческих работ Бальмонта о Кальдероне составителями включены только «Предисловие» ко

второму выпуску издания сочинений Кальдерона (М., 1902) и предисловие к драме «Любовь после смерти».³⁴

Уже в постсоветское время, в 2001 году, вышла в свет первая монография о Бальмонте; авторы книги – П.В. Куприяновский и Н.А. Молчанова – по-новому оценили творчество Бальмонта не только как поэта, но и прозаика, критика, переводчика. Отдавая должное основательной работе бальмонтоведов, представленной в данном издании, считаем необходимым отметить, что авторами не исследованы и не оценены работы Бальмонта-исследователя испанской литературы и Кальдерона. Авторы обращаются к некоторым «испанским» статьям Бальмонта, но исключительно для исследования конкретных аспектов его творчества. В большинстве случаев, посредством цитирования отдельных положений из тезисов литературоведческих работ Бальмонта, авторы монографии обосновывают его поэтическое восприятие испанской литературы в контексте мировой культуры; в то же время отдельные статьи поэта используются для подтверждения направленности его поэтического творчества, как, к примеру, статья «Чувство личности в поэзии» названа «выражением книги символов “Будем как Солнце”».³⁵ Статья «Кальдероновская драма личности» интересует авторов в нескольких аспектах, отраженных в творчестве Бальмонта: в первую очередь они стремятся отметить ее теософскую направленность, которая отразилась и в его поэзии; авторы отмечают, что космическая эволюция духовного абсолюта увлекла Бальмонта, но оккультизму Е.Д. Блаватской он «остался чужд», несмотря на то, что он перевел с английского значительный кусок из ее «Голоса Молчания» и включил в статью «Кальдероновская драма личности».³⁶ Авторы книги проводят параллели между статьей и сборником Бальмонта «Тишина», полагая, что «тишина» – не только состояние природы, но и еще и «некое душевное откровение для бальмонтовского “я”», услышав «голос молчания» лирический герой поэта «обретает высшую свободу».³⁷

В 2006 году был издан первый том «Библиографии К.Д. Бальмонта» под редакцией С.Н. Тяпкова.³⁸ В современном бальмонтоведении данная библиография имеет огромное значение, поскольку это первая работа, представляющая в хронологической последовательности описание произведений поэта на русском языке, изданных в России, СССР и Российской Федерации в течение 120 лет (1885–

2005). Часть библиографии, в которой представлены прозаические произведения Бальмонта, включающие также критические статьи,³⁹ подробно изучена нами. Следует отметить, что в библиографии в числе «испанских» статей Бальмонта отсутствуют следующие: «От страстей – к созерцанию», «О ревности». Под названием «Четыре статьи о Кальдероне» редактор имел в виду второй выпуск драм Кальдерона в переводе Бальмонта, где допустил маленькую неточность, так как из четырех статей, представленных в данном выпуске, Бальмонту принадлежат только две: «Поклонение Кресту» и «Любовь после смерти», а статьи «Жизнь есть сон» и «Стойкий Принц» принадлежат Максу Кренхелю и представлены в переводе Бальмонта.

Проведя исследование в области деятельности Бальмонта-теоретика испанской литературы, можно констатировать, что данные работы представляют сегодня большой научный интерес, и их изучение в современном бальмонтоведении актуально, поскольку они отличаются научно-исследовательской направленностью. Ошибочное мнение критиков прошлого столетия о «несостоятельности» Бальмонта-критика было обусловлено распространенным мнением, что автор «“В безбрежности” и у которого “фиолетовые руки на эмалевой стене”»⁴⁰ не должен вступать на путь «эстетической и философской» критики, так как «на этом пути требуется не звонкость фраз и не слепая самоуверенность, а нечто большее...».⁴¹

Такое мнение о литературоведческой деятельности Бальмонта на сегодняшний день неприемлемо. Современное литературоведение всё теснее смыкается с культурологией, социологией, психологией, философией и т. д. Традиционный литературоведческий подход к исследованию подразумевает изучение текста как продукта национальной культуры, общественной мысли, выявление его связи с современностью и культурно-художественной традицией, определение его места в литературном процессе. Сегодня все большую популярность в литературоведении завоевывают те исследования, которые по своей методологии находятся на пересечении ранее не пересекавшихся смежных дисциплин.⁴² «Испанские» статьи Бальмонта предвосхитили современный междисциплинарный подход к литературоведческому исследованию, поскольку ориентированы на общекультурный контекст, на социологию и психологию, на пробле-

мы рецепции национальной, этнической идентичности. Бальмонт представлял и оценивал испанскую литературу не только сквозь призму своего субъективного, индивидуального восприятия, но и рассматривал ее в контексте мировой культуры, следовательно, необходимо обосновать научность «испанских» статей Бальмонта, выдвигая в качестве основополагающего метод «комплексного подхода» к исследованию.

Можно констатировать, что во всех критических оценках исследователей XX века высказаны положительные или отрицательные мнения о переводах Бальмонта, чего нельзя сказать о его литературоведческих работах. В большинстве случаев роль Бальмонта как теоретика испанской литературы не оценивается адекватно, и, если даже в редких случаях можно отметить положительные характеристики некоторых авторов, то они отдают должное лишь ознакомительной функции бальмонтовских статей.

¹ <Б.п.> П. Кальдерон. Сочинения. Вып. 1. Чистилище святого Патрика. М., 1900 // Ежемесячные литературные приложения к журналу «Нива». 1900. № 10. С. 424.

² <Б.п.>. Сочинения Кальдерона. Пер. с испанского К.Д. Бальмонта. Вып. 1. М., 1900 // Новый мир. 1900. № 46 (15 ноября). С. 128.

³ Венгерова Зин. Сочинения Кальдерона. Пер. с испанского К.Д. Бальмонта. Вып. 2-й, 1902 г. // Образование. 1902. № 7–8. Отд. II. С. 116.

⁴ <Б.п.>. Сочинения Кальдерона. Перевод с испанского К.Д. Бальмонта. Выпуск 1-ый. М., 1900 // Русское богатство. 1900. № 11. С. 70.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 71.

⁷ Там же. С. 70.

⁸ <Б.п.>. Библиографический листок. К.Д. Бальмонт. Сочинения Кальдерона. Перевод с испанского. Вып. I. М. 1900 // Ежемесячные сочинения. 1900. № 11. С. 288.

⁹ <Б.п.>. Сочинения Кальдерона, пер. К. Бальмонта. Вып. 1. // Правительственный вестник. 1900. 10 сентября. № 204. С. 3.

¹⁰ Деген Е. Кальдерон. «Сочинения». Перевод с испанского К.Д. Бальмонта. Выпуск 1-й. М. 1900 г. // Мир божий. 1900. № 12. Отд. II. С. 93.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ М.Р. <Балтрушайтис Ю.К.> К. Бальмонт. Горные вершины. Сборник статей. Книга первая. Искусство и литература. М. 1904. К-во «Гриф» // Весы. 1904. № 4. С. 65.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Корецкая И. Литература в кругу искусств // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. М., 2000. С. 146.

¹⁶ <Б.п.>. П. Кальдерон. Сочинения. Вып. 1. М., 1900 // Вестник Европы. 1901. № 3. (обл.).

- ¹⁷ Венгерова Зин. Указ. соч. С. 116.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Буренин В. Критические очерки // Новое время. 1902. 3 мая. С. 2.
- ²⁰ Д. Ф. <Д.В. Философов>. <О недостатках в переводах П. Кальдерона К. Бальмонтом> // Речь. 1911. 17 сентября. № 255. С. 3.
- ²¹ Бальмонт К.Д. Письмо в редакцию // Речь. 1911. 3 октября. № 271. С. 3.
- ²² Д. Ф. <Д.В. Философов>. «Примечание» // Там же.
- ²³ <Б.п.>. Бальмонт о ревности // Бюллетени литературы и жизни. 1912. № 10. 1 февраля. С. 414–415.
- ²⁴ К-ский Л. Сочинения Кальдерона. Перевод с исп. К. Бальмонта. Вып. 3-й. 1912 // Русские ведомости. 1912. № 128. 5 июня. С. 4.
- ²⁵ Айхенвальд Ю. Кальдерон. (Сочинения Кальдерона. Перевод с испанского К.Д. Бальмонта. М., 1912 г., изд. Сабашниковых) // Речь. 1912. 13 августа. С. 2.
- ²⁶ Пшенидовский П. Сочинения Кальдерона. Пер. К. Бальмонта. Вып. 3 // Утро России. 1912. № 202. 1 сентября. С. 5.
- ²⁷ Там же.
- ²⁸ Томашевский Н. Театр Кальдерона // Кальдерон Педро. Пьесы. Перевод с испанского. Т. 1. М., 1961. С. 34–35.
- ²⁹ Iberica: Кальдерон и мировая культура = Iberica. Calderon y la cultura mundial: Сб. статей / Отв. ред. Г.В. Степанов. Л., 1986. С. 229, 230, 244, 245, 246, 247, 263, 264.
- ³⁰ Там же. С. 245.
- ³¹ Кальдерон де Ла Барка Педро. Драмы. Перевод К. Бальмонта. В 2 кн. М., 1989.
- ³² Макогоненко Д.Г. Кальдерон в переводе Бальмонта // Кальдерон де Ла Барка Педро. Драмы. Перевод К. Бальмонта. В 2 кн. Кн. 2. М., 1989. С. 680.
- ³³ Там же. С. 681.
- ³⁴ Там же. С. 664–678.
- ³⁵ Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба. Иваново, 2001. С. 131.
- ³⁶ Там же. С. 81.
- ³⁷ Там же. С. 82.
- ³⁸ Библиография К.Д. Бальмонта / Отв. ред. С.Н. Тяпков. Т. 1. Иваново, 2006.
- ³⁹ Там же. С. 460–464.
- ⁴⁰ Деген Е. Указ. соч. С. 94.
- ⁴¹ <Б.п.>. К. Бальмонт. Горные вершины. Сб. статей. М., 1904 // Русская мысль. 1904. Кн. IV. Отд. II. С. 328–330.
- ⁴² Давтян С.С. Традиции, инновации и перспективы изучения литературных произведений // Русский язык и литература в образовательной системе Армении: Проблемы и перспективы. Ереван; М., 2009. С. 372.

А. Иванова
Санкт-Петербург

К. Д. Бальмонт – переводчик П. Б. Шелли

Переводческая деятельность Константина Дмитриевича Бальмонта – значительный вклад в русскую культуру. Знание многих языков позволило ему открыть для читателя большое количество имен английской, французской, американской, испанской, армянской, польской и других литератур.

Важное место в творчестве русского поэта занимает английская литература. Он перевел произведения Д. Байрона, Р. Бернса, У. Блейка, У. Вордсворта, Т. Гуда, О. Голдсмита, С. Кольриджа, К. Марло, Т. Мура, Д. Россетти, Р. Стивенсона, А. Теннисона, У. Шекспира, Б. Шелли, Э. Эллиота. Из французской поэзии и прозы им были выбраны такие авторы, как Ш. Бодлер, Ф. Кроммелинк, А. Франс, Ш. ван Лерберг, М. Швоб. Испанская литература в переводческой деятельности Бальмонта представлена прежде всего испанской народной песней. В 1911 году вышел сборник стихов под названием «Любовь и ненависть». Поэт также перевел драму Ф. Лопе де Веги «Овечий ключ» и стихи Хосе Эспронседы. Но самым значительным стал перевод десяти пьес П. Кальдерона. Бальмонт также переложил на русский язык произведения немецких писателей Э.Т.А. Гофмана и Г. Гауптмана, польских поэтов А. Мицкевича, Ю. Словацкого и чешского поэта Я. Врхлицкого. Болгарская народная песня зазвучала по-русски благодаря Бальмонту. Из грузинской поэзии самым известным стал его перевод поэмы Ш. Руставели «Носящий Барсову шкуру». Из армянской литературы поэт уделил внимание таким авторам, как И. Иоаннисян, А. Исаакян, О. Туманян, А. Цатурян и др. Литовские дайны тоже не остались без внимания Бальмонта. В эмиграции в конце 1920-х – начале 1930-х годов поэт был увлечен творчеством литовского поэта Л. Гиры. Он также работал над произведениями норвежского драматурга Г. Ибсена. Значительным переводческим трудом стала подготовка собрания сочинений Э. По. Бальмонт не обошел вниманием и У. Уитмена. Из древнеиндийской драматургии благодаря Бальмонту на русском языке увидела свет драма

Калидасы «Шакунтала». Наряду с перечисленными авторами, Бальмонт переводил различные истории литератур. Так, в 1894 году он переложил «Историю скандинавской литературы от древнейших времен до наших дней» Ф. Горна, в 1897-м – «Историю итальянской литературы» Адольфа Гаспари.

Несмотря на то, что Бальмонт как переводчик сделал очень много, этот аспект его творческой деятельности мало изучен. Основное внимание ученых обращено на поэзию Бальмонта. Некоторые российские исследователи занимались биографией писателя. Тщательное исследование творческого пути Бальмонта принадлежит П.В. Куприяновскому и Н.А. Молчановой.¹ Подготовлены первые два тома Библиографии.² Переводческий метод Бальмонта исследовался в книгах о П. Шелли, О. Уайльде, Э. По. Так, Л.И. Никольская в книге «Шелли в России»³ отвела только часть главы сравнительному анализу переводов Бальмонта из Шелли. А.Г. Образцова в монографии «Волшебник или шут? Театр Оскара Уайльда» в главе о драме «Саломея» также писала о переводе этой пьесы Бальмонтом и Ек. Андреевой.⁴ Упоминания о поэте-переводчике встречаются в работах современных исследователей К.М. Азадовского и Е.М. Дьяконовой,⁵ Ю.Д. Левина,⁶ А.В. Федорова,⁷ Е.Г. Эткинда,⁸ В.Е. Багно.⁹

На наш взгляд, основные причины «неисследованности» деятельности Бальмонта-переводчика следующие:

1) отсутствие специальных литературоведческих исследований о переводах поэта с английского, немецкого, французского и других языков;

2) неоднозначная оценка переводческого метода Бальмонта в советское время; выдающиеся мастера перевода, такие как К.И. Чуковский, С.Я. Маршак, резко негативно относились к переложениям Бальмонта; но существовало и противоположное мнение таких крупных писателей и переводчиков, как Б.Л. Пастернак и Н.М. Любимов. В настоящей статье в качестве предмета анализа взяты такие произведения из подготовленного Бальмонтом трехтомного собрания сочинений Шелли, как «Строки, написанные во время правления Кэстльри», «Песнь к Британцам», сонет «Англия в 1819 г.», «Ода к Западному ветру», «Гимн Духовной Красоте», «Монблан» (первый том); «Освобожденный Прометей», «Розалинда и Елена», «Юлиан и Маддало» (второй том); «Волшебница Атласа», «Эпипсихидион» (третий том).

Одно из произведений, на котором хотелось бы остановиться подробнее, – «Ода к Западному ветру». Оно знаменито тем, что почти все переводчики, работавшие над произведениями Шелли в конце XIX – начале XX века, обращались к «Оде». Ее переводили А. Барыкова, В. Марков, Б. Пастернак. В этом переводе Бальмонта отразились такие особенности переводческого стиля, как полная передача содержания, вольное отношение к жанру произведения.

Если взглянуть на «оду» Шелли с точки зрения идеи и образов, то в переводе Бальмонта они нашли более полное отражение, чем в переводе Пастернака. Так, в подлиннике, в первой строфе, присутствует противопоставление «зимы» и «весны». Оно связано с основной идеей произведения. С образом «весны» ассоциируется все живое, весна наполнена яркими красками, с ее приходом земля и природа просыпаются. Почки на деревьях питают воздух: «...and fill / (Driving sweet buds like flocks to feed in air) / With living hues and odours plain and hill...». ¹⁰ Образ «зимы» связан с темой смерти. Так, семена деревьев уподоблены трупам в могиле: «...the winged seed, where they lie cold and low, / Each like a corpse within its grave...» (ИСП, 84). Таким образом, без весны нет возрождения. Образ ветра выступает здесь как некая сила, управляющая природой, а значит, и самой жизнью. Одна из основных функций ветра – символическая. Для Шелли весна – это надежда человечества на возрождение, предвестники которого – буря и ветер. Важный элемент этой строфы – слова, несущие семантику цветовой гаммы, которая помогает усилить главную антитезу. В тексте подлинника такие цвета, как желтый, черный, бледный и багрово-красный, связаны с образом зимы, с чем-то болезненным. В переводе Бальмонта сохранена антитеза образов «зимы» и «весны» (она представлена в дополнительных строках), тогда как у Пастернака она утрачена. Дополнительные строки позволили Бальмонту сохранить образ «темной зимней постели», в которой, как в могиле, лежат семена. Цветовая гамма в тексте оригинала выглядит так: «Yellow, and black, and pale, and hectic red, / Pestilence-stricken multitudes...» (ИСП, 84). Значение последнего словосочетания трудно передать по-русски.

Слово «pestilence» имеет значения «чума, мор, эпидемия»; «stricken» – «пораженный болезнью, горем, раненый, больной»; «multitudes» – «множество, большое число, масса, толпа». Пастер-

нак не дал точного перевода данного словосочетания, эта строка нашла у него следующее воплощение: «Перед тобой толпой бегут листы <...> то бурей желтизны и красноты, то пестрым вихрем всех оттенков гнили...».¹¹ В переводе Бальмонта нет перечисления цветов, но переданы значения слов «pestilence» и «stricken»: «Бегут листы, и кружатся толпою, / Тая в себе всех красок сочетанье, / Объятые губительной чумой» (ИСП, 85). Таким образом, переводчик подчеркнул настроение подлинника. У Шелли в первой строфе образ ветра связан не только с черным, желтым, бледным и багрово-красным цветами, но также имеет оттенок болезненности. При переводе данной строфы Бальмонт пожертвовал формой, композицией стиха, чтобы полнее передать содержание текста, а Пастернак – идеей произведения, сохранив строфу подлинника и, следовательно, музыку стиха. Эта основная тенденция обоих переводчиков проявляется в последующих отрывках.

Подводя итоги сравнению переводов стихотворения Шелли, выполненных двумя большими русским поэтами, можно сделать следующие выводы. Пастернак дал точное представление об оригинале, без привнесения в него индивидуальности поэта, сохранил его строфику. В «Оде к Западному ветру» Бальмонта более выражена поэтическая личность и переводческий стиль поэта-символиста. Бальмонт так же, как и Пастернак, сберег образность произведения. Изменив строфу Шелли, т. е. форму стихотворения, переводчик получил возможность полностью сосредоточиться на его основной философской идее, которую он передал наиболее полно. По духу Шелли был ближе Бальмонт, чем Пастернак. Он во многом жил теми же идеями, что и английский поэт, поэтому в его переводах английской литературы так много побед. Жанровые особенности оригинала могут нести на себе семантическую нагрузку. Творческое, «живое» отношение к жанру и тексту подлинника помогло Бальмонту сохранить идею произведения, передать чувства и мысли Шелли.

Если говорить о произведениях Шелли, условно относящихся к политической лирике («Строки, написанные во время правления Кэстльри», «Песнь к Британцам», сонет «Англия в 1819 г.»), можно сделать вывод, что все они выполнены в определенной манере, которой следовал Бальмонт. В переводе стихотворения «Строки, написанные во время правления Кэстльри» отражено, как Бальмонт, со-

средоточив свое внимание на содержании, точно передал мысль английского романтика. Работа поэта над «Песнью к Британцам» доказала возможность сохранить форму стиха и досконально переложить на родной язык его содержание.

Сонет «Англия в 1819 г.» важен для понимания отношения русского поэта к жанровому вопросу.

Главная особенность переводческого стиля Бальмонта, просматривающаяся при анализе «политической» поэзии Шелли, состоит в том, что он уделял основное внимание содержанию произведения, при этом форма имела для него второстепенное значение. Ее важно было сохранить только в том случае, если она помогала раскрытию центральной мысли стихотворения. В целом, по сравнению с подлинником, было допустимо изменение количества строк, рифмы и размера. Следствием такого подхода стало то, что Бальмонт зачастую пересказывал оригинал, хотя наряду с отрывками, в которых он использовал этот прием, можно назвать много примеров лексически точного перевода, близкого к подстрочнику.

Безусловно, круг политических стихотворений Шелли не ограничивается названными произведениями. Они были выбраны потому, что существенны для анализа ведущих тенденций в переводческой манере Бальмонта. Центральные произведения, представляющие философскую лирику первого тома, – это «Гимн Духовной Красоте» (1816), «Монблан» (1816), а также стихотворение «Облако» (1820).

В комментариях Бальмонт отметил, что и «Гимн Духовной Красоте» (как и «Лаон и Цитна», и «Эпипсихидион», и «Адонаис», и «Аластор», и «Освобожденный Прометей») «дают очень любопытные возможности для сближения Шелли с такими мыслителями и поэтами, как Платон, Плотин, Спиноза, Уильям Блейк (1757–1827), Вордсворт и Кольридж. По представлениям Плотина Бог есть Высшее Благо и Высшая Красота. «Космический Разум прекрасен, ибо он образ Бога. Мир прекрасен, ибо он образ Разума. Космический Разум, Мировая Душа и Мировое Тело – три высшие Красоты. Когда мы созерцаем красивое, мы делаемся красивыми, но, чтобы созерцать Высшую Красоту, нужно сделать свое внутреннее “я” изваянием: закрыть глаза тела и воскресить живущее в нас видение, которым обладают все, но которое развивают немногие».¹²

Как и при переводе других произведений, в «Гимне Духовной Красоте» Бальмонт изменил количество строк в строфе. У Шелли – 12 строк, у Бальмонта – 14. Подобно переводу «Оды к Западному Ветру», это было связано с тем, что поэт стремился полнее передать смысл и идею стихотворения. Здесь прослеживается один из важнейших принципов Бальмонта-переводчика: основное внимание обращено на выявление смысла произведения. Философская мысль первой строфы гимна сводится к указанию на мгновенность, неуловимость незримой силы Духовной Красоты, которая представляет единое целое с природой. Красота «посещает изменчивым отблеском каждое человеческое сердце, подобно оттенку и гармонии вечера, подобно облакам в звездном пространстве...» (подстрочник). Таким образом, видим, что Шелли подчеркивал неуловимость, эфемерность образа. В переводе Бальмонта нашло отражение философское содержание строфы. На ее примере можно показать основные особенности бальмонтского стиля. Сравним перевод с оригиналом и подстрочником:

Шелли:

The awful shadow of some unseen Power
 Floats tho' unseen among us, – visiting
 This various world with as inconstant wing
 As summer winds that creep from flower to flower, –
 Like moonbeams that behind some piny mountain shower,
 It visits with inconstant glance
 Each human heart and countenance;
 Like hues and harmonies of evening, –
 Like clouds in starlight widely spread, –
 Like memory of music fled, –
 Like aught that for its grace may be
 Dear, and yet dearer for its mystery.
 (ИСП, 24)

Перевод Бальмонта:

Таинственная тень незримой высшей Силы,
 Хотя незримая, витает между нас,
 Крылом изменчивым, как счастья сладкий час,
 Как проблеск месяца над травами могилы,
 Как быстрый летний ветерок,

С цветка летящий на цветок,
Как звуки сумерек, что горестны и милы, –
В душе у всех людей блеснет
И что-то каждому шепнет
Непостоянное виденье,
Как звездный свет из облаков,
Как вспоминаемое пенье
От нас ушедших голосов,
Как что-то скрытое, как тайна беглых снов.
(ИСП, 25)

Подстрочник: «Таинственная тень какой-то незримой Силы, которая невидимая “плавает” среди нас, посещая этот разнообразный мир непостоянным крылом, как летние ветры, которые крадутся с цветка на цветок, подобно полосе лунного света, которая позади какого-то соснового горного потока света. Она посещает изменчивым взглядом каждое человеческое сердце и выражение лица, подобно оттенку и гармонии вечера, подобно облакам в звездном пространстве, подобно памяти об ускользающей музыке, подобно чему-то, чья грация может быть дороже или еще дороже вследствие своей тайны». В процитированной выше первой строфе Бальмонт шел вслед за подлинником. Вот примеры строк, в которых он дал лексически точный перевод, соответствующий подстрочному: «Таинственная тень незримой высшей Силы, / Хотя незримая, витает между нас <...> Как быстрый летний ветерок, / С цветка летящий на цветок...». Однако Бальмонт часто сохранял философское зерно мысли Шелли и выступал как «соавтор» английского романтика. Примером такого творческого переложения подлинника могут служить следующие строки: «...в душе у всех людей блеснет / И что-то каждому шепнет / Непостоянное виденье». Напомним, что у Шелли эта часть предложения звучит так: «It visits with inconstant glance / Each human heart and countenance» («Она посещает изменчивым взглядом каждое человеческое сердце и выражение лица»).

Стиль, за который Бальмонта критиковал К.И. Чуковский, представлен в первой строфе всего в двух случаях.

Если у Шелли красота прикасается к этому миру «изменчивым крылом», то в переводе – «крылом изменчивым, как счастья сладкий час, / Как проблеск месяца над травами могилы» (ИПС, 25). И вто-

рой пример такого стиля: «Как звуки сумерек, что горестны и милы» (ИСП, 25). Напомним, что у Шелли: «Like hues and harmonies of evening» (подстрочник: «подобно оттенку и гармонии вечера»).

Итак, вырисовывается определенная типология бальмонтовского стиля перевода «Гимна Духовной Красоте», которая показывает, что Бальмонт улавливал поэтическое настроение Шелли и умел передать «дух» стихотворения иным, но не менее образным языком. Где-то ему удавалось говорить только «голосом» Шелли, а где-то, помимо английского автора, звучал и «голос» самого Бальмонта. Здесь присутствуют три характерные черты переводческого стиля поэта, а именно: 1) он мог быть блестящим переводчиком, точно излагающим мысль Шелли, философское зерно произведения; 2) мог пересказывать оригинал, тогда он становился как бы «соавтором» английского романтика; 3) Бальмонт создавал текст, имеющий только отдаленное отношение к подлиннику, представляющий собой его «творческое развитие», но это случалось редко. В своем переводе Бальмонт за счет увеличения количества строк в строфе отразил философский смысл стихотворения «Гимн Духовной Красоте», точно перевел большую часть лексики, содержание, а самое главное, его яркая поэтическая индивидуальность не заслонила поэзию Шелли.

Конечно, нельзя отрицать присутствие оборотов, свойственных русскому символисту: «...ночи, сладко спящей, <...> мрачная печаль, в восторгах цепenea...» и других, о которых шла речь выше. С одной стороны, их не так много – по два, максимум, по три в строфе, с другой – вряд ли можно назвать хотя бы одно переложение, если оно не дословное, в котором бы не чувствовалось влияния индивидуальности переводчика. Тем более что в этом произведении есть строфы, где Бальмонту удалось «синхронно» идти за оригиналом.

В другом произведении – «Монблан: стихи, написанные в долине Шамуни» – Шелли продолжал вести разговор о некоей высшей силе, управляющей вселенной. По его мнению, это красота и природа, которая обладает безграничным могуществом. «Монблан» был написан вскоре после «Гимна Духовной Красоте» (1817). В комментариях к «Монблану» Бальмонт писал, что произведение Кольриджа «Гимн перед восходом солнца в долине Шамуни» послужило «до известной степени первообразом шеллиевского гимна. Однако стихотворение Кольриджа, родственное по содержанию, значительно

слабее стихотворения Шелли, и вообще, если Шелли что-нибудь у кого бы то ни было заимствовал, он претворял в своей индивидуальной, единственной в мире, восприимчивости. Гений не может подражать, так же как бездарность не может не подражать» (1, 462). Для Шелли значимым было единство человека и природы, в котором заключены высшая правда и красота.

В своем переводе Бальмонт, следуя творческому credo, для того чтобы полнее отразить содержание оригинала, изменил форму произведения. У Шелли – 11 строк в строфе, у Бальмонта – 22. Надо отметить, что это произведение – в числе наиболее сложных для перевода. В первой строфе оды «Монблан» Шелли заявил одну из основных философских мыслей всего произведения: природа питает человеческую мысль: «...the source of human thought its tribute brings / Of waters, – with a sound but half its own, / Such as a feeble brook will oft assume / In the wild woods» (ИСП, 30).

Сохраняя смысл текста Шелли, Бальмонт изменил лексику оригинала: «Людские мысли свой неверный свет / С их пестротой завистливо сливают. / Людских страстей чуть бьется слабый звук, / Живет лишь вполовину сам собою» (ИСП, 31). В оригинале ручей (brook) «незначительный, ничтожный, невнятный» (feeble). Бальмонт, сохраняя образность этой строки, перевел ее так: «Журчит ручей среди столетних гор, / Чуть плещется...» (ИСП, 31). Таким образом, он смог сделать поэтически точный перевод, вернее, пересказ оригинала, который не исказил смысла предложения. Конечно, это не перевод, а пересказ оригинала.

Нельзя забывать, что Бальмонт в первую очередь переводчик-поэт. Если он изменял лексику оригинала, добавлял какие-то строки, то это было необходимо для более полного отражения содержания произведения Шелли.

При дальнейшем анализе строф оды «Монблан» видно, что эта тенденция сохраняется. Бальмонту удалось полностью передать поэтичность и содержание оды. Его стиль не терпит подстрочника, неточный перевод, в плане лексики, оборачивается точным поэтическим переложением смысла оригинала.

Наряду с переводческими неточностями, у Бальмонта можно отметить те строфы, в которых содержание стихотворения «Монблан» передано наиболее полно. Такова четвертая строфа, в которой поэт

восхищается могуществом природных сил Монблана. Все ничтожно по сравнению с ними. Бальмонт перевел строки четвертой строфы так: скалы «раздвинули предел своих владений, / Все мало им, им тесен круг границ, / Жилище отнимают у растений, / У насекомых, у зверей, у птиц. / Как много жизни было здесь убито, / Как строго смерть свой холод сторожит! / Людская раса в страхе прочь бежит...» (ИСП, 43). Здесь Бальмонт наиболее близок к буквальному воспроизведению текста оригинала.

Бальмонта часто критиковали за неточный перевод, за введение дополнительного количества строк. Но как следует из проанализированных произведений Шелли, в частности из оды «Монблан», эти изменения, за редким исключением, не искажали оригинала и не оказывали влияния на восприятие содержания, скорее, наоборот, помогали понять всю глубину философии Шелли.

Все вышесказанное позволяет сделать вывод, что при переводе философской лирики первого тома Бальмонт руководствовался теми же принципами, что и при переложении политических стихотворений. «Гимн Духовной Красоте» показателен тем, что в этом произведении поэт выступил как переводчик, умеющий точно передать содержание оригинала, подчас делал буквальный перевод, но чаще обращался к пересказу источника. При этом Бальмонт иногда сознательно, а большей частью невольно стилизовал «чужой» текст под свою авторскую поэзию.

Анализ произведений первого тома собрания сочинений Шелли также показал, что Бальмонт часто пересказывал подлинник, но при этом точно передавал содержание, перелагая на родной язык лексические нюансы. Форма стихотворений претерпевала изменения – это касается прежде всего строфики. «Облако» и «Песнь к Британцам» показательны тем, что при их переводе нашло отражение стремление поэта соединить в гармоническое целое и форму, и содержание. В первом томе также обозначилось вольное обращение переводчика с жанром оригинала.

Рамки статьи не позволяют подробно остановиться на произведениях второго и третьего томов П.Б. Шелли в переводе Бальмонта. При сравнительном анализе произведений были выявлены следующие особенности его переводческого метода поэта-символиста:

1. Трансформация формы произведений английского романтика, как правило, строфики (увеличение количества строк в строфе). Эта особенность метода Бальмонта прослеживается в таких стихотворениях, как «Строки, написанные во время правления Кэстльри», «Ода к Западному ветру», «Монблан», «Гимн Духовной Красоте». Изменение композиции стихотворения «Гимн Духовной Красоте» позволило поэту точно передать мысль Шелли о том, что человеческая жизнь становится истинной только при соприкосновении с прекрасным. Бальмонт увеличил количество строк в строфе и при переложении оды «Монблан». Здесь ему удалось отразить мысль английского романтика о том, что поэзия – это высшая форма деятельности человека.

2. Вольное отношение к жанру переводимого произведения. В данном случае Бальмонт следовал за Шелли, не соблюдал классические каноны. Так, при переводе сонета «Англия в 1819 г.», сохранив его классическую форму, Бальмонт в соответствии с оригиналом не разделил его на катрены и терцеты. «Ода к Западному ветру» у Бальмонта получила название «песнь». Такая трансформация жанра в известной степени была обусловлена тем, что оды романтиков утратили традицию жесткого следования канону жанра. Здесь так же, как и в случае с сонетом, Бальмонт не вышел за рамки романтической традиции.

3. Поиск метода переложения оригинала, при котором форма и содержание составляли гармоничное единство. Сопоставительный анализ произведений Шелли и их бальмонтской версии показал, что поэт находился в постоянном поиске варианта перевода, при котором форма и содержание находились бы в гармоничном единстве. Примером переложений, где он сохранил и формальные признаки (строфику, размер, рифму) и образность стихотворения, может служить второй вариант «Облака», а также «Песнь к Британцам». В последнем, с одной стороны, поэт воспользовался принципом пересказа, семантического стяжения при передаче философской концепции, с другой стороны, сохранил строфику и рифму оригинала.

4. Пересказ переводного произведения, основанный на расширении номинативных и коннотативных компонентов лексем, точно отражающих философскую концепцию подлинника и его эмоциональную и эмотивную функции.

Примеры, иллюстрирующие эту особенность переводческого метода Бальмонта, можно встретить в любом произведении. В «Гимне Духовной Красоте» он пересказывал оригинал в тех случаях, когда было точное совпадение коннотаций лексем. Например, при переложении слов «glance» и «heart»: «...в душе у всех людей блеснет / И что-то каждому шепнет / Непостоянное виденье» (ИСП, 25). Напомним, что у Шелли эта часть предложения звучит так: «It visits with inconstant glance / Each human heart and countenance» (ИСП, 24); подстрочник: «Она посещает изменчивым взглядом каждое человеческое сердце и выражение лица». Бальмонт воспользовался переносным значением слова «glance» – «скользнуть», «едва заметить» – и из ряда значений лексемы «heart» выбрал «душа».

Пересказ мог основываться и на сигнификативных компонентах слова. Шелли подчеркивал в «Гимне», что «...man such a scope for love and hate, despondency and hope?» (ИСП, 24). Подстрочник: «Зачем человек имеет такие рамки для любви, ненависти, отчаяния и надежды?». В тексте Бальмонта это предложение нашло такое отражение: «Зачем над нами вечный гнет, / Зачем все пусто, все мгновенно...».

Так к романтической теме одиночества человека, сожаления о том, что он ограничен в своих чувствах, Бальмонт добавил несущие стилистический декадентский оттенок строки о скоротечности каждого мгновения жизни.

При переложении поэмы «Эпипсихидион» поэт также прибегал к пересказу, но при этом точно воссоздал образность и философскую концепцию Шелли. Используя отличные от оригинала лексические средства, Бальмонт сумел передать образ идеальной неземной женщины так, как видел ее английский романтик.

5. Стремление к буквальному, подстрочному переводу в тех случаях, когда эстетические системы Шелли и Бальмонта родственны.

Переводы философских стихотворений «Монблан» и «Гимн Духовной Красоте» важны потому, что темы и философская концепция произведений были актуальны для Бальмонта. Это связано с тем, что категория Красоты была основополагающей для символизма. З.Г. Минц в книге «Поэтика русского символизма» писала, что «декаденты абсолютизировали красоту. Некоторым из них была близка мысль Достоевского о том, что красота спасет мир. Неземная красо-

та позволяет увидеть многообразие и глубину материального мира». ¹³ Исследовательница отметила, что Бальмонт «создает особый жанр символической пейзажной лирики, где сквозь детали земного ландшафта проступает неземная символическая красота». ¹⁴

В «Гимне Духовной Красоте» Бальмонт буквально перевел ту часть произведения, в которой автор писал о своем состоянии восторга при встрече с Духом Красоты: «Твой призрак на меня упал, – / Я вскрикнул и, дрожа, в восторге руки сжал» (ИСП, 27). В оригинале эти строки звучат так: «Sudden, thy shadow fell on me; / I shrieked, and clasped my hands in ecstasy!» (ИСП, 26). Подстрочник: «Внезапно тень упала на меня, я вскрикнул, и обнял своими руками восторг».

В переводе стихотворения «Монблан» нашла буквальное отражение мысль Шелли о том, что природа питает человеческую мысль, что поэзия – высшая форма познания.

В философской концепции этого произведения для Бальмонта было интересно то, что только поэту открывается истина, и он может понять природу и познать тайну жизни лучше, чем ученый. Декадентское представление об искусстве было связано с тем, что поэзия воспринималась как высший вид человеческой деятельности. Об этом писала З.Г. Минц: «Любой творческий акт приближает художника к демиургу (Богу-творцу). Деятельность художника – это не работа, не труд в обычном смысле слова, а таинство, мистерия, волшебство». ¹⁵

В связи с этим сложный образ окрыленной мысли поэта, парящей над пещерой «ведьм поэзии», передан точно (см.: ИСП, 32, 35).

Для символизма, так же как и для романтизма, свойственно обостренное внимание к душевному миру человека. И Бальмонт, давая адекватный перевод, точно воссоздавал образность в тех отрывках, в которых отражались основные принципы символизма.

Содержание лирической драмы «Освобожденный Прометей» получило точное поэтическое и лексическое воплощение. Тема богоборчества, идея сверхчеловека были одними из главных для символистов.

Итак, поэт давал подстрочное переложение тогда, когда эстетические системы автора и переводчика совпадали.

Пересказ оригинала возникал в тех случаях, в которых содержанию произведения давалось отличное от оригинала лексическое во-

площение, построенное на расширении номинативных значений лексических единиц. Дополнения к оригиналу появлялись тогда, когда Бальмонт внутренне полемизировал с английским романтиком.

6. Вольный перевод, а также сосуществование в небольшом отрывке адекватного и неадекватного перевода. Примеры такого переключения можно встретить в каждом произведении.

В «Гимне Духовной Красоте» вольный перевод присутствует в строках о том, что человек, не соприкоснувшийся с дуновением духовной Красоты, остается один на один с «темнотой», которая сродни небытию: «*Why dost thou pass away and leave our state, / This dim vast vale of tears, vacant and desolate?*» (ИСП, 24). Напомним, что у Бальмонта: Дух Красоты «в помыслах людей...» живет «...минутной сказкой, / Ты нас к туманности унес и позабыл в долине слез, чтоб люди плакали, обманутые лаской» (ИСП, 25). Выделенные строки отсутствуют у Шелли, но они знаменательны для Бальмонта. В своей классификации подсистем символизма З.Г. Минц указывала на то, что категория Красоты в одной из них стала восприниматься в 1890-е годы «не как бунт против обыденного, но и не как сила, способная “мир спасти”, а как статический, самодостаточный и замкнутый в себе мир “сказки”, удаляющийся от “были”». ¹⁶ Так, Бальмонт под влиянием идей своего времени ставил под сомнение безоговорочную веру Шелли во всемогущество Духа Красоты.

В русском варианте «Розалинды и Елены» и «Юлиана и Маддало» основное внимание было уделено отражению образности. Романтического героя, мужа Розалинды, Шелли описывает с помощью эпитетов «*hard, selfish, loving only gold*». Как известно, номинативным для лексемы «*selfish*» является значение «эгоистичный», а для фразы «*loving only gold*» – «любящий золото». Первый эпитет Бальмонт перевел: «с душою замкнутой участью» (2, 246), а второй – «...страсть к золоту его сожгла» (2, 246). С точки зрения семантики это – точно, но с точки зрения лексического воплощения – творчески. Поэт опирался на коннотативные компоненты значений «*selfish*» и «*loving only gold*». Аналогичные примеры встречаются и при отражении образа Маддало. Можно сравнить с подстрочником: «...и я все еще не мудрый, чтобы сделать лучшее из злого?» – и бальмонтовский перевод: «И я, стремясь извлечь добро из злого, / Приветствовал рассвет грядущих дней» (2, 305). Романтический герой

Шелли обязан Зло обратить в Добро, а герой Бальмонта может только увидеть хорошее в плохом.

Лирическая драма «Освобожденный Прометей» получила более точное лексическое воплощение, чем поэма «Юлиан и Маддало», потому что была ближе по своей философской концепции к символизму, вследствие этого поэт нашел нужные эквиваленты для перевода драмы. Переложение романтических поэм «Розалинда и Елена» и «Юлиан и Маддало» было более далеким от оригинала, в них соуществовал буквальный и вольный перевод.

Переложение «Волшебницы Атласа» выделяется тем, что в нем преобладает вольное обращение с оригиналом.

Как уже отмечалось при сопоставительном анализе, Бальмонт часто создавал текст, не имеющий ничего общего с поэмой Шелли.

Если говорить о характере отступлений, то в бальмонтовской «Волшебнице Атласа» заметно влияние символистских и декадентских мотивов. «Легкие», романтические, сравнения главной героини с «облаком», «с мотыльком» трансформируются в сравнение волшебницы с «тучей» (3, 38). Бальмонт заточает ее в «теснины горные» (3, 38). К описанию пещеры он добавляет: «и сон, и мгла».

Итак, при работе над трехтомным собранием сочинений Шелли Бальмонт добился наибольшего успеха при переложении произведений, близких ему по духу. Философская концепция лирической драмы «Освобожденный Прометей» была привлекательна для поэта титанической фигурой Прометея, которая ассоциировалась у него со свободной творческой личностью, сверхчеловеком будущего.

Бальмонту был также близок пантеизм «Оды к Западному ветру» с символической функцией «ветра» как предвестника новой эры. В переводе «Гимна Духовной Красоте» много строф, близких к буквальному, подстрочному переводу.

Это связано с тем, что центральной идеей произведения стала категория красоты, одна из главных для символизма.

В стихотворении «Монблан» для Бальмонта актуальной была тема поэта и поэзии.

При переложении романтических поэм «Розалинда и Елена», «Юлиан и Маддало», «Волшебница Атласа», «Эпипсихидион» Бальмонт в большей или в меньшей степени прибегал к принципу пересказа. Часто сохраняя образность произведения, он воссоздавал ори-

гинал, изменяя его лексику. Таким образом, Бальмонт не был сторонником буквального перевода, не всегда сохранял форму перелагаемой поэмы или стихотворения, творчески подходил к жанру. Но его работа над сочинениями Шелли показала, что он всегда старался передать все особенности переводимого произведения в их единстве.

¹ *Куприяновский П.В., Молчанова Н.А.* Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба. Иваново, 2001.

² Библиография К.Д. Бальмонта / Под общ. ред. С.Н. Тяпкова. Т. 1: Произведения поэта на русском языке, изданные в России, СССР, Российской Федерации (1885–2005). Иваново, 2006.

³ *Никольская Л.И.* Шелли в России. Смоленск, 1972.

⁴ *Образцова А.Г.* Волшебник или шут? Театр Оскара Уайльда. СПб., 2001. С. 128.

⁵ *Азадовский К.М., Дьяконова Е.М.* Бальмонт и Япония. СПб., 2017.

⁶ *Левин Ю.Д.* Об исторической эволюции принципов перевода // Международные связи русской литературы. М.; Л., 1963. С. 18; *Левин Ю.Д.* Русские переводчики XIX в. Л., 1985. С. 230.

⁷ *Федоров А.В.* О художественном переводе. Л., 1961. С. 49.

⁸ *Эткинд Е.Г.* Русская переводная поэзия XX века // Мастера поэтического перевода. СПб., 1997. С. 6.

⁹ *Багно В.Е.* Россия и Испания. СПб., 2006. С. 144.

¹⁰ *Шелли П.Б.* Избранные стихотворения и поэмы. СПб., 1999. С. 70. Далее по тексту ИСП с указанием страницы.

¹¹ *Дьяконова Н.Я., Чамеев А.А.* Шелли. СПб., 1994. С. 193.

¹² *Шелли П.Б.* Полн. собр. соч. В 3 т. СПб., 1903–1907. Т. 1. С. 1. Ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

¹³ *Мицц З.Г.* Статьи о русской и советской поэзии. Эпоха модернизма: «Серебряный век» русской поэзии // *Она же.* Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 372.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же. С. 375.

¹⁶ Там же. С. 180.

Л. Ляпина
Санкт-Петербург

Рефлексия версификации в поэзии К. Д. Бальмонта

Искусство версификации, как известно, является важнейшей составляющей поэтического наследия К.Д. Бальмонта, ярким выражением его творческой индивидуальности. Бальмонтовская «тяга к созвучиям» обращала на себя внимание всех его современников, а позже – исследователей. И хотя система стиха Бальмонта в первом приближении описана и анализировалась в ряде аспектов – как представляется, здесь еще многое предстоит выяснить.

Однако предметом настоящей статьи является не версификация как таковая, но ее авторское отображение, рефлексия в поэтических художественных текстах. Как известно, этот прием был открыт не Бальмонтом и встречался задолго до него. К концу XIX века в мировой и отечественной поэзии уже сформировалась целая традиция (точнее, спектр традиций) его использования, собственная система форм. При этом поэзия Бальмонта обращает на себя внимание редким богатством, многообразием опытов в этой области, настойчивостью авторского обращения к ней. Неизменная чуткость и уважение к версификационной стороне творчества имели для Бальмонта принципиальный и, несомненно, конструктивный смысл. Также важно, что сам поэт осознавал своеобразие черт своей стиховой поэтики, охотно отображая и комментируя их разнообразными способами. Тяга к «самоописанию», органичная и соответствовавшая особенностям психологического облика Бальмонта, вообще является выразительной чертой его лирики в целом.

Рефлексия версификации встречается на всех этапах творчества поэта в трех главных формах. Предметом первой является презентация стихотворчества как феномена. Это стихотворения (или развернутые словесные пассажи), представляющие собой описание авторского творческого процесса с включением разного рода упоминаний версификационной составляющей. Вторая – это авторская номинация стиховых форм, используемых поэтом в конкретных произведе-

ниях – и определяющих, по Бальмонту, их специфику; обозначения этих форм представлены в заглавиях и подзаголовках стихотворений. Наконец, третью разновидность составляет сюжетное использование разного рода версификационных понятий, наименований форм стиха (в том числе в метафорической, символизирующей функции). Остановимся последовательно на каждом из типов.

Примерами произведений первого типа могут служить такие стихотворения Бальмонта, как «Разлука» («Есть люди, присужденные к скитаньям...», 1899), «Мои песнопенья» (1900), «Я – изысканность русской медлительной речи...» (1901), «Как я пишу стихи» (1906), «Заветная рифма» (1924), «Приветствую тебя, старинный крепкий стих...» (1924) и другие.

В текстах этих стихотворений присутствуют характеристики разных сторон поэтического творчества, важнейшим качеством которого неизменно выступает его стиховая форма. Так, неоднократно повторяется в ряде стихотворений мысль о корнях и истоках стихотворства, которые видятся поэтом не в человеческом умысле, а в гармоничной жизни природы:

...Я звучные песни не сам создавал,
Мне забросил их горный обвал.
И ветер влюбленный, дрожа по струне,
Трепетания передал мне.

Воздушные песни с мерцаньем страстей
Я подслушал у звонких дождей.
Узорно-играющий тающий свет
Подглядел в сочетаньях планет.

(«Мои песнопенья»)¹

Что касается дальнейшей жизни стиха, уже как инструментария деятельности человека-поэта, то Бальмонту-лирику важным было обозначить, с одной стороны, само течение этой жизни (от одного поэта к другому), с другой – свое место в ряду многих авторов:

Приветствую тебя, старинный крепкий стих,
Не мною созданный, но мною расцвеченный...
(«Приветствую тебя, старинный крепкий стих...»)²

О том же – знаменитое бальмонтское:

...Преодо мною другие поэты – предтечи
(«Я изысканность русской медлительной речи...»)³

Поэзия предстает в образе потока, неразрывного и неостановимого, что соотносимо с характерной для Бальмонта-поэта моделью мира-процесса, бесконечного и богатого.

Эти положения, сведенные в единую концепцию с рядом других и изложенные в программной книге «Поэзия как Волшебство» (1915) и статьях Бальмонта («Русский язык», «Романтики», «Сквозь строй» и др.), позволяют понять причины интереса Бальмонта к звуковой, ритмически организованной природе поэзии. В основе этой концепции (несомненно, связанной с общеэстетическими исканиями эпохи, но и столь же несомненно личностной для Бальмонта) – неразделимость стихийно-природного и человеческого начал, эстетический характер мировосприятия. Корни поэзии поэт возводит к музыке, а музыку – к природной гармонии; причем эта генетическая преемственность продолжает жить в поэтическом слове. «Поэзия – писал Бальмонт, – есть внутренняя Музыка, внешне выраженная размеренной речью».⁴ И еще, об универсализме ритма – в статье «Романтики»: «Угадав миротворческое значение ритма, мы у тайны мира. В музыкальную основу души смотрится вечность».⁵ А быть поэтом, по Бальмонту, – это слагать «мерный стих».

Обращаясь к этим темам в стихах, он, естественно, переходит на язык лирики. Если в трактате и статьях представление о стихе декларируется, утверждается, то в лирических стихотворениях выступает личным опытом «я»-поэта. В результате знание о природе и особенностях стиха – например, космогоническая картина присутствия музыки в стиховых ритмах – складывается в стихотворении «Заветная рифма» из воспоминаний детства поэта, учившегося слышать поэтические ритмы в жизни природы – т. е. трансформируется в личное переживание:

...Хореи и ямбы с их звуком коротким
Я слышал в журчанье ручьев,
И голубь своим воркованием кротким
Учил меня музыке слов.
Какаясь под ветром, как в пляске, как в страхе,
Плакучие ветви берез
Мне дали певучий размер амфибрахий, –
В нем вальс улетающих грез.

И дактиль я в звоне ловил колокольном,
И в марше солдат – анапест...
(«Заветная рифма»)⁶

Личностное переживание сочетается с масштабностью, конкретные словообразы («рифма», «ямбы», «хореи» и пр.) носят метонимический, «представительский» характер.

Такого типа рефлексия актуальна для всей поэзии Бальмонта, но формы ее присутствия в стихах меняются. Развернутые сюжеты, иллюстративные перечислительные ряды в 1920-е годы постепенно заменяются поэтикой отсылок. Одновременно в эмигрантский период появляются новые проблемные контексты темы.

В стихотворениях 1920-х годов, в атмосфере по разным причинам усилившейся безысходности и трагизма, создание «мерного мудрого стиха» остается главным, а в пределе – единственным жизнеутверждающим деянием для одинокого поэта:

...Один люблюсь я на звенья строк послушных
(«Набат»)⁷

...Я считаю годы и минуты.
И звезде слагаю мерный стих.
(«Поединок»)⁸

...Пока в моем разбитом теле
Размерно кровь свершает ток,
Я буду думать, пусть без цели,
Я буду звук – каких-то строк...
(«В преисподней»)⁹

Тема стихотворчества, таким образом, оформляет жизненный сюжет героя, до конца оставаясь его неизменной принадлежностью.

Рефлексия второго типа носит иной, аналитически-иллюстративный характер, восходя в отечественной литературе к пушкинской эпохе, где просветительское начало нередко соединялось с игровой формой «самоописания» того или иного приема. У Бальмонта наиболее заметны номинативные характеристики стиховых форм, которые ощущаются им как имеющие свое специфическое звучание и художественную семантику. Это «Прерывистые строки», «Медленные строки», «Глагольные рифмы», «Терцины» и др.

При этом заглавием или подзаголовком, дающим установочную характеристику стихотворения в целом, у Бальмонта могут выступать как общепринятые стиховедческие термины, так и авторская «неотерминология».

Характерно, что в целом Бальмонт использует такого рода подзаголовки и заглавия не систематически, а избирательно. Так, среди 35 его стихотворений, написанных терцинами, лишь одно озаглавлено «Терцины» («Когда художник пережил мечту...», 1900). Оно посвящено теме невозвратных путей поэтов, с парафразом дантовской строки из «Божественной комедии» о пройденной до половины жизни. Терцины здесь – своеобразный резонатор темы, расширяющий ее масштаб благодаря апелляции к звучанию текста Данте во всем его объеме. Не вызывает сомнения, что поэт вводил такого рода рефлексивные заглавия и подзаголовки мотивированно: для разработки индивидуального сюжета, авторской проблемной установки конкретного стихотворения.

Что касается не общепринятых, а изобретенных Бальмонтом «заголовочных» обозначений версификационного характера, то на них имеет смысл остановиться специально. Это, конечно, его «медленные» и «прерывистые» строки. Оба неотермина призваны охарактеризовать интонацию, тип звуковой ритмической организации текста.

Наименование «Медленные строки» Бальмонт использует как подзаголовок в ряде стихотворений, вошедших в его книгу «Горящие Здания» (1900) («Чары месяца», «Рассвет», «Воспоминание о вечере в Амстердаме», «Чет и нечет», «Вершины»), а спустя четверть века – как заглавие стихотворения, начинающегося строкой «Когда из мыслящих...» (1924). Стихотворения из «Горящих Зданий» сходны между собой композиционно (триадная структура, кольцевое обрамление) и по своеобразному звучанию, прежде всего благодаря использованию в больших по объему текстах двусложных размеров небольших стопностей (X4, Я4, ЯЗ, X4224224 и ЯЗ). Лирические сюжеты разворачиваются постепенно, неспешно. Этому способствуют перечислительные периоды, часто поддержанные удлиненными рифменными цепями (так, в «Воспоминании о вечере в Амстердаме» схема рифмовки такова: аБВаВаБГБГБГГаДаДВаВВБ-Баа). Все сюжеты строятся на основе элегической медитации, связанной с воспоминанием о прошедшем и размышлениями о возмож-

ности вернуться в минувшее (в связи с чем нередко возникает событийный подтекст). Поэтику образов, входящих в эти воспоминания, отличает их световая и цветовая природа, соотносимая с системой общих мотивов (утра и вечера, тьмы и света, жизни и смерти, памяти и надежды).

В стихотворении 1924 года узнаваемы главные признаки той же лирико-версификационной модели: перечислительные ряды, внутрифразовая ритмизация, напевность (в основе которой – трехстопный ямб с изысканным чередованием строк с дактилическими и мужскими окончаниями и удлинненными рифменными цепями шестнадцатистишных строф).

Но именно сходство формы и звучания акцентирует проблемно-содержательное своеобразие этого стихотворения на фоне бальмонтовских «Медленных строк» 1900-го года: оно посвящено напряженному повествованию о судьбе человека в политической обстановке советской России начала 1920-х годов. Замедленность звучания создает здесь образ мучительного размышления над трудно постижимым, страшным образом жизни, вступая в диалог со сложившейся и последовательно разработанной в «Горящих Зданиях» традицией элегически-живописных стихотворений. Если там поэт формировал и развивал свою оригинальную интонационно-композиционную (а во многом – и нежанровую) модель, – то во втором случае возвращается к ней, чтобы усилить драматизм нового сюжета.

Может возникнуть вопрос о правомерности сопоставления стихотворений, разделенных почти четвертью века: насколько интонационно-формальное сходство достаточно для утверждения о существовании сознательного авторского замысла? Положительно ответить на этот вопрос позволяет ряд обстоятельств. Помимо великолепной памяти, которая была присуща Бальмонту; его неизменному вниманию к поэтическому интонированию; наконец, усилению статуса определения «медленные строки» во втором случае путем трансформации его в заглавие, – интересно обратить внимание на авторский контекст появления стихотворения «Медленные строки».

Бальмонт публикует это стихотворение в парижской газете «Последние новости» от 17 августа 1924 года последним, восьмым, в цепочке других своих стихотворений, систематически появлявших-

ся в этом издании на протяжении лета 1924 года: 8 июня, 20 июня, 29 июня, 6 июля, 11 июля, 13 июля, 20 июля.¹⁰

Все они посвящены размышлениям об оставленной России. От начала к концу этого «несобранного» цикла усиливается тема утраченной, но дорогой родины; нового образа жизни, укореняющегося в советской России – с попыткой личного осмысления судьбы страны. От воспевания пушкинской способности масштабного взгляда на мир, его умения «наравне» откликаться на «легковейное» и страшное, близкое и недостижимое, «земное» и «небесное» («Огнепламенный»), поэтическая мысль переходит к мечте о соединении с российскими писателями и поэтами («Дружеское послание членам правления, членам и гостям Союза писателей и журналистов»), а далее – к отталкивающим, неприемлемым для поэта образам новой российской жизни («Ванька-встанька»), тревоге за «человеческое в человеке» («След»), за судьбу своей страны («Слепота»), о ее обнищании и утратах («С.С.С.Р»), к надежде на завершение «всеистребленья» и возрождение «правды Божьей» («Когда же?»). Так формируется сквозной, как бы «пунктирный» сюжет. В русле нашей проблемы важно, что все стихотворения этой серии ориентированы (хотя и в разной степени) на интонационно-ритмическую модель «медленных строк». Причем эта ориентация – строящаяся с опорой на длинные монологические периоды, перечислительные ряды, отказ от четкого строфического рисунка в пользу «мелодического нарастания» (термин Б.М. Эйхенбаума) – усиливается от начала к концу публикации, т. е. от июня к августу, параллельно с проблемно-драматическим обострением сюжетного напряжения. Это напряжение разрешается в финале – стихотворении «Медленные строки», где перечисление как бы не вмещающихся в сознание поэта, не принимаемых им черт советской жизни (первая строфа) сменяется ожиданием «нежданной зари», «рассвета» (вторая строфа) – и верой в победу света над мраком (третья строфа, посвященная мотиву «правды светозарной» и грядущего «обвала», уничтожающего «тьму»). Заданная в 1900 году логика трехчастной сюжетности «медленных строк», выражая мечту о возврате к оставшемуся в прошлом идеальному миру, реализуется как в пределах стихотворения «Когда из мыслящих...», так и всего ряда подготовивших его стихотворений 1924 года.

Несколько отличается в своем бытовании ситуация с бальмонтовскими «прерывистыми строками». Текстов с таким подзаголовком у поэта всего два: «Болото» и «Старый дом», причем написаны они были почти одновременно, оба опубликованы в альманахе «Северные цветы» на 1903 год и позже печатались и печатаются обычно рядом. То есть уже первая публикация их представляла собой тоже презентацию автором особой стиховой модели, в основу которой, как и в случае с «медленными строками», вновь положена интонационно-звуковая специфика текста. Она определяется, прежде всего, на метрико-ритмическом уровне: это первые в бальмонттовской практике опыты неурегулированных цезурованных тактовиков.

Стихотворения перекликаются и в жанровом отношении – ориентацией на балладно-легендарный «страшный» сюжет. В обоих произведениях создается угнетающий, пугающий хронотоп, для которого характерна замкнутость, невозможность преодоления границ как пространственных, так и временных (болотная трясина и необитаемый, населенный только привидениями дом). Оба были включены в цикл «Безрадостность». Заметим, что их появление происходит после выхода сборника «Будем как Солнце» (1902) и на фоне создававшегося на протяжении 1903 сборника «Только Любовь» (1903), с их жизнеутверждающим пафосом. Мир, представленный в этих книгах, динамичен и неограничен, это мир-поток – богатый, непредсказуемый, непрерывно-роскошный, приветствуемый поэтом. Такой «идеальный» бальмонттовский хронотоп присущ прежде всего стихотворениям, написанным классическими силлабо-тоническими размерами (с их эффектом столь дорогого Бальмонту «сбывшегося ожидания»). На этом фоне «Прерывистые строки» формируют полярно противоположный образ мира – средствами непривычного «расшатанного» неклассического размера, как бы закрепляя за ним эту семантику.¹¹

В дальнейшем, однако, Бальмонт к такому подзаголовку вообще не возвращался. Возможно, это связано с активным развитием неклассических размеров, и прежде всего дольников и тактовиков, в русской поэзии первой трети XX века. При их обилии и разнообразии создание собственной семантики одного из них Бальмонта, по-видимому, уже не привлекло. Да и сам он позже использует неклассические размеры в стихотворениях разных типов (хотя на

протяжении всего творческого пути предпочтительными для поэта остаются напевный стих, классические размеры с четкой ритмической структурой – а также притягательный «потоковый» хронотоп).

Наконец, третий тип рефлексии определяет поэтические особенности и приемы композиционного характера: реализуясь в версификационном строе всего стихотворного текста, они формируют его сюжет. Главное место среди текстов этого типа занимают сонеты о сонете, европейская традиция которых восходит к Ф. Браччолини и Лопе де Вега, Шекспиру и его современникам; сонеты о сонете писали Гете и Л. Уланд, А. Шлегель и Сент-Бев, Дж. Китс и В. Вордсворт; в России – В.А. Жуковский и А.С. Пушкин, А.А. Фет и И.А. Бунин; поэты первого, второго и третьего ряда, графоманы и литературоведы.

У Бальмонта сонетов о сонете рекордное для отечественной поэзии количество – шесть: «Хвала сонету», «Сонетное течение», «Закон сонета», «Четырнадцать», «Перевязь», «Сонет сонету». Структура их традиционна: темой выступает сонетный канон, его особенности (строфическое, рифменное своеобразие), но сюжетный интерес и смысл состоит в свободной авторской интерпретации его структуры. Так, в сонете «Четырнадцать», утверждая содержательно-символическое наполнение чисел в поэтическом выражении мира, поэт определяет в этом ряду и место числа, соответствующего количеству строк сонета. А «Сонет сонету» строится как игра с этим числом, где оно соотносится с идеей математически точной гармонии Вселенной.

В венках сонетов (их у Бальмонта тоже шесть) он избегает рефлексивных элементов формы. Однако, отталкиваясь от особенностей их поэтики, Бальмонт демонстрирует и обыгрывает изобретенный им более свободный, чем в венках, способ соединения сонетов в циклы – который он называл «вязью» сонетов. В цепочной композиции таких циклов каждый последующий сонет начинался строкой, повторяющей рифму последней строки предыдущего (без какого бы то ни было «замыкания» рифменных повторов на магистрали, как в венках, и без ограничения количества стихотворений в цикле). Этот прием использован Бальмонтом в циклах «Вязь», «Имя-Знаменье», «Издrevле», «Преображение», «Рыжая луна».

Обращаясь к другим лирическим циклам Бальмонта, можно отметить, что эксплуатация сонетного канона, при обилии исторически сложившихся коннотаций формы и характерного для XIX века выявления в сонетных сюжетах философских начал, тоже активно апробировалась поэтом. Покажем механизмы этого на примере полиметрического цикла из семи стихотворений «Равный Ису» (1915), в котором сонетная форма играет особую композиционно-сюжетную роль.

Цикл этот посвящен Парижу, иносказательно представленному «соперником» легендарного города Иса (образ которого, видимо, восходил к древнеегипетскому мифу об Исиде) – счастливого и прекрасного города любви, ушедшего некогда на дно моря.

Структурная композиция цикла симметрична: первое стихотворение, состоящее из двух пятистиший, служит вступлением-загадкой к сюжету; последнее (тоже два пятистишия) – финалом, итоговой характеристикой. Центральная часть – второе, третье, четвертое, пятое и шестое стихотворения – это сонеты, каждый из которых посвящен особому аспекту видения образа Парижа. Но при этом сюжеты всех сонетов строятся на признании антиномичности в пределах каждой из тем (ум/чувство, оригинальность/отзывчивость, естественное/искусственное, прошлое/настоящее и пр.), преодолеваемой в жизни города. В итоге единый лирический сюжет оказывается посвященным уникальной способности Парижа соединять в себе противоположности. Образ Парижа получает свое окончательное выражение в седьмом стихотворении как воплощение гармонии, – но гармонии, готовой в то же время к самопреодолению.

В такой логике поэтической мысли ощущается проекция на семантику сонетной формы: в литературной традиции нового времени сонет, как известно, несет в себе идею внутреннего содержательного противоречия – и одновременно высшей гармонии формы. Эти аллюзии, в соединении с отчетливостью композиционного строя, находят окончательное образное завершение в финальном стихотворении цикла. Оно выступает как аналог пуанта (сонетного ключа), в котором форма смыкается с темой – и звучит, наконец, само слово «сонет»:

...Париж – законченный сонет,
Вся строгость бального наряда,

Но вдруг от взгляда
Жжет услада,
И порван мерный менуэт.
(«Равный Ису»).¹²

Так завершается цикловой сюжет о Париже в усложненно-образной интерпретации, опирающейся на истолкование сонетной структуры в ее философском понимании.

Сюжетно-циклообразующая роль присуща и другим приемам, создающим собственные модели, которые Бальмонт апробировал и отрефлексировал в заглавиях своих циклов. Это «Трилистник» (1900; 1916), «Пятилучевье» (1917), «Трицвет» (1922), «Линия лада» (1924), «Семисвечник рифм» (1924), «Двенадцатистрочия» (1935) и др. По сравнению с использованием сонетных традиций, они более редки, эпизодичны – но интересны своей опорой на числовой фактор. Символика чисел сопрягается в этих случаях с конструктивной возможностью создания многосоставных лирических цикловых сюжетов. В этой области заслуживают внимание бальмонтовское повышенное внимание к троичности и удачное использование названия «трилистник». Именно тройственность стала наиболее свободной и перспективной формой лирического цикла для XX века. По-видимому, Бальмонт интуитивно ощутил потенциал формы и образную специфику триадного лирического сюжета, вводя неслучайный термин. Контур трилистника акцентирует абсолютную равнозначность и единство трех его составляющих, что обусловило его мощный символический потенциал в геральдике и мифологии. Однако последовательная разработка свободного многообразия возможностей и типов «трилистников» Бальмонта не привлекла. Это совершил И.Ф. Анненский, который, по убеждению Р. Тименчика, пришел к замыслу трилистников в первую очередь под влиянием бальмонтовского «Трилистника» в сборнике «Будем как Солнце». ¹³

Обобщая наши по необходимости конспективные наблюдения, можно резюмировать, что версификационная рефлексия в творчестве Бальмонта, – не случайный, но системный и внутренне богатый феномен. К вопросам стихотворчества Бальмонт обращался в разных контекстах и жанрах. И среди них выражение своего понимания поэзии языком самой же поэзии, авторефлексивно, выглядит завершающим уровнем организации целостной символической картины

мира поэта, специфическим образом скрепляя ее элементы особенно наглядно и прочно.

¹ *Бальмонт К.Д.* Стихотворения. Л., 1969. С. 233.

² Там же. С. 444.

³ Там же. С. 232.

⁴ *Бальмонт К.Д.* Поэзия как Волшебство. М.: «Скорпион», 1915. С. 19.

⁵ *Бальмонт К.Д.* Романтики // *Он же.* Избранное. М., 1980. С. 562.

⁶ *Бальмонт К.Д.* Стихотворения. С. 489–490.

⁷ *Бальмонт К.Д.* Марево. Стихи. Воронеж, 2004. С. 65.

⁸ Там же. С. 69.

⁹ Там же. С. 70.

¹⁰ Данные о публикациях см.: *Романов А.Ю.* Примечания и комментарии // *Бальмонт К.Д.* Несобранное и забытое из творческого наследия. В 2 т. Т. 1. Я стих звенящий: Поэзия. Переводы. СПб., 2016. С. 543–545.

¹¹ Подробнее об этом см.: *Ляпина Л.Е.* Время-пространство и стих лирики К.Д. Бальмонта // *Пространство и время в литературе и искусстве. XX век.* Вып. VI. Даугавпилс, 1992. С. 5–7.

¹² *Бальмонт К.Д.* Ясень. Видение древа. М.: Издательство К.Ф. Некрасова, 1916. С. 208.

¹³ *Тименчик Р.Д.* О составе сборника Иннокентия Анненского «Кипарисовый ла-рец» // *Вопросы литературы.* 1978. № 8. С. 316.

В. Полилова

Москва

Версификационные поиски Бальмонта в переводах из испанских романтиков¹

1. Эта заметка посвящена обзору результатов сопоставительного метрического анализа бальмонтовских переводов из испанских поэтов-романтиков Хосе де Эспронседы и Хосе Соррильи и соответствующих им оригиналов. Прделанная работа является продолжением исследования переводческой техники Бальмонта,² а в более широкой перспективе – процесса трансфера испанских поэтических форм в русскую поэзию.

Проблему поиска метрических эквивалентов при переводе испанского стиха, в особенности, испанской полиметрии (использование разных метров и строф в одном произведении),³ мы рассматривали прежде на материале бальмонтовских переводов из драматургов Золотого века: Кальдерона и Тирсо де Молины. Мы выяснили, что, работая над испанскими пьесами, Бальмонт постепенно выработал систему метрических соответствий, и описали эту систему и этапы ее становления. В целом можно сказать, что при передаче испанской полиметрии Бальмонт вынужденно упрощал стиховую систему подлинника, но степень этого упрощения с годами уменьшалась: в более поздних переложениях драм метрическая организация переводов становилась в соответствии с оригиналом более сложной. Однако основы бальмонтовского подхода к испанской полиметрии с 1902-го года оставались практически неизменными. Это – использование в переводах испанских драматических произведений двусложных размеров (обычно 4-стопного ямба), сохранение противопоставления двух стиховых регистров – высокого и народного (романсного стиха с ассонансом четных строк и стиха со сплошной консонансной рифмовкой) – посредством контраста рифмованного и белого стиха (с урегулированными клаузулами ЖЖЖм), сохранение в переводе смены метрической формы, если она имеется в оригинале (за редким исключением). Можно сказать, что Бальмонт с полным правом писал в предисловии ко второ-

му выпуску сочинений Кальдерона (1902), в составе которого был опубликован и перевод драмы «Жизнь есть сон»: «...я передаю все или почти все перемены испанского ритма»,⁴ – только вместо «перемены ритма» сегодня мы бы сказали «перемены метра».

2. К полиметрии обращались не только испанские драматурги XVI – XVII веков. У испанских поэтов-романтиков она используется уже в пространных лиро-эпических сочинениях. Стих в них изменчив, и, вольно следуя за смысловым содержанием текста, манифестирует высшую поэтическую свободу. В произведениях Хосе де Эспронседы и Хосе Соррильи, которые Бальмонт переводил, полиметрия играет важнейшую роль, и соответственно ее сохранение или, точнее, подбор адекватных эквивалентов, также имеет большое значение. Естественно задаться вопросом: как Бальмонт реконструировал полиметрию романтиков в своих переводах? следовал ли он тем же принципам передачи испанской полиметрии, что известны по его переводам драматургии?

Сразу скажем, что внимательное отношение к особенностям стихотворной формы испанских произведений в переводах романтиков заметно не меньше, чем в переводах Кальдерона или Тирсо. Кроме того, в переводах из романтиков обнаруживаются интересные отклонения от уже описанной сложившейся системы передачи испанского стиха. Например, в переводах Соррильи и Эспронседы Бальмонт начал использовать в качестве метрического эквивалента испанской силлабики не только двусложные, но и трехсложные силлабо-тонические размеры. Так, в переводе полиметричного и полистрофичного «Вызова дьявола» Соррильи 3-стопный белый амфибрахий с тремя женскими и одним мужским окончанием (ЖЖЖм) замещает испанский рифмованный восьмисложник. А в переводе очень сложно версификационно организованного «Саламанкского студента» Эспронседы Бальмонт использует 3-стопные дактиль, амфибрахий и анапест с той же структурой окончаний (ЖЖЖм) для передачи романского стиха, то есть восьмисложника с ассонансом четных стихов. См.:

(ДЗЖЖЖм) На колокольне забытой,
Возле разрушенной церкви,
Звон возникает, проклятья,
Голос анафемы, жуть.⁵

(АмЗЖЖЖМ) Луна из-за дальней вершины
Выходит, объята печалью,
Едва приподняв над уступом
Чело неземной белизны.⁶

(АнЗЖЖЖМ) Ощутил Монтемар, что гробницы
Сокрушились у ног его с треском,
Черепя натолкнулись на камень,
И безумствует мёртвый народ...⁷

С точки зрения соответствия подлиннику выбор в пользу 4-стопных ямба и хорей или 3-стопных амфибрахия, анапеста или дактиля равно обоснован. Испанская поэзия практически не знает стиха, построенного на повторяющемся однообразии стоп, и к выбору трехсложной стопы вместо двусложной, как писал по схожему поводу С.Ф. Гончаренко, «не может быть особых претензий»: в строке испанского восьмисложника «большой частью содержится две трехсложных и одна двухсложная стопа, что ближе всего к русскому дольнику; так что амфибрахий <также, как дактиль и анапест. – В.П.> даже более воспроизводит звучание подлинника, чем хорей».⁸ Неудивительно, что Бальмонт, позволявший себе отказываться от привычного для имитаций испанского стиха нерифмованного 4-стопного хорей в пользу 4-стопного ямба, позже использует в качестве метрического эквивалента испанского восьмисложника и 3-стопные трехсложники. Во всех случаях в качестве маркера восьмисложного стиха оригинала выступает длина строки (8–9 слогов), а ее метро-ритмическая форма становится второстепенной. При этом организации трехсложного текста у Бальмонта всегда помогает тот же выдержанный порядок окончаний, которому переводчик следовал в соответствующих восьмисложнику ямбе и хорее: три женских клаузулы плюс одна мужская (об этой структуре мы недавно писали в специальной работе⁹).

Другое отступление от известной по переводам драм системы заключается в том, что Бальмонт в переложениях из испанских романтиков использует не только силлабо-тонический, но и тонический стих, например в переводах из Эспронседы широко встречаются так называемые «прерывистые строки»¹⁰ Бальмонта, то есть стих, где при постоянном числе ударений (4), колеблется в диапазоне 1–3 слога междуиктовый интервал (в привычной стиховедческой термино-

логии этот метр называют 4-иктным тактовиком). До сих пор не был прояснен вопрос, почему Бальмонт использовал такую редкую и экспериментальную метрическую форму при воссоздании по-русски испанской поэзии. Поиску ответа и разбору случаев употребления в переводах Эспронседы бальмонтовского типа тактовика мы посвятим оставшуюся часть этой статьи.

3. Большинство бальмонтовских переводов из Хосе де Эспронседы было напечатано в 1921 году в берлинском сборнике «Из мировой поэзии».¹¹ Но самый значительный (и по объему, и по художественной ценности) текст – перевод поэмы «Саламанкский студент» – стал известен совсем недавно.¹² Именно в нем, а также в переводе стихотворения Эспронседы «Гимн Бессмертию» Бальмонт использовал «прерывистые строки», то есть свой авторский вариант 4-иктного тактовика. Присмотримся к этим текстам.

3.1. «Прерывистые строки» в «Гимне Бессмертию»

«Гимн Бессмертию» Хосе де Эспронседы в переводе Бальмонта уже привлекал внимание исследователей-стиховедов М.Л. Гаспарова и Дж. Бейли. Гаспаров даже приводил этот текст в качестве образца 4-иктного тактовика в своей книге «Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях». Но ни русский, ни американский исследователь не задавались вопросом, почему Бальмонт берет для перевода этот метр и связано ли это с ритмическими особенностями испанского оригинала.

«Гимн» Эспронседы написан особым типом десятисложника – гимническим или анапестическим десятисложником (исп. *decasilabo de himno*; *decasilabo anapéstico*). Эта форма требует метрического ударения на 3-м, 6-м и 9-м слогах строки и противопоставляется цезурованному десятисложнику, состоящему из двух полустиший (5+5) и имеющему постоянные ударения на 4-м (перед цезурой) и 9-м слогах каждого стиха. Благодаря фиксированному ударению на 3-м слоге строка испанского гимнического десятисложника также имеет выраженную тенденцию к делению на две части, здесь слово-раздел часто (но не обязательно) приходится на границу между 4-м и 5-м слогами. См., к примеру, первую строфу «Гимна Бессмертию». (Метрически ударные позиции мы отмечаем цифрами с порядковым номером слога, как это принято в испанской стиховедческой традиции. Нижним подчеркиванием в испанском тексте обозначены «си-

налефы» (исп. *sinalefa*) гласных на стыке слов, в таких позициях гласные образуют один метрический слог).

¡Salve, llama creadora del mundo,	1 ∪ 3 ∪ ∪ 6 ∪ ∪ 9 ∪
Lengua_ardiente de_eterno saber,	1 ∪ 3 ∪ ∪ 6 ∪ ∪ 9
Puro germen, principio fecundo,	1 ∪ 3 ∪ ∪ 6 ∪ ∪ 9 ∪
Que_encadenas la muerte_a tus pies!	∪ ∪ 3 ∪ ∪ 6 ∪ ∪ 9

В переводе Бальмонта: «Привет тебе, пламя творческое мира, / Вечного знания пылающий язык, / Чистый зачаток, исход обильный пира, / Призрак смертельный к ногам твоим поник».

Ритмическое разнообразие испанского размера в значительной степени обеспечивается произвольной ударностью первого слога, что видно уже по процитированной первой строфе «Гимна». В тексте Эспронседы в более чем половине строк первый слог метрически ударен (33 стиха из 64,¹³ в 13 строках первое фонетическое слово двусложно) и ритмическая схема 1 ∪ 3 ∪ | ∪ 6 ∪ ∪ 9 (∪) ясно кристаллизуется. Это демонстрирует и пятая строфа стихотворения, где, как и в первой, три строки из четырех открываются двусложным словом с ударением на первом слоге:

Gratos ecos al bosque sombrío,	1 ∪ 3 ∪ ∪ 6 ∪ ∪ 9 ∪
Verde pompa_a los árboles das,	1 ∪ 3 ∪ ∪ 6 ∪ ∪ 9
Melancólica música_al río,	∪ ∪ 3 ∪ ∪ 6 ∪ ∪ 9 ∪
Ronco grito_a las olas del mar.	1 ∪ 3 ∪ ∪ 6 ∪ ∪ 9

В переводе Бальмонта: «Рождаеть переключки в роще туманной, / Деревьям ты даруешь зелёный убор, / В реке ты, как музыка с печалью тонкотканной, / В Море – как хриплый угрожающий хор».

Благодаря обилию ударений на первом слоге и стабильному, хоть и необязательному, словоразделу после 4-го слога, строка гимнического десятисложника Эспронседы может казаться сочетанием двух двустушии – двусложного и трехсложного. Вероятно, именно принимая в расчет эту ритмическую (не метрическую) особенность оригинала, Бальмонт выбирает для передачи размера именно форму «прерывистых строк», хотя в целом о эквиритмичности его перевода речь идти не может: метр Бальмонта сочетает двусложниковые и трехсложниковые полустушии свободно и в нем присутствуют трехсложные интервалы, отсутствующие в оригинале. См. первую строфу перевода:

Тк4 (Амф2+ХЗж)	Привет тебе, пламя творческое мира,	(1)*2*1*3*(1)
Тк4 (Д2+ЯЗм)	Вечного знания пылающий язык,	(0)*2*2*3*(0)
Тк4 (Д2+ЯЗж)	Чистый зачаток, исход обильный пира,	(0)*2*2*3*(0)
Тк4 (Д2+ЯЗм)	Призрак смертельный к ногам твоим поник.	(0)*2*2*3*(0)

3.2. «Прерывистые строки» в «Саламанкском студенте»

В переводе «Саламанкского студента» «прерывистые строки» (более 500 стихов) используются не для передачи десятисложника, как можно было бы подумать после разбора «Гимна Бессмертию», а в тех отрывках, что выполнены у Эспронседы другими длинными размерами двенадцатисложником и одиннадцатисложником.

Поэма Эспронседы в 1704 стиха представляет собой сложную полиметрическую и полистрофическую композицию, где традиционные испанские размеры и строфы (восьмисложник, двенадцати- и одиннадцатисложник, романс с ассонансной рифмой, квартеты, кинтильи, октавилы, октава реаль) сочетаются с версификационными новшествами. Восьми традиционным метро-строфическим вариациям поэмы и экспериментальной силлабической «лесенке» (исп. *escala métrica*)¹⁴ Эспронседы в переводе Бальмонта соответствуют нерифмованные 3-стопные трехсложники, белые и по-разному рифмованные 4-5-6-стопные двусложники, 4-иктный тактовик («прерывистые строки») и использованные при передаче «лесенки» двусложные амфибрахий и ямба и одностопный амфибрахий. Однако строгой системы взаимных соответствий испанских метров русским в этом объемном произведении нет, мы видим только тенденции.

Так, романский стих регулярно переводится белыми 3-стопными трехсложниками с окончаниями ЖЖЖМ, рифмованный восьмисложник октав, кинтилий и редондилей – 4-стопным ямбом (как рифмованным, так и белым), одиннадцатисложник октав – 5-стопным ямбом с рифмовкой (в том числе, с сохранением схемы). Но отступлений и нарушений от этих тенденций много. Тем не менее, Бальмонт последовательно отражает смены стиховых форм подлинника. В оригинале переключение от одного метра (строфы) к другому происходит без малого 50 раз. В переводе эти «переключения» пропущены только трижды. Получается, в отношении перевода «Саламанкского студента» Бальмонт вполне мог бы повторить уже процитированные выше слова, написанные о переложениях из Кальдерона:

«я передаю все или почти все *перемены испанского ритма*» <курсив мой. – В. П.>.

Двенадцатисложник Эспронседы, который в испанской науке называют амфибрахическим или романтическим (исп. *dodecasilabo anfibráquico, dodecasilabo romántico*), представляет собой цезурный метр (6+6), где метрические ударения обычно приходятся на 2-й и 5-й слог каждого полустушия, то есть на 2-й, 5-й, 8-й и 11-й слог строки. См. строфу из первой части «Саламанкского студента» (versos 84–87):

La calle sombría, la noche ya _entrada,	∪2 ∪ ∪ 5 ∪ ∪ 8 ∪ ∪ 11 ∪
La lámpara triste ya pronta _a _espirar,	∪2 ∪ ∪ 5 ∪ ∪ 8 ∪ ∪ 11
Que _a veces ilumina la _imagen sagrada,	∪2 ∪ ∪ 5 ∪ ∪ 8 ∪ ∪ 11 ∪
Y _a veces se _esconde lambr_a _aumentar.	∪2 ∪ ∪ 5 ∪ ∪ 8 ∪ ∪ 11

Кроме разве что двухсегментности строки, здесь, на первый взгляд, нет ритмического сходства с «прерывистыми строками»: ритм оригинала значительно более урегулирован. Можно предполагать, что выбор Бальмонта был обусловлен неверной – не учитывающей синалефу трех гласных (слияние в один метрический слог) – интерпретацией стихов Эспронседы. Тогда в испанских полустушиях угадывается двусложный ритм: см. например **la noche ya entrada; *ya pronta _a espirar; *la sombra _a aumentar* (полужирным выделены слоги для скандированного чтения).

В передаче «прерывистыми строками» испанского одиннадцатисложника «Саламанкского студента» также можно усмотреть влияние ритмических факторов оригинала. Эспронседа использует так называемый ямбический одиннадцатисложник, один из самых распространенных испанских стиховых типов. Его важнейшей особенностью является большое количество отклонений от ямбической каденции в первых четырех слогах строки (ямбы без отклонений составляют около 50% стихов). Наиболее распространенные отклонения таковы:

Дактилический зачин 1 ∪ ∪ 4 (около 14 % строк)

Анапестический зачин ∪ ∪ 3 ∪ ∪ (около 15,5 % строк)¹⁵

Анапестический зачин в русском ямбе невозможен, а дактилический разрешен в том случае, если первый слог строки занят односложным словом (в испанском стихе эту позицию может занимать

также двусложное и трехсложное слово). В стихах Эспронседы строк с такого рода отступлениями от двусложного ритма множество, они в значительной степени определяют его ритмическое своеобразие. См. примеры дактилического и анапестического зачинов из «Саламанкского студента»: *Pálido el rostro, cejijunto el ceño* (parte III, escena III, verso 125); *astro de clara lumbre sin mancilla* (parte VI, verso 34); *por la calle fatal del Atauú* (parte VI, verso 6); *Sentimiento inefable de ternura* (parte VI, verso 208).

Как видно, ритмические особенности испанского одиннадцатисложника таковы, что заметная часть строк сочетает двусложную и трехсложную ритмические каденции. При этом, если в случае гимнического десятисложника «двусложно» начало строки, а конец – «трехсложен», то в одиннадцатисложнике перед нами реализуется структура «трехсложник+двусложник».

Итак, возвращаясь к вопросу об обусловленности обращения к форме «прерывистых строк» ритмическими особенностями испанского оригинала, можно утверждать, что она более чем вероятна.

4. Использование экспериментального тактовика заслуживает особенного внимания уже просто потому, что до конструктивистов эта метрическая форма была очень редка и неразработана. В нашем случае замечательно и то, что сам бальмонтовский выбор тонического, а не силлабо-тонического стиха в переводе в качестве соответствия испанскому стиху – решение, опередившее время. Двумя десятилетиями позже у советских переводчиков выработалась устойчивая практика передавать испанский силлабический стих (прежде всего романский) тоническим (правда, не тактовиком, а дольником), как более точно соответствующим оригинальному (переводы В. Парнаха, О. Савича, А. Гелескула и др.). Бальмонт сделал в своих переводах огромный шаг по приближению метрической формы перевода к ритмике испанских подлинников. Значение этого шага в контексте всей русской традиции перевода испанской поэзии еще только предстоит осмыслить и описать.

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке гранта Президента РФ (МК-3319.2017.6; метро-ритмический анализ материала) и Российского научного фонда (проект № 17-18-01701; остальная работа) в Институте мировой культуры МГУ.

² Особенности бальмонтовского переводческого метода посвящены наши работы: Белоусова В.С. (Полилова В.С.) Между вольностью и буквализмом: Кальдерон и

Шелли в переводе Бальмонта // Русская филология: Сборник научных работ молодых филологов. Вып. 19. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2008. С. 77–83; Полилова В.С. Испанские народные песни в переводе К. Бальмонта // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2013. № 1. С. 147–161; Полилова В.С. Полиметрия испанских комедий Золотого века и поэтический перевод: случай Кальдерона в России // Новый филологический вестник. 2014. № 2. С. 88–98.

³ О полиметрии у испанских романтиков см. в работе: *Paraisola I. Escala métrica en la polimetría romántica* // *Rhythmica*. 2003. Vol. I. № 1. P. 223–249.

⁴ Бальмонт К. Предисловие // *Кальдерон де ла Барка П. Драммы*. В 2 кн. М., 1989. Кн. 2. С. 664.

⁵ *Эспронседа Х. де*. Саламанкский студент. Легенда. Часть 1, 2. / Пер. К. Бальмонта; Публикация Т.В. Петровой, В.С. Полиловой // *Солнечная пряжа*. 2015. Вып. 9. С. 115.

⁶ Там же. С. 117.

⁷ Там же. С. 120.

⁸ Гончаренко С.Ф. Предисловие // *Испанская поэзия в русских переводах: [1792–1976] / На исп. и рус. яз.; Сост., автор предисл. и коммент. С.Ф. Гончаренко*. М., 1978. С. 22. Речь идет о решении Д. Ознобишина использовать в переводе испанского романа «Альгама» (1834) амфибрахий, а не традиционный хорей.

⁹ Полилова В.С. Белый четырехстопный хорей с окончаниями ЖЖЖм // *Труды Института русского языка им. В.В. Виноградова*. 2017. Т. 11. С. 76–88.

¹⁰ Специфика этой метрической формы была рассмотрена мной в специальной работе: Полилова В. О неклассическом стихе Бальмонта: Ритмическая структура «прерывистых строк» // *Zbornik Matice Srpske za slavistiku – Matica Srpska. Journal of Slavic Studies*. 2017. Vol. 92. С. 731–746.

¹¹ См. подробнее: Полилова В.С. «Второй он Дон Хуан Тенорио...»: О «Саламанкском студенте» Хосе де Эспронседы в переводе Бальмонта // *Солнечная пряжа*. 2015. Вып. 9. С. 109–114.

¹² *Эспронседа Х. де*. Саламанкский студент. Легенда // *Солнечная пряжа*. 2015. № 9. С. 114–120; 2016. № 10. С. 128–144.

¹³ Метрически ударными мы считали в соответствии с традиционными принципами испанской стиховой разметки полнозначные слова и личные местоимения. Ударения на предлогах, союзах и притяжательных местоимениях не учитывались. Если их прибавить, число строк с ударением на первом слоге значительно увеличится и составит 53 (33+20).

¹⁴ Форма, созданная вслед за «Джиннами» (1828) Виктора Гюго, – последовательное увеличение и потом уменьшение длины строки от строфы к строфе.

¹⁵ Данные С.Ф. Гончаренко. См.: *Гончаренко С.Ф. Стилистический анализ испанского стихотворного текста: Основы теории испанской поэтической речи*. М., 1988. С. 45–46.

Ю.Б. Орлицкий
Москва

«Революционный» стих Уолта Уитмена в переводах Константина Бальмонта

В статье 1906 года «Полярность», открывающей книгу переводов из великого американского поэта «Побеги травы», Бальмонт, помимо прочего, писал: «Великая заслуга Уитмена¹ – что он создал свой собственный поэтический язык, добровольно отказавшись от доступных нам всем созвонностей рифм. Без рифм, без обычных прикрас стиха, без обычной, свойственной стиху, правильной размерности, он достигает особого внутреннего ритма, создаёт дикие циклические напевы и втягивает в свой стих нежнейшие напевности, что таятся в движении волн и шелестении ветерков».² Эту же отличительную черту поэзии Уитмена он выделяет и в своей самой ранней публикации, посвященной ему – статье «Певец личности и жизни», опубликованной в седьмом номере «Весов» за 1904 год: «Чувствуя себя новым, он отбрасывает старое, и прежде всего, будучи поэтом, он отбрасывает старую форму стихов».³ А в другой статье об Уитмене, «Поэзия борьбы», обращает внимание на особый свободный язык американского поэта: «это певец Тела во всех его хотеньях и жаждах, во всей его роскоши, в страсти родниковой, водопадно-блестящей и брызжущей, в страсти говорящей свободным языком, как говорят гении, звери, боги и ветры».⁴

Можно продолжить: будучи поэтом, Бальмонт не мог не обратить внимание на принципиально новую поэтическую форму, используемую американским поэтом – на его новаторский свободный стих,⁵ который не воспринимался и многими его соотечественниками. Тем более, что в той же «Полярности» русский поэт утверждает: «При передаче строк Уитмена на Русский язык я соблюдал наивозможно большую точность, прибегая к перефразировкам лишь там, где этого категорически требовало моё художественное восприятие».⁶

Однако было бы преувеличением утверждать, что Бальмонт перевел свободный стих Уитмена на русский русским же верлибром.

Прежде всего, потому, что опыт освоения этого типа стихосложения в России к 1904 году был достаточно беден, несмотря на то, что первые образцы свободного стиха можно обнаружить еще в середине XVIII века и некоторые интересные примеры появлялись в следующем столетии.⁷

Однако все это – по сути дела, предверлибр, чаще всего не воспринимавшийся его автором как самостоятельная стиховая форма. Собственно же свободный стих появляется в книгах А. Добролюбова (1895), В. Брюсова (тоже на рубеже столетий), А. Блока (1904–1908), Ф. Сологуба (1908), В. Хлебникова; позднее свободных стихов становится все больше, и круг их авторов постоянно растет, однако ко времени работы Бальмонта над переводами из Уитмена их было еще не так много. Притом в большинстве своем это были верлибры не уитменовского типа, то есть использующие в основном не длинную, а короткую строку (по образцу французских и немецких верлибристов) и, соответственно, тяготеющие к стихотворениям краткого объема; определенное исключение составляют только опыты духовной поэзии разного толка. При этом более или менее серьезный опыт такого стиха был, пожалуй, только у Добролюбова.

В определенной степени попыткой примериться к свободному стиху можно назвать и некоторые эксперименты самого Бальмонта. Так, первым его стихотворением, достаточно далеко отходящим от привычных канонов силлаботоники, принято считать «Гимн Огню» (1900). При ближайшем рассмотрении, однако, «свобода» этого стихотворения, состоящего из семи частей, оказывается очень относительной. Свободнее других оказывается вторая часть, выполненная вольным белым трехсложником с переменной анакрусой и окказиональными рифмами. Далее же от части к части нарастает процент зарифмованных строк, а среди трехсложников анапест постепенно берет верх над амфибрахийем. Правда, неожиданные смены анакрус, несмотря на свою окказиональность, действительно производят впечатление определенной «освобожденности» текста от канонов силлаботоники.

В 1906 году в сборнике «Жар-Птица» появляется стихотворение «Две реки», в котором Бальмонт тем же способом – переменной анакрусой в вольном стихе, на этот раз полностью рифмованном, – создает определенный эффект свободного течения речи. Здесь свободная «зона» открывает стихотворение: ее составляют четыре первые

короткие (состоящие соответственно из четырех, двух, пяти и трех стоп) амфибрахические строки, которые к тому же воспринимаются пока, до появления первого конечного созвучия, как нерифмованные. Эффект закрепляется «пропажей» ударного слога в третьей стопе третьей строки, в результате чего она воспринимается как собственно свободная: «До Каспия гордого, чей хорош изумруд». Однако в пятой строке, наконец, появляется рифма, на смену амфибрахию приходит анапест, строки удлиняются и становятся менее вольными – то есть, заявленная в первом катрене модель освобожденного стиха сменяется вполне традиционной для имитации фольклора. Свободный стих вновь «не получается», хотя вполне можно говорить о сознательной попытке поэта приблизиться к нему.

Следующий – наиболее решительный – шаг в направлении к верлибру Бальмонт делает двумя годами позже, когда в сборнике переводов и подражаний «Зовы древности. Гимны, песни и замыслы древних» (СПб., 1908) помещает сразу одиннадцать стихотворений, в большей или меньшей степени укладывающихся в рамки классического свободного стиха. Причем характерно, что поэт прибегает здесь к свободному стиху для передачи стиха очень разных традиций: халдейской, ассирийской, древних майя, индийской, китайской и древнескандинавской, используя при этом различные варианты переходных к свободному стиху форм русской поэзии, существующие в его время. Разумеется, условность, с которой все они воспроизводятся в бальмонтовском стихе, в особых комментариях не нуждается.

Тем не менее можно выделить три основных модели верлибра, на которые ориентирован поэт в своих подражаниях. Первая продолжает и развивает линию упоминавшихся ранее опытов с белым вольным трехсложником; следующий шаг на пути его эволюции – чередование разностопных разноразмерных метрических строк с неметрическими. Так написаны у Бальмонта подражания песням майя, скандинавов, китайцев. Характерный пример – начало «начертаний майского ваятеля»:

Вспенился круговорот шипений,
Смерть отошла,
И с ней горделивый шершень жужжащий,
Комар, что трезвонит и жалит,
Но бессилен обидеть, не властен прожечь, обесславить...⁸

Строго говоря, четыре из пяти приведенных строчек могут рассматриваться как силлабо-тонические, и лишь одна – третья – в традиционный размер не укладывается. Однако, следуя друг за другом в стихе, все эти обладающие внутренним метром строки не создают единой установки на восприятие метра: стоит читателю к концу строки уловить ее метр, как он меняется, заставляя формировать новую установку, в свою очередь оказывающуюся временной. Именно такой стих – составленный из строчек, написанных разными размерами – В. Брюсов и предлагал называть «свободными стихами»; позднее, правда, он признал возможность существования рядом с «метрическим» («французского типа») еще и тонического («немецкого типа») свободного стиха.⁹ Однако ранее описанная модель была ему явно ближе, и неслучайно В. Брюсов так поддерживал в своих статьях и рецензиях советских лет опыты именно с этим видом стиха, предпринимавшиеся – с большим или меньшим успехом – пролетарскими поэтами.

Второй вариант – тонический, по В. Брюсову – «немецкий» – находит у Бальмонта в «Псалме ассирийских царей»:

С жертвой стоящему,
Владыке Ассура,
Боги Ассирии
Да ниспошлют благосклонно,
Ему и народу его,
Великому царству Ассура,
Дела справедливости,
Радости сердца,
Реченья оракула...¹⁰

Семь из девяти строк здесь – двухударные, так что определенная изотония налицо. Правда, к концу стихотворения строка постепенно удлиняется до трех ударных групп, что позволяет рассматривать этот текст как верлибр с отчетливой акцентной доминантой, равной в первой части стихотворения двум, а во второй – трем акцентам.

Наконец, в «Аккадийской надписи» Бальмонт опирается на модель свободного стиха, которую условно можно назвать как раз уитменовской или библейской. Это – наиболее близкая к естественному прозаическому строю речи вариация верлибра, характеризующаяся крайне длинной, нередко «ломающейся» на две и даже три части,

строкой, чаще всего равной предложению; отсутствие переносов в таком «синтаксическом» верлибре сближает его с версе – специфической формой стихоподобной прозы.

Интересно, что во втором, берлинском издании «Гимнов» поэт печатает принципиально новый, значительно более свободный от метрических уз вариант «надписи», возникший в результате ее переработки С. Прокофьевым для кантаты «Семеро их».¹¹

И все же наиболее свободными от влияния традиционного стиха – и, соответственно, наиболее близкими к настоящему верлибру – оказываются в этой книге «индийские» «Гимны к Агни» и «ассирийская» «Клинопись деяний», в которых метрические строки встречаются крайне редко, а колебание размеров строк не позволяет сформироваться акцентной доминанте, краткость же строк, несмотря на их «синтаксизм», не дает основания сопоставлять их с версейной строкой-строфой.

Таким образом, в «Гимнах», работа над которыми шла параллельно с переводами из Уитмена, Бальмонт наконец-то опробовал на практике разные варианты свободного стиха; при этом характерно, что случилось это в книге переводов и подражаний, то есть, там, где поэт, вслед за А. Сумароковым и его последователями в XIX веке, мог бы написать, снимая с себя ответственность за смелость эксперимента, – «точно как на... аккадском, индийском, китайском и т. д.».

Таким образом, к началу работы над переводами стихотворений Уитмена Бальмонт имел не только определенное представление о законах построения «диких циклических напевов» американского поэта, но и собственный практический опыт работы со стихом «без правильной размерности».

Судя по всему, работа над двумя книгами велась поэтом параллельно: так, уже в 1904 году он публикует «Аккадийскую надпись»,¹² и несколько стихотворений и фрагментов Уитмена (в упомянутой уже статье в «Весах»); переводы стихов Уитмена, по признанию поэта, заняли несколько лет: «Они явились, – писал Бальмонт в предисловии к сборнику, – результатом многолетнего чтения книги Уитмена „Leaves of Grass“, и сделаны в осень 1903-го года, и в осень 1905-го года, в наши северные зачарованные часы запоздалых утр и вечеров, на берегу Балтийского моря, в местечках Меррекуль и Сил-

ламэги, а также в осенней Москве 1905-го года под непрекращающуюся музыку ружейных залпов».¹³

У нас есть еще одно документальное свидетельство того, что Бальмонт начал работу над переводами Уитмена значительно раньше, чем Чуковский: в хранящемся в архиве А.М. Горького в ИМЛИ РАН письме Бальмонта Константину Петровичу Пятницкому, основателю издательства «Знание», от 6 ноября 1903 года он пишет: «У меня есть целый ряд переводов из гениального американского поэта, совершенно неизвестного в России, Уолта Уитмена. Все его стихотворения представляют сплошной гимн жизни, и собраны в одном томе. Посылаю Вам сейчас для прочтения 22 стихотворения. Я переводил их с дословной точностью. Когда буду немного посвободнее, я переведу все главные и общеинтересные его стихотворения, и напишу о нем статью. Если хотите, издайте эту книгу. Личность его замечательна не меньше его поэзии, и он многое сделал похожее на Толстого, раньше Толстого и полнее. / Если посланные стихотворения могут быть помещены в том альманахе, который Вы готовите, я буду очень рад» (ИМЛИ, АГ-П-Зн-4-10-35). К сожалению, приложенные поэтом к этому письму стихи в архиве обнаружить не удалось.

Судя по всему, Пятницкого присланные Бальмонтом стихи не вдохновили, поэтому спустя почти полгода Бальмонт посылает Пятницкому еще два перевода из Уитмена – «Европе» и «Старые сны бранных дней...», первое из которых потом все-таки появилось в 13-м выпуске «Сборника товарищества “Знание”» за 1906 год; поэт сопровождает стихи коротким письмом, в котором спрашивает: «не пригодятся ли они Вам для сборника» (ИМЛИ, АГ-П-Зн-4-10-64).

Бальмонт и позднее трижды вопрошает Пятницкого о судьбе теперь уже книг «Побеги травы» и «Цветы чужеземной поэзии», причем в письме от 18 марта 1906 года тон его становится настойчиво-раздражительным: «Я отдал Алексею Максимовичу еще осенью две рукописи “Цветы чужеземной поэзии” и “Побеги травы” Уолта Уитмена. Он говорил мне, что они переданы Вам, и что они приняты для издания под фирмой “Знание”. Я должен знать, когда они будут напечатаны» (ИМЛИ, АГ-П-Зн-4-10-67).

Хлопоты Бальмонта об издании Уитмена в «Знании» продолжались и дальше (см. переписку поэта с С. Поляковым в наст. издании,

с. 42–44). Как известно, «Побеги травы» вышли в «Скорпионе» только в 1911 году.

Интересно, что Уитмен тоже связывает генезис своего свободно-го стиха с «гимнами древних» – в первую очередь с Библией, но не только с ней; в статье «The Bible As Poetry» он пишет: «I suppose one cannot at this day say anything new, from a literary point of view, about those autochthonic bequests of Asia – the Hebrew Bible, the mighty Hindu epics, and a hundred lesser but typical works; (not now definitely including the Iliad – though that work was certainly of Asiatic genesis, as Homer himself was – considerations which seem curiously ignored.) But will there ever be a time or place – ever a student, however modern, of the grand art, to whom those compositions will not afford profounder lessons than all else of their kind in the garnerage of the past? Could there be any more opportune suggestion, to the current popular writer and reader of verse, what the office of poet was in primeval times – and is yet capable of being, anew, adjusted entirely to the modern?»

All the poems of Orientalism, with the Old and New Testaments at the centre, tend to deep and wide, (I don't know but the deepest and widest,) psychological development – with little, or nothing at all, of the mere æsthetic, the principal verse-requirement of our day. Very late, but unerringly, comes to every capable student the perception that it is not in beauty, it is not in art, it is not even in science, that the profoundest laws of the case have their eternal sway and outcropping.

In his discourse on «Hebrew Poets» De Sola Mendes said: «The fundamental feature of Judaism, of the Hebrew nationality, was religion; its poetry was naturally religious. Its subjects, God and Providence, the covenants with Israel, God in Nature, and as reveal'd, God the Creator and Governor, Nature in her majesty and beauty, inspired hymns and odes to Nature's God. And then the checker'd history of the nation furnish'd allusions, illustrations, and subjects for epic display – the glory of the sanctuary, the offerings, the splendid ritual, the Holy City, and lov'd Palestine with its pleasant valleys and wild tracts». Dr. Mendes said «that rhyming was not a characteristic of Hebrew poetry at all. Metre was not a necessary mark of poetry. Great poets discarded it; the early Jewish poets knew it not».¹⁴

Характерно, что американский поэт опирается одновременно на авторитет известного еврейского ученого Де Сола Мендеса и на

опыт «ориенталистских поэм» прошлого со Священным писанием «в центре», прекрасно обходящимся, по его мнению, без метра и рифмы.

Первая опубликованная порция стихов Уитмена, напечатанная в «Весак» в рамках статьи, была достаточно солидной (20 целых текстов и отрывков, более половины объема статьи), поэтому странно, почему она не учтена в знаменитой библиографии В. Либман,¹⁵ хотя сама статья, содержащая ее, упомянута среди критических работ о поэте. Впрочем, в этом солидном издании есть и другие обидные пропуски: например, не учтена публикация двух переводов в парижском амфитеатровском журнале «Красное знамя» (№ 6 за 1906 год)¹⁶ и еще ряд переводов.

Первый решительный шаг, который Бальмонт делает, переводя Уитмена – это отказ от рифмы и выравнивания строк по числу слогов и ударений: с этим мы встречаемся уже в первых же опубликованных стихотворениях.

Отказ от метра дается ему намного сложнее: силлабо-тоническая инерция в той или иной степени сохраняется практически во всех переводах Бальмонта. Однако переводчик находит способ нарушить монотонность традиционного стиха: он переходит к цезурированным размерам с наращиваниями и усечениями слогов на цезуре и к трехсложникам с переменной анакрусой – типу стиха, достаточно редко встречавшемуся в традиционной русской поэзии (в предыдущем веке примеры находим почти исключительно у Лермонтова).

Вот первый приводимый в статье 1904 года пример:

Я говорю, что никто еще не был наполовину достаточно
благоговейным,
 Наполовину никто не молился достаточно, не обожал,
 Думать не начал никто, как божественен он, и как верно грядущее

Этот фрагмент написан вольным белым дактилем: первая строка – восьмистопным, две другие – семистопным. При этом окончания всех строк различны: женское, мужское и дактилическое, а первая строка разделена цезурой посередине, причем на четвертой стопе перед ней пропущен один слог, что создает эффект перебора метра.

Второй пример еще сложнее:

Прочь эти старые сказки!
Прочь эти повести, замыслы, драмы дворов чужестранных,
Прочь эта сахарность рифм в любовных стихах,
С интригами, с праздною сетью любвей.

Здесь первые две строки – тоже дактиль, трех- и шестистопный, третья состоит из полустипшиа трехстопного дактиля и полустипшиа двустопного амфибрахия, а четвертая представляет собой четырехстопный амфибрахий в чистом виде. То есть, перед нами как раз тот тип стиха, основанный на традиционной силлабо-тонической метрике, который Брюсов позднее предлагал называть свободным, как раз такой, в котором каждая строка (а иногда и полустроичие) написана собственным размером. Именно таким стихом (только рифмованным) сам Брюсов переводил Верхарна – другого автора, считавшегося в начале XX века образцом верлибра; в безрифменном варианте этот стих успешно применял в своих переложениях бельгийского классика М. Волошин.¹⁷

Кстати сказать, по утверждению известного отечественного уитменоведа М. Мендельсона, стих американского поэта тоже не всегда является абсолютно свободным от рецидивов традиционной метрики: «Было бы неверно утверждать, как это нередко делают, будто поэзия Уитмена <...> строится на принципиальном отрицании силлабо-тонического стихосложения. Ведь некоторые стихотворения Уитмена и отдельные части его поэм написаны правильным (или почти правильным) силлабо-тоническим стихом».¹⁸ Не исключено, что Бальмонт, «будучи поэтом», мог заметить ритмическую неоднородность оригинала и отреагировать на нее.

Вернемся, однако, к статье 1904 года. Следующий приведенный в ней фрагмент – «Одного воспеваю я...» – написан вольным белым трехсложником с переменной анакрусой, из двенадцати строк семь амфибрахических, четыре – анапестических, а одна не совпадает ни с одним традиционным размером – «Но только лицо и мозг», то есть условно может быть названа верлибрической.

Еще больше таких аномалий в следующем примере – стихотворении «К вам»:

Я оставлю всех и приду и создам я гимн о вас;
Никто вас не понял, но я понимаю вас;

ВЛ¹⁹
ВЛ

Никто справедлив с вами не был – вы сами с собой	
справедливыми не были;	Амф7
Вас находил несовершенным каждый;	Я5
Несовершенства в вас не нашел только я.	ВЛ
Всякий хотел подчинять вас; один только я никогда	Дак6
Не соглашусь подчинять вас.	Дак3
Не помещаю над вами лишь я господина, и собственника,	Дак6
Лучшего, Бога, того, что за гранью живущего внутренне в вас.	Дак7
Живописцы писали роями кишашие группы,	Ан5
И фигуру центральную всех,	Ан3
И вокруг головы центральной фигуры ореол златоцветного света.	ВЛ
Но я пишу мириады голов,	Дак4
Ни одной головы без ее ореола лучей златоцветного света,	Ан7
От моей он стремится руки, и из мозга всех женщин,	
любого мужчины,	Ан7
Истекает сияньем всегда.	Ан3

Как видим, в этом отрывке из шестнадцати строк верлибрическими можно считать три, остальные представляют собой уже знакомый нам вольный белый ГПА.

Именно таким типом стиха выполнено большинство переводов Бальмонта, составивших «Побеги травы». При этом в ряде стихотворений – в основном, публицистических – верлибрических строк оказывается больше: так, в коротком стихотворении «К Штатам» их две трети (силлабо-тонические строки выделены курсивом):

К Штатам или к какому-либо из них, или к какому-либо	
городу Штатов: –	ВЛ
<i>«Противьтесь много, повинуйтесь мало».</i>	Я5
Раз без вопроса повиновенье, – полное рабство.	ВЛ
Раз полное рабство, – ни один народ, ни одно государство,	ВЛ
Ни один – единственный город на этой Земле –	ВЛ
<i>Никогда не получит обратно свободы своей.</i>	Ан5

Насыщена безразмерными строчками и «Песнь плотничьего топора»; вот как выглядит написанная свободным стихом вторая часть этой поэмы в переводе Бальмонта:

Привет всем странам земли, каждой в ее отдельности,
Привет странам сосны и дуба,
Привет странам лимона и фиги,

облик Уитмена, хотя бы и придуманный, придуман поэтом; если это и обман – то “обман возвышающий”, а изыскания и переводы Чуковского склоняются к “низким истинам”». ²¹ О таком же «склонении» писал В. Розанов, ничего не сказавший, насколько нам известно, о переводах Бальмонта, но достаточно резко, в своей обычной манере, осудивший переводческий труд Чуковского. ²²

В последнее время появилось несколько работ, посвященных сравнительной оценке названных переводов, из которых хотелось бы выделить статью американского стиховеда Барри Шерра, считающего, что «среди предъявляемых Бальмонту претензий одна кажется верной: он сверх меры упорядочил ритмику, Чуковский же передал грубоватый стих Уитмена точнее. Это, несомненно, многое значило для современников Чуковского и предопределило их выбор в пользу его переводов. При всем при том Бальмонт очевидно повлиял на то, как Чуковский использовал те или иные ритмические и лексические средства и, пожалуй, более, чем Чуковский, преуспел в воссоздании некоторых особенностей словаря и стилистики американского поэта. Даже если позднейшие (но никак не ранние!) редакции переводов Чуковского убедительнее раскрывают сущность творчества Уитмена, работа Бальмонта не менее достойна внимания и заслуживает большего признания, чем выпало ей на долю в течение прошлого столетия». ²³

Кстати, характерно, что рассуждая об Уитмене, Чуковский, в отличие от Шерра, нигде не характеризует его стих, тем более, как свободный; вообще, «свободным» он называет только стих Шевченко. ²⁴ Между тем его собственные переводы действительно показывают, как менялось отношение переводчиков к уитменовскому верлибру.

В первой известной нам публикации 1905 года в журнале «Сигнал» стих американского поэта предстает в передаче Чуковского как рифмованный вольный хорей:

ЗАГОРЕЛОЮ ТОЛПОЮ

Подымайтесь, собирайтесь, для потехи, для игры!
 В барабаны застучите, наточите топоры!
 Оставайся кто захочет!
 Все для нас, от нас и с нами в новом, радостном краю.
 Торопитесь, торопитесь пасть, безумные, в бою.

Что за дело до дрожащих, до пугливо-уходящих,
И до всех старух шипящих, отзывающих назад:
Мы пируем, мы ликуем на развалинах горящих,
Миллионы иступленных к нам на оргию спешат.
Оставайся, кто захочет.
По неведомым тропинам,
По долинам, по равнинам, чрез пучины чуждых вод,
Побеждая и хватая, мы смеясь идем вперед.²⁵

Силлаботоникой с рядом отклонений выполнен и второй перевод Чуковского – напечатанное в «Ниве» стихотворение «Всякому»:²⁶ на этот раз это вольный дактиль, и тоже рифмованный, с рядом перебоев:

Кто бы ты ни был,
я знаю:
ты идешь по пути сновидений,
Все, что ногой попираешь, к чему прикоснешься рукой
Все это тени теней, и тает, и гаснет, как тени
Пища твоя и одежда, надежда твоя и покой
Все ниспадает с тебя, ты стоишь предо мной, обнаженный,
что мне за дело до слез, за заботы, работы твоей.
Что продаешь, покупаешь,
Кто твои сестры и жены,
Как ты живешь, умираешь, –
Все это тени и тени, темные тени теней...

Однако переиздавая этот перевод в 1919 году Чуковский не только меняет его название на «Тебе», но отказывается от рифмы и метра:

Кто бы ты ни был, я боюсь, ты идешь по пути сновидений,
И все, в чем ты крепко уверен, уйдет у тебя из-под ног
и под руками растает,
Даже сейчас, в этот миг, и обличье твое, и твой дом, и одежда
твоя, и слова, и дела, и тревоги, и веселья твои,
и безумства – все ниспадает с тебя,
И тело твое, и душа отныне встанут предо мною,
Ты предо мною стоишь в стороне от работы, от купли-продажи,
от фермы твоей и от лавки, от того, что ты ешь, что ты
пьешь, как ты мучаешься и как умираешь.²⁷

Аналогичным образом изменяет Чуковский при переиздании и свой третий ранний перевод – отрывок из поэмы «Европа», в первой версии²⁸ представляющий собой полиметрическую композицию, начинающуюся ямбом и продолженную трехсложниками (в этом она похожа на переводы Бальмонта), но при этом рифмованную, затем переделанную в свободный стих.

Таким образом, Чуковский начинает свои переводы из «Листьев травы» значительно более традиционным стихом, чем Бальмонт, и лишь спустя некоторое время (в том числе, очевидно, и под отмеченным Шерром влиянием более свободных опытов символиста) переходит к собственно свободному стиху, первые опыты которого мы находим все-таки в переводах Бальмонта.

Интересно посмотреть также, как два переводчика передают сложную структуру уитменовской книги. Неоднократно отмечалось, что и Бальмонт, и Чуковский перевели лишь часть монументальной композиции американского поэта. Однако Чуковский выбирает для своих книг стихотворения, максимально близкие политическим идеям, которые он приписывает своему герою (сначала – анархизма, потом – демократии и социализма), Бальмонт же понимает свою задачу именно в передаче художественного смысла целостного художественного космоса «Побегов».

Судя по всему, в основе его перевода лежит одно из последних, наиболее полных изданий книги Уитмена (как известно, поэт, даже будучи тяжело болен, регулярно пополнял каждое из девяти прижизненных изданий своей главной книги, сохраняя их общий план, сложившийся в четвертом издании).

К сожалению, нам не удалось установить, каким именно изданием пользовался Бальмонт, однако в любом случае он старается располагать свои переводы согласно авторской воле. Особенно это относится к началу книги, затем пропусков становится все больше и больше, иногда нарушается и порядок следования текстов.

Напомним, в оригинале – более 200 стихотворений, в бальмонтовских «Побеггах» – 117 стихотворений, объединенных в 18 разделов, которые названы так же, как у Уитмена (у американского поэта разделов вдвое больше – 33).

Начинается книга переводов Бальмонта его статьей «Полярность», играющей здесь функцию предисловия; затем идет раздел

«Посвящения», почти полностью повторяющий уитменовские «Inscriptions» (русский поэт перевел здесь 15 стихотворений из 16). Правда, затем начинаются пропуски целых разделов (второго, третьего и четвертого, например), однако общий план, повторимся, соблюдается. Достаточно точно воспроизведен и финал «Листьев травы».

В большинстве случаев сокращения, сделанные русским поэтом, вполне объяснимы: он убирает длинноты (особенно – растянутые на несколько страниц «каталоги» реалий, составляющие одну из особенностей стиля Уитмена²⁹), американскую конкретику: названия городов, штатов и т. д.

Однако в целом Бальмонт оценивает уитменовские «перечни» очень высоко, в связи с этим вспоминается характеристика, данная поэтом почти двадцать лет спустя Ивану Шмелеву в статье 1927 года «Горящее сердце»: «Простейшие слова из самой будничной ежедневности в его устах, в горячем спешащем сказе, приобретают гипнотическую сущность. Я раз спросил Шмелева, какие именно рабочие бывали на дворе у его отца при найме, те рабочие, которые брали его на руки, маленького, так что он до сих пор помнит запах их одежды, дух и цвет их бород. Взгляд его унесся куда-то вдаль, и голосом распевным, точно он читал акафист, он ответил: “Плотники, маляры, кровельщики, конопатчики, бондари, каменщики, тележники, землекопы, водоливы с барж, парильщики, ездоки-ломовые, бараночники, сапожники, скорняки, портные, кузнецы, коновалы, мостовщики, шорники, слесаря, веничники, угольщики – лесной народ, молодцы, приказчики, рядчики, десятники, мясники, быкбойцы...”. Не знаю, все ли тут исчислено, но перечень этот не хуже, чем перечень в одном из лучших по содержанию родственных стихотворений Уитмена».³⁰

Второе издание бальмонтовского перевода, названное им «в духе времени» «Революционная поэзия Европы и Америки. Уитмен» и вышедшее в Москве в 1921 году, было почти в три раза меньше «Побегов травы» и включало всего 38 стихотворений, напечатанных подряд, без разделения на авторские циклы.

Судя по названию, поэт предполагал издать несколько подобных сборников стихотворных переводов из мировой поэзии. По крайней мере, в РГАЛИ сохранилась машинопись, названная «Революцион-

ная поэзия Европы и Америки», содержащая 18 листов переводов из И.В. Гёте, Д. Байрона, П.Б. Шелли, Р. Бёрнса и других поэтов.³¹ К сожалению, у нас нет информации о судьбе этого издания (или серии выпусков), известна только книга, посвященная переводам из Уитмена – судя по всему, не только первая, но и единственная в серии.

Однако переводы из «революционных» поэтов пригодились Бальмонту в его антологиях, выходявших уже в эмиграции. Так, в берлинском сборнике «Из мировой поэзии» (1921) он поместил стихотворения Байрона, Шелли, Гёте, а самая большая подборка здесь принадлежит тому же Уитмену: двенадцать стихотворений из «Побегов травы».³²

Для московской же книги 1921 года поэт тоже, как прежде Чуковский, произвел отбор своих переводов, наиболее отвечающих революционному времени и вполне соответствующих представлению об американском поэте, складывающемуся у пролетарского читателя и писателя, которым идеологи Пролеткульта «назначили» Уитмена.³³

Вот характерное мнение руководителя «Кузницы» Михаила Герасимова, высказанное им по поводу инсценировки стихотворения американского барда на сцене пролеткультовского театра: «Мне кажется, что есть вещи, которые можно если читать не про себя, то, во всяком случае, читать так вдумчиво и проникновенно уметь их почувствовать внутренне, но не истерически изрекать.

Таков по-моему Вот <так!> Уитмен. Его пантеизм, его душа, растворяющаяся и живущая всюду во всех окружающих предметах, в море и гранитах, когда они спят или звенят, в величавых соснах, в скромных полевых цветах, во всей природе настойчиво говорит об этом. Правда, огромное большинство произведений Уитмена проникнуто страстью, и ему порой хочется реветь, как буйволу под тропическим солнцем».³⁴

Однако советская критика, несмотря на серьезный интерес к творчеству американского поэта, встретила сокращенное переиздание книги Бальмонта недоброжелательно. Так, И. Аксенов писал в «Красной нови»: «Судите, говорю, сами и скажите, ошибаюсь ли я, формулируя ваше суждение приблизительно так: “Удивительно темный, тяжелый и напыщенный стих. Непонятное косноязычие. Без-

грамотнейшее словосочетание. Упорнейший архаизм. Усерднейшее пустословие. Бессодержательнейшая болтовня?» Говорящий так будет, разумеется, прав, но он станет без вины виноватым, если решит, что характеристика перевода может быть перенесена на автора подлинника. Уитмен по-английски несколько не похож на русские переводы с него, из которых самые плохие принадлежали и принадлежат К. Бальмонту. Приятно изданная книжка вызывает вопрос: зачем было печатать скверные русские стихи, перелагающие ответственность за свою беспомощность на несчастного и мертвого к тому же Уитмена? Дискредитировать, что ли, хотели старого Уота? А если нет, то цель настоящего издания делается окончательно темной и загадочной».³⁵

Зато переводы Чуковского – возможно как раз благодаря отмеченной Блоком и Шерром «грубоватости» и простоте, издавались один за другим, в том числе во многих провинциальных городах; появлялись и новые переводы американского поэта.³⁶

Надо ли говорить, что после отъезда Бальмонта в эмиграцию о его книге надолго забыли, хотя он включал переводы из Уитмена в свои авторские собрания переводной поэзии, выходявшие за границы; и только в недавнем семитомнике они вновь были напечатаны в России – правда, по непонятным причинам по сокращенной и не вполне адекватной, как говорилось выше, книге 1922 года.

Между тем нас, несомненно, ждут еще новые открытия, связанные с именем американского поэта в мало известных пока статьях, письмах и архивных материалах Бальмонта.

¹ Традиции единообразной транслитерации имени и фамилии Уолта Уитмена во времена Бальмонта ещё не было. Здесь и далее написание фамилии американского поэта приведено к современным нормам.

² Бальмонт К. Полярность // Уитмен У. Побег травы. М., 1911. С. 7.

³ Бальмонт К. Певец личности и жизни // Весы. 1904. № 7. Цит. по: Бальмонт К. Собр. соч. В 7 т. Т. 6. М., 2010. С. 523.

⁴ Бальмонт К. Поэзия Борьбы (Идеализованная Демократия) // Перевал. 1907. № 3. Цит. по: Бальмонт К. Белые зарницы. СПб., 1908. С. 106.

⁵ Мы придерживаемся понимания свободного стиха (верлибра) как самостоятельного типа стихосложения, опирающегося на принципиальный и последовательный отказ от всех основных вторичных стихообразующих средств: слогового метра, изотонии, изосиллабизма, рифмы и регулярной строфики и отличающегося от прозы исключительно авторским разбиением текста на строки (стихи), обеспечивающим од-

нозначную авторскую паузировку текста. Подробнее см.: *Орлицкий Ю.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 321–387.

⁶ *Бальмонт К.* Полярность С. 7.

⁷ См.: *Орлицкий Ю.* Верлибр как другой в истории русской поэзии // Чистая обр-ность. К 60-летию Игоря Алексеевича Каргашина. Калуга, 2017. С. 168–189.

⁸ *Бальмонт К.* Зовы древности. Гимны, песни и замыслы древних. СПб., 1908. С. 55–56.

⁹ Основные положения брюсовской теории свободного стиха изложены в его книгах «Опыты» (М., 1918), «Краткий курс науки о стихе» (М., 1919) и «Основы стиховедения» (М., 1924). Их систематическое толкование см. в нашей работе: *Орлицкий Ю.* Свободный стих в теории и практике Валерия Брюсова // Брюсовские чтения 2013 года. Сб. статей. Ереван, 2014. С. 178–195.

¹⁰ *Бальмонт К.* Зовы древности. С. 77.

¹¹ Подробнее см. статью И. Вишневецкого «Прокофьев – стихотворец» // Сергей Прокофьев: Письма, воспоминания, статьи. М., 2007. Сб. 3. С. 224–238.

¹² Новый путь. 1904. № 9. С. 111–112.

¹³ *Уитмен У.* Побег травы. С. 7.

¹⁴ *Whitman W.* The Bible As Poetry // *Whitman W.* Prose Works. Philadelphia, 1892. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.bartleby.com/229/5002.html>

¹⁵ *Либман В.* Американская литература в русских переводах и критике. Библиография. 1776–1975. М., 1977.

¹⁶ Интересно, что Lauren G. Leighton без ссылок на источник утверждает, что «Balmont's version of *Leaves of Grass*, mistranslated as *Shoots of Grass*, appeared in 1903. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.chukfamily.ru/whitman/o-chukovskom-i-uitmene/lauren-g-leighton-whitman-in-russia-chukovsky-and-balmont>

¹⁷ *Орлицкий Ю.* Русский Верхарн до и после революции: к проблеме генезиса пролетарского верлибра // Перелом 1917 года: революционный контекст русской литературы. Исследования и материалы. М., 2017. С. 195–212.

¹⁸ *Мендельсон М.* Жизнь и творчество Уитмена. М., 1965. С. 186.

¹⁹ Здесь и далее в статье используются общепринятые стиховедческие обозначения силлабо-тонических размеров и других типов стиха: Я – ямб, Х – хорей, Дак – дактиль, Амф – амфибрахий, Ан – анапест, Дол – дольник, Так – тактовик, Акц – акцентный стих; ВЛ – верлибр (свободный стих); цифра после названия метра обозначает размер: например, Х4 – четырехстопный хорей.

²⁰ См. напр., *Чуковский К.* Высокое искусство // *Он же.* Собр. соч. В 15 т. Т. 3. М., 2012. С. 24–26.

²¹ *Блок А.* Собр. соч. В 8 т. Т. 5. М., 1963. С. 203–204.

²² См.: *Розанов В. К.* Чуковский. Поэзия грядущей демократии. Уот Уитмен // Новое время. 1915. 10 августа; *Розанов В.* Еще о «демократии», Уитмене и Чуковском // Новое время. 1915. 13 августа. Впоследствии статьи неоднократно переиздавались.

²³ *Шерр Б.* Языковые игры орлов: Уитмен в переводах Чуковского и Бальмонта // Иностранная литература. 2007. № 10. С. 148–151.

²⁴ *Чуковский К.* Высокое искусство. С. 285.

²⁵ Сигнал. 1906. Вып. 1. С. 2.

²⁶ Нива. 1906. № 41. С. 649.

²⁷ *Чуковский К.* Уот Уитмен. Поэзия грядущей демократии. Пг., 1919. С. 17.

²⁸ Народный Вестник. 1906. 25 мая (7 июня).

²⁹ Как пишет Т. Венедиктова, ««каталог» обширное перечисление предметов, явлений, лиц, по видимости слабо организованное и потенциально бесконечное, – одна из наиболее характерных и оригинальных особенностей поэтического стиля Уитмена» (Венедиктова Т. Поэзия Уолта Уитмена. М., 1982. С. 57).

³⁰ Бальмонт К. Горящее сердце // Константин Бальмонт – Ивану Шмелеву. Письма и стихотворения. 1926–1936. М., 2005. С. 350.

³¹ РГАЛИ, ф. 57, оп. 1, ед. хр. 79.

³² Бальмонт К. Из мировой поэзии. Берлин, 1921. С. 93–119.

³³ Орлицкий Ю. Поэзия Уолта Уитмена в русской революционной перспективе // Перевод в пространстве и времени. М., 2016. С. 8–34.

³⁴ Герасимов М. О вечере Петроградского Пролеткульта // Горн. 1921. № 1. С. 57–58.

³⁵ Аксенов И. К. Бальмонт. Революционная поэзия Европы и Америки. Уитмен. Госиздат. Москва. 1922 г. Стр. 58 // Печать и революция. 1923. № 2. С. 232.

³⁶ См.: Орлицкий Ю. Поэзия Уолта Уитмена в русской революционной перспективе.

Е. Власова
Москва

К. Бальмонт и К. Тетмайер: о «странных сближениях» и заимствованиях

Право представлять «новое» польское искусство в России на рубеже XIX–XX веков, по сути, было «узурпировано» Станиславом Пшибышевским (*Stanisław Przybyszewski*, 1868–1927). Все прочие участники «Молодой Польши», в том числе ее «первый поэт» Казимеж Пшерва-Тетмайер (*Kazimierz Przerwa-Tetmajer*, 1865–1940), будучи перенесенными на русскую почву, оказывались в тени скандальной славы своего соотечественника: переводили их в России несравнимо меньше, еще реже писали и спорили, и уж тем более никому из них не стремились подражать так, как стремились подражать Пшибышевскому местные почитатели его харизмы и таланта.

Вместе с тем в библиографическом указателе (под редакцией И.Л. Курант) переводы произведений Тетмайера на русский язык, а также критические статьи о нем, вышедшее в России на рубеже XIX–XX веков, занимают впечатляющие 700 позиций.¹ Более того, именно Тетмайер в 1898 году представил отечественной публике ее будущего кумира, написав предисловие к первой русскоязычной публикации Пшибышевского – рапсодии «Эпипсихидион» (Курьер. 1898. № 325). Тетмайера публиковали такие авторитетные издания, как «Весь», «Золотое руно», «Вестник Европы», «Вестник иностранной литературы», «Нива» и др. В разное время (и по-разному) о нем отзывались В. Брюсов, А. Блок, Андрей Белый, И. Бунин, Н. Гумилев, В. Ходасевич, М. Горький и другие именитые русские литераторы. В 1908–1911 годах десяти томник его произведений был выпущен в Москве в серии «Классики современной мысли» (издательство В.М. Саблина). В *Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона* сведения о Казимеже Тетмайере появились раньше (1901), чем знаменитая статья С. Венгерова о Константине Бальмонте (1905). А вот в многочисленных высказываниях самого Бальмонта – книгочея, полонофила, эссеиста и переводчика – упоминание имени «короля польских модернистов»² демонстративно отсутствует.

В своих статьях, выступлениях, письмах, заметках в разное время Бальмонт отметил большинство знаковых фигур «Молодой Польши» – С. Пшибышевского, З. Пшесмыцкого (*Zenon Przesmycki*, 1861–1944), С. Выспяньского (*Stanisław Wyspiański*, 1869–1907), Я. Каспровича (*Jan Kasprówicz*, 1860–1926), Т. Мичиньского (*Tadeusz Miciński*, 1873–1918), Л. Стаффа (*Leopold Staff*, 1878–1957), Б. Лесьмяна (*Bolesław Leśmian*, 1877–1937) – всех, кроме Тетмайера, о котором он нигде не обмолвился ни словом. В письмах к профессору С. Пазуркевичу Бальмонт упоминает даже о своем знакомстве с творчеством рано ушедшей поэтессы Казимеры Завистовской (*Kazimiera Zawistowska*, 1870–1902),³ перу которой принадлежат лишь два посмертных сборника преимущественно любовной лирики. Факт сколь знаменательный, столь курьезный. Дело в том, что имя Завистовской – *Казимера* – является женской производной имени Тетмайера – *Казимеж*. Как минимум курьезным, на фоне одобрительных слов для второразрядной поэзии пани Казимеры, выглядит «замалчивание» Бальмонтом творчества пана Казимежа – одного из признанных лидеров «младопольской» поэзии. Но только ли курьезным?

Бальмонт, безусловно, читал Тетмайера – как минимум в переводе. Он был дружен с одним из русских переводчиков тетмайеровской поэзии – Михаилом Гербановским,⁴ и невозможно себе представить, чтобы пытливый и «вездесущий» Бальмонт, ценитель и ревнитель всего поэтического, не заинтересовался плодами творческих усилий друга. Пусть и не явленное в слове, но отношение у Бальмонта к творчеству Тетмайера определено было. И, судя по молчанию, отношение непростое. Это в оценках любимого и созвучного Бальмонт был щедр на слова и выпренности. Так, например, свои плодотворные творческие отношения с другим известным «младополяком» – Яном Каспровичем – он окрестил «поэтической дружбой». Вряд ли в случае Тетмайера и Бальмонта, следуя логике последнего, мы имеем пример «поэтической вражды» – скорее некий нетривиальный образец «поэтического противостояния».

Памятуя об известном признании автора «Горящих Зданий» («Нам нравятся поэты, похожие на нас...»), можно было бы объяснить позицию Бальмонта банальным отсутствием интереса у него к творчеству «непохожего» Тетмайера – можно, если бы сходство этих поэтов не было бы столь очевидным, местами разительным. Творчество Бальмон-

та и Тетмайера, особенно на начальных этапах (90-е годы XIX века), типологически многое сближает, поскольку оба они являлись пионерами декадентско-символистского движения в национальных литературах. Их «пионерский» вклад в разработку и утверждение нового поэтического канона был объективно весом, по достоинству оценен современниками, обеспечил обоим громкую славу, легионы поклонников и подражателей. Так, имея в виду годы с 1895 по 1904, Валерий Брюсов, как известно, безоговорочно констатировал десятилетнее «нераздельное царствование» Бальмонта над русской поэзией. Аналогичным же образом высказался о «единовластии» (польск. *jednowładztwo*) Тетмайера в польской поэзии 1890-х годов его современник, авторитетный польский литературовед и критик – Вильгельм Фельдман.⁵

Год выхода первого тетмайеровского сборника с неприятным названием «Стихотворения» (*Poezje*, 1891),⁶ по мнению большинства специалистов, – нижняя хронологическая граница «Молодой Польши». Именно с его страниц программно прозвучали стихотворения «Конец XIX века» (*Koniec XIX wieku*), «Не верю ни во что...» (*Nie wierzę w nic*), «Гимн Нирване» (*Hymn do Nirwany*), «Все умирает в печали и трауре...» (*Wszystko umiera w smutku i żalobie...*). Именно Тетмайер впервые выразил в своей поэзии ведущее настроение эпохи *fin de siècle* – декадентскую меланхолию, которую породили разочарования, сомнения, нигилизм и прочие, несть числа, «блуждания духа» болезненно чутких представителей поколения «конца века». Вышедший в 1894 году второй том тетмайеровской лирики (*Poezje. Seria II*) обозначил окончательный антипозитивистский перелом в польской литературе. В этом же году в России состоялся второй литературный дебют Бальмонта.⁷ Основной минорный тон сборника «Под Северным Небом» (1894), шокирующие неискушенную публику суицидальные откровения «утомленного жизнью» лирического героя (подобные финальному кличу «Смерть, наклонись надо мной!») заслуженно снискали Бальмонту славу «первого декадента». Сам же Бальмонт в записной книжке 1904 года свидетельствовал: «Оно началось, это дрящееся, только еще обозначившееся творчество – с печали, угнетенности и сумерек», что буквально вторит тетмайеровскому признанию из стихотворения 1894 года: «Меланхолия, тоска, печаль, отвращение – суть моей души...» (*Melancholia, tęsknota, smutek, zniechęcenie / Są treścią mojej duszy...*).

Помимо «канонических» погружений в бездны шопенгауэровского пессимизма лирических героев ранней поэзии Бальмонта и Тетмайера очевидно роднит приверженность философии пантеизма и панэстетическое миропонимание. Как художники ранние Бальмонт и Тетмайер совпали также в своей приверженности поэтическому импрессионизму, что, с одной стороны, указывает на единый тип художественного видения (мировоззренческую и психологическую подоплеку которого составляют индивидуализм и крайний субъективизм), а с другой – объясняет формальное сходство стиля и поэтической манеры, отличавшейся живописностью и музыкальностью.⁸ Оба поэта активно прибегали к словотворчеству и различным приемам звуковой организации текста (ассонансы, аллитерации, внутренние рифмы и др.). Оба виртуозно владели приемом синестезии и широко использовали его в творчестве: Бальмонт облакал в свой «ярко-певучий» стих «аромат солнца» и «дышал луной», Тетмайер погружался в «солнечное забытьё» (польск. *sloneczne zamyślenie*) и сочинял «мелодию ночных туманов».⁹ Одно из самых известных своих любовных признаний Бальмонт начал со слов: «Твой смех прозвучал серебристый, / Нежней, чем серебряный звон...» («Нежнее всего», 1899). Самый же, пожалуй, известный тетмайеровский эротик начинается с невероятной синестезийной эскапады: «Не вижу, слушаю тебя глазами, белая!» (*Nie widzę, słucham cię oczyma, biała!* («Экстаз» (*Ekstaza*, 1898))).

Следует отметить, что оба поэта много способствовали легитимизации жанра эротической лирики в национальных литературах. Тетмайеровская *Kallipygos*¹⁰ положила конец «литературному целибату» (Я. Блоньски) польской поэзии XIX века, придя на смену ангелоподобным влюбленным и платоническим переживаниям. Именно благодаря Тетмайеру и его «Экстазу», «Гимну любви» (*Hymn do miłości*), «Люблю, когда женщина...» (*Lubię kiedy kobieta...*) телесное и чувственное впервые в истории польской поэзии заслужило статус самостоятельной лирической темы. Равно как со знаменитого «Хочу» Бальмонта и других стихотворений цикла «Зачарованный грот», встреченных публикой и цензурой с замиранием сердца, подхваченных и растиражированных в многочисленных подражаниях и пародиях, в истории русской любовной лирики началась по сути новая эра.

С точки зрения внешних влияний примечательна также общая ориентированность Бальмонта и Тетмайера на англоязычную поэзию (хотя, как известно, русские символисты, равно как и «младопольяки», преимущественно были ориентированы на французские образцы). Совпали художники и в своем подчеркнутом внимании к европейскому романтизму, в том числе английскому и польскому. «Молодая Польша» программно славил «великую романтическую триоцу» своих национальных пророков (А. Мицкевич, Ю. Словацкий, З. Красиньский), и Тетмайер не стал исключением. Полонофильство же Бальмонта во многом явилось следствием его страстной увлеченности творчеством польских романтиков. Он искренне восхищался поэзией Мицкевича, Словацкого и Красиньского, много писал о ней, переводил и цитировал. Последним известным стихотворением Тетмайера принято считать его «На перенесение праха Словацкого» (*Na przeniesienie zwłok Słowackiego*), опубликованное в 1927 году в варшавской газете «Вядомосьци Литэрацке» (*Wiadomości Literackie*. № 26). Месяцем ранее в этой же газете был опубликован польский перевод бальмонтского стихотворения «Словацкий» (*Słowacki*).¹¹ Имена Бальмонта и Тетмайера нередко объединяли страницы одних и тех же периодических изданий, литературных обзоров, энциклопедий, что лишний раз доказывает высокую вероятность – и даже неизбежность – их заочного знакомства. Но, к сожалению, нам не удалось обнаружить документальных свидетельств этой «неизбежности» и подтвердить факт контактных связей. Между тем в творчестве поэтов имеют место, на наш взгляд, небезынтересные образные переклички, а, возможно, и случаи прямого заимствования – со стороны Бальмонта – лирических сюжетов и художественных приемов Тетмайера.¹²

Примечательно, что оба художника «компаративистский» интерес к своему творчеству у современников не поощряли. Тетмайер, например, по свидетельствам очевидцев, «мог впасть в бешенство из-за аллюзий и суггестий, тем более – обвинений в заимствованиях, повторениях чужих образцов, литературных влияниях. Вообще он был самолюбив, как и положено поэту, и свое право на оригинальность защищал с особой силой и <...> настойчивостью».¹³ Бальмонт же в своей статье «О поэзии Фета» (1934) признавался: «Влияние Фета на меня и дальнейшую русскую поэзию? Я не очень ценю этот

историко-литературный термин, когда речь идет об истинном художнике, владеющем собственными достоинствами. Державин и Жуковский не влияли на Пушкина, а лишний раз, еще и еще раз, пробудили в Пушкине Пушкина. <...> Одаренный человек неизбежно вовлекается в те зачарования, в которых он угадливо находит самого себя. Он сам находит самого себя, но выражает свои творческие силы и вольно и судьбинно».¹⁴

Вместе с тем о знаменитой «переимчивости» Бальмонта сказано и написано немало. На эту особенность художественного восприятия поэта еще в начале XX века указывал Е. Аничков, имея в виду бальмонтовскую склонность делать чужой мотив «символом своих переживаний».¹⁵ В свою очередь, склонность эта органично вписывалась в русло общей тенденции, существовавшей в раннем русском символизме и заключающейся в позитивном отношении поэтов 90-х годов XIX века к заимствованиям, синкретизму и даже плагиату. И все же сам факт замалчивания Бальмонтом Тетмайера выводит наш случай за рамки общесимволистской тенденции. Нежелание (а нам представляется, что это было именно оно) озвучить имя Тетмайера было мотивировано у Бальмонта чем-то определенно более существенным, чем нелюбовь к разговорам о заимствованиях и влияниях. Рискнем предположить, что питало это нежелание именно их с Тетмайером очевидная «похожесть», осознаваемая Бальмонтом и, возможно, уязвлявшая его *эго* творца. Обнаружив, к примеру, в стихах литовского поэта Пятраса Вайчюнаса (лит. *Petras Vaičiūnas*, 1890–1959) много родственного и созвучного своей поэзии, Бальмонт счел необходимым высказаться о возможных причинах этого родства: «Между нами, Вайчунас, быть может, немало меня читал? Или просто по одним внутренним руслам ходим?».¹⁶ Бальмонт с Тетмайером, безусловно, могли ходить – и наверняка ходили – по одним «внутренним руслам». Но что касается вопроса, кто кого «немало читал», то объективно, судя по датам написания сравниваемых нами текстов, это Бальмонт должен был читать Тетмайера, а не наоборот. И даже если свои поэтические открытия они совершали параллельно и независимо друг от друга, все равно формально Тетмайер предвосхищал Бальмонта. И, как нам кажется, именно эту самую «формальность» Бальмонт и «замалчивал». Бальмонту важно было быть первым.¹⁷

Дух поэтического соперничества не был чужд даже Бальмонту-переводчику, признававшемуся, что перевод для него – это «поединок» с автором оригинала и «бег вдвоем к одной цели». Результаты подобных «поединков» и «забегов» были предсказуемо спорными, о чем Бальмонту регулярно напоминали критики и коллеги по цеху, упрекавшие его в чрезмерно вольном обращении с текстом подлинника. Но упреки, равно как и строгие рамки академически трактуемого перевода, Бальмонт настойчиво игнорировал, продолжая заниматься привычным – обращал чужой мотив в символ своих переживаний. Логика выбора Бальмонта-переводчика чрезвычайно проста: «самый субъективный из поэтов» предпочитал, главным образом, те из чужих мотивов, что ранее ему не удалось реализовать в собственном лирическом творчестве. Именно об этой радости узнавания (своего в чужом) он и пишет в предисловии к книге своих переводов стихов чешского поэта Я. Врхлицкого (чешск. Jaroslav Vrchlickí, 1853–1912).¹⁸ Но к 1899 году, когда Бальмонт, освоив язык, начал активно переводить с польского, Тетмайер и тетмайеровская поэзия – как «повод» поговорить о невысказанном – уже не представляли для него интереса: все *меланхолии*¹⁹ к этому времени он уже самостоятельно воспел, все риторические «зачем?» задал, смерть многократно кликал и жизнь, вдохновенно и безрезультатно, не единожды журил за бессмысленность. Тип тетмайеровского декадентства, исчерпывающегося, по сути, настроениями отчаяния и неутолимой тоски по совершенному, для Бальмонта был актуален лишь на заре его модернистских исканий. Начиная с середины 1890-х годов, Бальмонт последовательно отступает от данного декадентского трафарета, заслуга создания которого, к слову, в русской поэзии в небольшой степени принадлежит именно ему. На страницах своих «Горящих Зданий» Бальмонт выступит уже как страстный выразитель иных декадентских идей и настроений – в духе ницшеанского индивидуализма и «поэзии ужаса». Эти «иные» идеи он будет черпать в том числе и в творчестве главного *enfant terrible* «Молодой Польши» – Станислава Пшибышевского. Десятилетия спустя, в статье памяти польского писателя, Бальмонт предельно критически оценит и сами идеи, и всеобщую увлеченность ими в среде русской интеллигенции в начале XX века, признает путь Пшибышевского в литературе «тупиковым» – но не позволит себе замолчать уход давно

поверженного кумира, как сделают многие.²⁰ Слишком потрясет его последняя встреча с писателем в апреле 1927 года в Варшаве, за полгода до смерти Пшибышевского. Там же и тогда же могла состояться еще одна «потрясающая» встреча. Но о ней чуть позже. Прежде еще немного о Бальмонте и Тетмайере – о «судьбинных» (воспользуемся этим бальмонтовским словом) совпадениях в творческих биографиях и о «странных сближениях» в человеческих судьбах поэтов.

Их *иностранные* – *странно* звучащие для родного уха – фамилии изначально несли на себе печать чужеродности, «инаковости», воплотившейся в ярком поэтическом таланте и избранности судьбы их обладателей. Они были почти ровесниками (Тетмайер родился в 1865 году, Бальмонт – в 1867). Тетмайер умер в оккупированной Варшаве зимой 1940 года, Бальмонт – зимой 1942-го в пригороде оккупированного фашистами Парижа, оба в возрасте 75 лет. К слову, и для польской и для русской литературы пример такого долгожительства (особенно среди поэтов рубежа XIX–XX веков) является достаточно редким.

На формирование человеческой и творческой индивидуальности обоих художников большое влияние оказали их матери – Вера Николаевна Бальмонт (урожденная Лебедева, 1843–1909) и Юлия Тетмайер (урожденная Грабовская, 1837–1914) (польск. *Julia z Grabowskich*). В обоих случаях исследователи нередко связывают особый тип мироощущения и экспрессии, присущий Бальмонту и Тетмайеру, говорят о женском начале их лирики именно в связи с доминирующим материнским влиянием. «Женский» вопрос, с его неизбежной матримониальной составляющей, самым судьбоносным образом прозвучал и в личной жизни поэтов. Бурные и запутанные отношения с прекрасным полом – «разнозвук влюблений» (Бальмонт) – не только бесконечно обогащали, но и существенно осложняли жизнь каждого из художников. Бальмонт, как известно, был не единожды женат и перманентно влюблен: «С тобой горит звезда, и с той, и с той...». Лариса Горелина, Мирра Лохвицкая, Екатерина Андреева, Елена Цветковская, Дагмар Шаховская в разное время составили вожделенное и трудное «звездное» счастье поэта – пять главных женщин его жизни. Тетмайер же, прозванный «вечным влюбленным», пять раз был официально обручен, но ни разу так и не женился.

И еще одно, на сей раз *stricte* медицинское, обстоятельство обусловило трагическое сходство судеб двух художников. Речь идет о нервно-психическом заболевании (наследственной природы у Бальмонта и спровоцированного опухолью головного мозга у Тетмайера), с развитием которого было связано в обоих случаях угасание творческой активности поэтов и крайне драматические обстоятельства последнего периода их жизни (у Тетмайера он растянулся почти на двадцать лет, у Бальмонта – на десять).

Судьба Казимежа Тетмайера – это один из самых трагических мифов «Молодой Польши». Поэт был рано увенчан громкой славой, но его творческая биография оборвалась намного раньше, чем земная жизнь. В стихотворениях последних четырех сборников, выходящих со значительным временным промежутком (1905, 1910, 1912, 1924), Тетмайер по сути тиражировал канон собственных прежних открытий. И хотя в это время в его лирическом герое начинают проступать черты активности, а некоторые стихотворения являют собой просто апофеоз воли и героизма, в целом поэт продолжает по-прежнему оставаться главным выразителем декадентских настроений в лирике «Молодой Польши».

Бальмонту, так же как и Тетмайеру, чаще всего ставили в вину самоповторы, за которыми многим критикам виделось нежелание художника корректировать свою творческую манеру и расширять диапазон в соответствии с быстро меняющейся литературной модой и актуальными требованиями момента. И это при том, что Бальмонт (в данном случае в отличие от Тетмайера) не переставал менять маски, удивляя читателей своими бесконечными превращениями и творческими хождениями в сферы, порой прямо противоположные. Шлейф былой славы еще долго тянулся за бывшими королями, что только усиливало неизбежный драматизм ситуации сравнения, в которой оказались оба художника. Их не только сравнивали с действующими кумирами и законодателями актуальных литературных мод, но – что, наверняка, более всего должно было задевать – не уставали попрекать (с разной мерой деликатности и участия) их же прошлым величием. Вот наиболее показательный пример трактовки феномена «двух» Бальмонтов, содержащейся в очерке Эллиса (Л. Кобылинского), датированном 1910 годом: «...до сих пор лишь немногие читатели и критики умеют разобратся во всей гряде созданного им, разли-

чать два исключаяющих друг друга его лика, лик бессмертного, великого и вдохновенно-дерзкого искателя новых образов и созвучий, Бальмонта творца новой поэзии в России <...> и лик сгоревшего, надломленного и утратившего себя, бессильного и претенциозного искажителя всех стилей, жалкого пародиста всех своих лучших и заветных напевов, Бальмонта, создателя “декадентского трафаретного, модного пошиба”». ²¹ В некрологе памяти «первого поэта» Молодой Польши известный «младопольский» эссеист Т. Бой-Желеньский предельно сократил формулировку трагического казуса «двух» Тетмайеров: «Умер Казимеж Тетмайер. Для мира умер давно – четверть века назад». ²²

Весной 1927 года прибывший в Польшу по приглашению местного ПЕН-клуба Бальмонт поселился в варшавской гостинице «Европейская». По удивительному стечению обстоятельств здесь же и в это же время постоянно проживал уже тяжело больной Тетмайер (большой поклонник тетмайеровской поэзии, хозяин гостиницы обеспечил своему кумиру бесплатный кров и пансион). Судьба как будто настаивала на очной встрече двух бывших «королей», предоставляя для нее последнюю возможность и роскошные интерьеры гостиницы «Европейская». Мы, к сожалению, не знаем, осуществилась ли эта возможность. На тот момент из них двоих уже, к сожалению, только Бальмонт мог эту встречу вполне осознать и о ней поведать. Но Бальмонт «традиционно» молчал.

¹ Polska literatura piękna od XVI w. do początku XX w. w wydawnictwach rosyjskich i radzieckich: Bibliografia przekładów oraz literatury krytycznej w języku rosyjskim wydanych w latach 1711–1975. T. 4. Wrocław, 1995. S. 298–328.

² Определение А.И. Яцимирского из статьи «Казимеж Тетмайер и его стихотворения» (Славянские известия. 1904. № 1). Бальмонт, в свою очередь, был именован Ин. Анненским «королем нашей поэзии» (*Анненский Иннокентий*. Книги отражений. М., 1979. С. 358). Примечательно, что и Бальмонт, и Тетмайер в глазах большинства коллег по цеху являли собой некое предельное выражение поэтического – архетип Поэта. Так, в 1901 году Станислав Выспяньски в своей культовой драме «Свадьба» (*Wesele*) увековечил Тетмайера в образе Поэта. О Бальмонте: «На Бальмонте – в каждом его жесте, шаге, слове – клеймо – печать – звезда – поэта» (М. Цветаева); «поэт прежде всего» (А. Блок); хрестоматийная брюсовская «дифференциация»: «Мы пророки. Ты – Поэт» (К.Д. Бальмонту, 1902). И, наконец, не менее известный ответ самого Бальмонта на просьбу сотрудницы ВЧК определить свою партийную принадлежность: «Я – поэт».

³ *Pazurkiewicz S. Konstany Balmont // Balmont K. Jan Kasproicz, poeta duszy Polskiej. Częstochowa, 1928. S. 21.*

⁴ Гербановский Михаил Михайлович (1874–1914) – поэт, переводчик. 11 февраля 1895 года М. Гербановский писал И.А. Бунину из Петербурга: «С Бальмонтом вижу часто, и всякий раз вспоминаем мы о тебе» (*Бабореко А. И.А. Бунин: Материалы для биографии. М., 1893. С. 49*). Переводы Гербановского из Тетмайера вошли в его сборник «Лепестки» (СПб., 1903). Бальмонт посвятил Гербановскому стихотворение «Больной» («Я слишком долго жил, мне хочется уснуть...») в своем сборнике «В Безбрежности» (1895). Стихотворение, к слову, очень «тетмайеровское» по духу.

⁵ *Feldman W. Współczesna literatura polska 1894–1918. T. 1. Kraków 1985. S. 239.*

⁶ Семь последующих томов лирики будут иметь то же название (в другом переводе – «Поэзия»).

⁷ Первый бальмонтовский «Сборник стихотворений» (Ярославль, 1890) успеха у публики не имел, и автор собственноручно сжег почти весь скромный тираж.

⁸ Стихи обоих поэтов в свое время были феноменально востребованы у композиторов в своих странах, в том числе таких известных, как С. Прокофьев, С. Рахманинов, А. Скрябин, К. Шимановски (*Karol Szymanowski, 1882–1937*), М. Карлович (*Mieczysław Karłowicz, 1876–1909*) и др.

⁹ «Аромат Солнца» (1899) – стихотворение Бальмонта. «Мелодия ночных туманов» (*Melodia mgieł nocnych, 1894*) – стихотворение Тетмайера.

¹⁰ Название сонета Тетмайера из второго тома «Стихотворений» (1894).

¹¹ *Balmont K. Slowacki // Wiadomości Literackie. 1927. N 17. S. 1.* Автор перевода – Л. Подгорский-Околув (*Podhorski-Okolów Leonard, 1891–1957*).

¹² Известный польский поэт и переводчик Юлиан Тувим (*Julian Tuwim, 1894–1957*), переводивший, в частности, на польский язык стихи Бальмонта, услышал, к примеру, во вступлении к пародийной поэме К. Тетмайера «Элеонора» (*Eleonora*) отголоски знаменитого бальмонтовского «Я мечтою ловил уходящие тени...». Однако эта точка зрения не нашла поддержки у польских литературоведов. (См. об этом: *Tuwim J. Słódko o «Eleonorze» i «Jęku ziemi» // Kurier Literacko-Naukowy. 1938. Nr 4; Jakóbczyk J. Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Zbliżenia. Katowice, 2001. S. 109*). Мы же, напротив, обнаружили в бальмонтовских стихотворениях «Чахлые сосны» (1895), «О, Господи, молю Тебя, приди!» (1897), «Хвала сонету» (1899), «Альбатрос» (1899) и др. «эхо» тетмайеровских стихотворений «Сохнущая лимба» (*Schnąca limba, 1890*), «Неверный» (*Niewierny, 1891*), «О сонете» (*O sonecie, 1895*), «Альбатрос» (*Albatros, 1891*). Несмотря на то, что некоторые из указанных стихотворений очевидно создавались по единым жанровым лекалам (псалма-прошения, сонета о сонете), а прообразом обоих альбатросов выступил, несомненно, культовый бодлеровский альбатрос, стихотворения Бальмонта и Тетмайера, на наш взгляд, более соотносятся друг с другом, нежели с текстами-предшественниками. При сравнении бальмонтовских стихотворений с более ранними поэтическими разработками тех же мотивов у польского художника становится очевиден полемический контекст, в котором Бальмонт создавал свои произведения. Исходные значения мотивов и образов поэзии Тетмайера служат для Бальмонта преимущественно «предметом деформации и демотивации» (А. Ханзен-Лёве). Так, например, мы считаем, что лирический сюжет и образ засыхающей горной сосны для своих «Чахлых сосен» Бальмонт заимствует непосредственно у Тетмайера. Неоднократно встречающийся у польского поэта образ этот служит символическим выражением сплинных настроений его лирического героя – фатализма и предельного

отчаяния. Бальмонт же весьма неожиданно преломляет этот образ в духе активизма и плакатного жизнелюбия. Дающий себя обнаружить в контексте данного «диалога» полемический пафос проливает свет на специфику бальмонтовского декадентства, разночтения в толковании которого в среде специалистов встречаются до сих пор, и свидетельствует в пользу мнения о его – бальмонтовском декадентстве – искусственном, наносном характере.

¹³ *Jakóbczyk J.* Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Zbliżenia. S. 83.

¹⁴ *Бальмонт К.* О поэзии Фета // *Он же*. Где мой дом. М., 1992. С. 395–396.

¹⁵ *Аничков Е.В.* Реализм и новые веяния. СПб.: Освобождение, [1909]. С. 33.

¹⁶ Цитата из письма Людасу Гире от 12 декабря 1929 года (*Лавринец Павел*. Письма Константина Бальмонта Людасу Гире (1928–1931) // Балтийский архив: Русская культура в Прибалтике. Т. V. Рига, 1999. С. 107–164. Электронный ресурс: <http://www.russianresources.lt/dictant/Materials/Letter.html>).

¹⁷ Достаточно вспомнить, к примеру, как настойчиво на протяжении всей жизни Бальмонт оспаривал первенство Чехова в создании символического образа чайки, указывая на свое одноименное стихотворение 1893 года.

¹⁸ «Не счастье ли – найти клад, и не высокая ли радость – прочесть неожиданно, в подлиннике, на чужом и на близко-родном языке то, о чем когда-то думал сам, думал и забыл или не умел выразить – и то, что очень близко к многократно выраженному тобою – и то, что ты никогда еще не знал, что вспыхнуло в тебе вдруг и так ярко, что этот напев даже и в переводе не теряет своего очарования?» (*Бальмонт К.* Праздник сердца (Ярослав Врхлицкий) // *Врхлицкий Я.* Избранные стихи. Прага, 1928. С. XIX).

Заметим, что многие чешские литераторы и критики, современники Тетмайера, находили его стихи очень созвучными поэзии своего соотечественника, видели в нем «польского» Ярослава Врхлицкого. (См. об этом: *Magnuszewski J.* Korespondencja Kazimierza Przerwy-Tetmajera z Franciszkiem Kwapilem // *Pamiętniki Literackie: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej.* 1951. № 42/1. S. 258–282.) В данном случае несимметричная реакция Бальмонта – высокая оценка творчества чешского поэта при полном игнорировании поэтических заслуг родственного Врхлицкому Тетмайера – еще раз доказывает, что в оценке Тетмайера Бальмонт был максимально далек от объективности.

¹⁹ Стихи в прозе Тетмайера имели жанровый подзаголовок «меланхолии» (*польск. melancholii*).

²⁰ *Бальмонт К.* Размётанность (Станислав Пшибышевский) // Последние новости. 1927. 8 дек. № 2451. С. 2.

²¹ *Эллис (Кобылинский Л.Л.).* Константин Бальмонт // *Он же*. Русские символы. Томск, 1998. С. 106.

²² *Żeleński-Boy T.* Kazimierz Tetmajer (1865–1940) // *Boy o Krakowie / Oprac. H. Markiewicz.* Kraków, 1974, S. 287–289.

Е. Иванова
Москва

Блок и Бальмонт: дополнения к сюжету¹

Литературные отношения Блока и Бальмонта, никогда не переходившие в личные, имеют долгую историю. В те периоды своей жизни, когда Блок занимался рецензированием выходящих книг в журнале «Новый путь» и продолжающих его «Вопросах жизни», в Литературном приложении к газете «Слово» и журнале «Золотое руно», он постоянно откликался на все вновь выходящие сборники стихотворений Бальмонта и почти всегда оценивал их достаточно высоко. Как подсчитал Р.Б. Донгаров в статье «Блок – редактор Бальмонта», в 1903–1909 годах он посвятил ему «2 статьи и 6 рецензий. Столь пристальное внимание Блока-критика, кроме Бальмонта, из поэтов-символистов привлекал только Брюсов».²

В этих отзывах Р.Б. Донгаров выделял периоды увлечения Блока Бальмонтом, когда он называл его «типичным представителем “новой школы” русской поэзии» «начинателем в России литературного освобождения», восхищался музыкальностью его стихов, которые затем сменялись периодами охлаждения, когда Блок выступал «против типичной для Бальмонта обедненности содержания».³ По мнению Р.Б. Донгарова, эта эволюция для Блока «завершается оценкой 10 тома “Полного собрания” стихов Бальмонта как “почти исключительного нелепого вздора”».⁴

Как представляется, Р.Б. Донгаров не учитывает специфики жанра рецензии, эволюционировало не отношение Блока к Бальмонту, а сам Бальмонт, каждый следующий сборник которого был хуже предыдущего, что и констатировал Блок в своих отзывах. Отзыв на Полное собрание стихотворений заканчивался словами: «Я считаю своим приятным долгом посоветовать читателю, не желающему осквернить памяти о большом поэте, содействовать истреблению последних книг Бальмонта (экземпляры для истории всегда останутся в Публичной библиотеке). Помимо осквернения памяти, чтение этих книг может нанести существенный вред, потому что с именем Баль-

монта далеко еще не все отвыкли связывать представление о прекрасном поэте. Однако пора отвыкать: есть замечательный русский поэт Бальмонт, а нового поэта Бальмонта больше нет».⁵

Очевидно, что «замечательный русский поэт» оставался в сердце Блока, и утверждать, что «для Блока 1910-х годов Бальмонт значил уже очень мало»,⁶ будет не совсем верно, мало значили для Блока его вновь выходящие сборники, потому что в той статье Блок писал: «все, кто умеет ценить поэзию как самостоятельную стихию – не только те ее области, в которых она роднится с другими стихиями, но и те, в которых она совершенно беспримесна, исключительна или даже прямо враждебна всем другим стихиям, – все они твердо знают, что Бальмонт – поэт бесценный. И так как лучшими произведениями своими Бальмонт обязан именно перечисленным качествам, – то действительные ценители поэзии останутся навсегда ему благодарны именно за них».⁷

Эти слова наиболее полно передают суть отношения Блока к Бальмонту как поэту. В дополнение к тем его отзывам, на которые ссылается Р.Б. Донгаров в своей статье, следует привести еще одно важное суждение Блока, относящееся к переводам Бальмонта. Поводом для высказывания Блока стали две статьи К. Чуковского о переводах Бальмонта. Первым был обзор «Русская Whitmaniana»,⁸ посвященный неточностям и ошибкам в русских статьях и переводах тогда еще мало известного в России поэта Уолта Уитмена.⁹ Надо отметить, что Чуковский очень любил жанр уточнений, постоянно публиковал разного рода исправления чужих ошибок в заметках «Литературные стружки», очевидно, был также поставщиком материалов для рубрики «Горестные заметки», которую вел из номера в номер в журнале «Весы» Валерий Брюсов. Так что первоначально его обзор не был направлен специально против Бальмонта.

Среди тех, кто в статье «Русская Whitmaniana» был уличен в неточностях, мы находим имя Дионео <псевдоним И.В. Шкловского>, писавшего корреспонденции из Лондона для журнала «Русское богатство», походя была задета переводчица З.А. Венгерова, но больше всего внимания было уделено Бальмонту, о статье и переводах которого из Уитмена было сказано: «Статья г. Бальмонта “Уолт Уитмен” (“Весы”, 1904, VII) тоже не свободна от недоразумений. Положительно г. Бальмонт не чувствует языка, с которого переводит. В

трех строчках перевода он сделал пять грубейших ошибок, – и, благодаря этим ошибкам, создал характеристику Уитмена, весьма далеко отстоящую от подлинной. <...> Еще небрежнее Бальмонтский перевод из Уитмена в XII кн. сборника “Знание”. Там на второй же строчке – ряд недоразумений. *Trough the windows – through doors burst like a ruthless force!* говорится в подлиннике; Бальмонт не замечает внутренней рифмы, переводит скучающей прозой:

В окна, в двери ворвитесь – с неумолимою силой.

Но *force* – здесь вовсе не *сила*. Здесь – *войско, полчище, орда*. Бальмонт прогарцевал мимо прекрасного образа: звуки барабана, врывающиеся в окна, как солдаты – и затоптал его округленной банальщиной... и т. д.». ¹⁰

Бальмонт наряду с Чуковским был одним из первых пропагандистов Уитмена в России, но, как показала эта рецензия, существенно его «обальмонтивший», заметка Чуковского это всего лишь констатировала. Но он понимал, что она совпадает с отношением В. Брюсова к Бальмонту этого времени, поэтому посылая ее Брюсову, предлагал: «Если в моей заметке о Бальмонте слишком мягко, усугубите». ¹¹

Брюсов не только с большим удовольствием напечатал эту статью, но и всеми способами поощрял Чуковского к продолжению полемики. Откликом на замечания Чуковского стало письмо гражданской жены Бальмонта Елены Ц. <псевдоним Цветковской Елены Константиновны> «Об Уитмене, Бальмонте, нареканиях и добросовестности. Заметка доказательная». ¹²

Еще до публикации письма в журнале, Брюсов переслал его Чуковскому, сопроводив письмом от 16 ноября 1906 года, где были такие пожелания: «Елена Ц. сателлит (или сателлитка) Бальмонта, прислала нам длинное и ругательное возражение на Ваши слова о Б<альмонте> в *Whitmanian*'е. Там говорится, что только невежественная редакция могла напечатать невежественную статью невежественного Чуковского, а Бальмонт – Поэт и Высокий и не может наклоняться, что тело по-английски *body*, а не *form*, а папирус не может быть заглушен однодневкой и т. д. Мы вышлем Вам корректуру этой заметки, а Вы напишите ответ, настоящий, резкий, убивающий, сколь хотите бранный и сколь хотите длинный, хотя бы в 2 ли-

ста. Должно эту Елену поставить на ее место и этому “Ц.” сказать “цыц”. Уверен, что Вы сумеете постоять за себя, как должно». ¹³

Чуковский в ответном письме от 19 ноября заверял Брюсова: «не беспокойтесь: потрафлю: я такие у Поэта нашел Места в его Переводе из Шелли, что даже г-жа Цыц замолчит». ¹⁴

Ответом на «заметку доказательную» Елены Цветковской стала статья Чуковского «О пользе брома», ¹⁵ где он привел еще более убийственные примеры ошибок в переводах Бальмонта и одновременно – самым жестоким образом высмеял Елену Цыц, как они с Брюсовым называли Цветковскую в переписке, и дал общую оценку его переводческой деятельности, отделив ее от поэтического творчества: «Я преклоняюсь перед Бальмонтом-поэтом. Со всем слабым и отталкивающим, что есть в нем, он для меня – создатель нового мира, нового неба и новой земли. Для меня – для каждого из нас – Бальмонт – это частица нас самих, это мы сами. Он – наши глаза, наши уши, наши руки. Но, <...> Бальмонт как переводчик – это оскорбление для всех, кого он переводит: для По, для Шелли, для Уайльда. Г-жа Елена Ц. поучает меня, что перевод должен быть художественно-воссоздающим, а не “ученически-дословным”. А разве Бальмонт “воссоздает”? Ведь у Бальмонта и Кальдерон, и Шелли, и По, и Блейк – все на одно лицо. Все они – Бальмонты. Читатель, знакомый с ними по Бальмонту, не отличит их друг от дружки. Все они с каким-то ухарским завитком, все они гладкие, круглые, юнкерски удалые». ¹⁶

Следом Чуковский, как и обещал Брюсову, опубликовал статью «В защиту Шелли», где примеров «обальмончивания» английского поэта и ошибок перевода было еще больше, а общая характеристика переводов была еще более уничижительной: «Перечитывая бальмонтовские переводы, я открыл для себя новую сторону духовной личности Бальмонта; имя ей, как ни страшно это выговорить, хлестаковство. Чем дальше я вчитывался, тем яснее мне становилось, что перевел Шелли не Бальмонт, а Хлестаков, и все хлестаковские слова: “лилейная шейка”, “не стул, а трон”, “ангел души моей”, “пламя в груди”, все эти безнадежные аксессуары канцелярского романтизма, за которыми так явственно слышатся “удивительные штоссы”, “пентюхи” и “лабарданы”, – фатально отразились в этом переводе. Стоит Шелли сказать: лютня, Бальмонт говорит: “рокот лютни-

чаровницы», забота у Бальмонта превращается в “безбрежное страдание”; небо в “лазурные высоты”... и т. д.».¹⁷ Примеры отсебятины занимали почти все пространство статьи. В союзники себе Чуковский взял Максимилиана Волошина, который незадолго до него опубликовал в журнале «Русская мысль» (1900, № 5) статью о переводе Бальмонта «Потонувшего колокола» Г. Гауптмана под заглавием «В защиту Гауптмана», откуда и пришло к Чуковскому первоначальное заглавие его статьи. Волошин, как сказано у Чуковского, «нашел в бальмонтовском переводе “Потонувшего колокола” *четыре*ста лишних “водянистых строчек отсебятины в декадентском стиле”, отчего “Потонувший колокол”, натурально, “разбух, потерял красоту очертаний, соразмерность образов и утратил чистоту мысли”».¹⁸

Статья Чуковского была рецензией на трехтомник: *Шелли П.-Б.* Полн. собр. соч. В перев. К. Бальмонта. Т. 1–3. СПб., 1903–1907 и, казалось, была способна окончательно перечеркнуть сложившуюся к этому времени репутацию Бальмонта как лучшего переводчика Шелли, уж слишком убийственные примеры приводились в ней.

Однако мнение Чуковского не убедило, например, Александра Блока, который, судя по всему, следил за этой перепалкой. В статье «О современной критике» (1907) Блок напал как раз на Чуковского, безоговорочно приняв сторону Бальмонта: «Не так давно в “Весех” специальностью Чуковского было развенчивание Бальмонта как переводчика Шелли и Уитмена; я не имею никаких данных для того, чтобы сомневаться в верности филологических изысканий и сличений текстов, которые были предприняты Чуковским, для меня существует один неоспоримый факт: небольшая статья Бальмонта об Уитмене и несколько переводов, помещенные им в той же статье (Весы – июль 1904 г.), запоминаются очень ярко – гораздо ярче, чем многие переводы и статьи самого Чуковского об Уитмене <...>. Допускаю, что и переводы Чуковского ближе к подлиннику, чем переводы Бальмонта; допускаю, что и облик Уитмена Чуковский передает вернее, чем Бальмонт, но факт остается фактом: переводы Бальмонта (хотя бы и далекие) сделаны поэтом, облик Уитмена, хотя бы и придуманный, придуман поэтом; если это и обман, то – “обман возвышающий”, а изыскания и переводы Чуковского склоняются к “низким истинам”».¹⁹ Итак, Блок был готов защищать Бальмонта-поэта даже там, где его правота была далеко не очевидна.

Возвращаясь к статье Р.Б. Донгарова, хочется внести некоторые уточнения: в момент, когда Блок приступал к составлению и подготовке тома избранных стихотворений Бальмонта для издательства З.И. Гржебина, никакого разочарования в нем как поэте не было. Донгаров ссылается на запись Блока от 4 мая 1920 года: «Горький всучил мне Бальмонта».²⁰ Эту же запись как проявление «большой неохоты» приводит Динерштейн в своем исследовании, посвященном издательской деятельности Гржебина.²¹

Однако смысл этой записи раскрывается лишь в контексте сотрудничества Блока в издательстве З.И. Гржебина, для которого он, начиная с января 1920 составлял и редактировал том сочинений М.Ю. Лермонтова. Истории этого издания посвящен целый ряд исследований,²² нам важно отметить лишь итог этой работы. В марте 1920 года Блок закончил подготовку рукописи, 19 марта она обсуждалась на заседании, которое Чуковский описал в дневнике: «Блок взялся проредактировать Лермонтова – и, конечно, его работа прекрасна. Очень хорошо подобраны стихи – но статья написана не в популярно-вульгарном тоне, как нужно Горькому, а в обычном блоковском, с напрасными усилиями принизиться до уровня малокультурных читателей. Для Блока Лермонтов – маг, тайновидец, сновидец, богоборец; – для Горького это “культурная сила”, “двигатель прогресса”, здесь дело не в стиле, а в сути. Положение Блока – трагическое. Чем больше Горький доказывал Блоку, что писать надо иначе: “дело не в том, что Лермонтов видел сны, а в том, что он написал “На смерть Пушкина”, тем грустнее, надменнее, замкнутее становилось измученное прекрасное лицо Блока».²³ Блок внес некоторые исправления в свою работу, о них речь идет в указанных выше работах, но в новую работу для издательства Гржебина, которой руководил все тот же Горький, он включился неохотно, о чем и свидетельствует указанная запись.

Сборник стихов Бальмонта Блок добросовестно подготовил, в архиве Блока сохранилось две единицы хранения, относящиеся к этой работе. Первая из них – «Содержание “Избранных стихов” К.Д. Бальмонта (1890–1912)» – автограф Блока с пометами красным и синим и карандашом²⁴ опубликована в статье Р.Б. Донгарова.²⁵ Другая единица представляет собой рукопись сборника стихотворений Бальмонта, в основном, переписанных А.А. Кублицкой-Пиоттух по указаниям Блока.²⁶

О своей работе над этой рукописью 14 июня 1920 А.А. Кублицкая-Пиоттух писала М.А. Бекетовой: «Вот только что переписала целую кучу стихов Бальмонта. Издается сборник его избранных стихов. Все по новому правописанию. Кажется справилась. Но зато окончательно невзлюбила Бальмонта. И говорить не хочется, как он мне претил». Примечателен конец этого письма: «“Я ненавижу человечество, / Я от него бегу, спеша...” Это Бальмонт, – а не я».²⁷ Так что разочался в Бальмонте не Блок, а его мать, которая переписывала составленный им сборник.

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект 17-04-00644-ОГН).

² *Донгаров Р.Б.* Блок – редактор Бальмонта // Блоковский сборник. II. Труды Второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А.А. Блока. Тарту, 1972. С. 417.

³ Там же. С. 417.

⁴ Там же. С. 418.

⁵ *Блок А.* Собр. соч. В 8 томах. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 375.

⁶ *Донгаров Р.Б.* Блок – редактор Бальмонта. С. 418.

⁷ *Блок А.* Собр. соч. Т. 5. С. 375

⁸ *Чуковский К.* Русская Whitmaniana // Весы. 1906. № 10. С. 43–45. Далее тексты цитируются по: *Чуковский К.* Собр. соч. В 15 т. Т. 6. М., 2002. С. 428–430.

⁹ Имена зарубежных поэтов приводим в современном написании.

¹⁰ Там же. С. 429–430.

¹¹ *Чуковский К.* Собр. соч. Т. 15. Письма. 1903–1905. М., 2008. С. 428–430.

¹² *Елена Ц. [Цветковская Е.К.].* Об Уитмене, Бальмонте, нареканиях и добросовестности. Заметка доказательная // Весы. 1906. № 12. С. 46–51.

¹³ Цитируется по комментариям в кн.: *Чуковский К.* Собр. соч. Т. 15. С. 103.

¹⁴ Там же.

¹⁵ *Чуковский К.* О пользе брома. По поводу г-жи Елены Ц. // Весы. 1906. № 12. С. 52–60. См. также: *Чуковский К.* Собр. соч. Т. 6. С. 430–438.

¹⁶ *Чуковский К.* В защиту Шелли // Весы. 1907. № 3. С. 61–68. Статья была опубликована в сборнике Чуковского «От Чехова до наших дней» как приложение под заглавием «Бальмонт и Шелли», см.: *Чуковский К.* Собр. соч. Т. 6. С. 171–179.

¹⁷ Там же. С. 171–172.

¹⁸ Там же. С. 177.

¹⁹ *Блок А.* Собр. соч. Т. 5. С. 203–204.

²⁰ *Блок А.* Записные книжки. М.; Л., 1965. С. 492.

²¹ *Динерштейн Е.А.* Синяя птица Зиновия Гржебина. М., 2014. С. 252.

²² *Усок И.Е.* О вступительной статье Блока к «Избранным сочинениям» М.Ю. Лермонтова // Труды гос. музея истории Санкт-Петербурга. Вып. IV. СПб., 1999. С. 101–114; *Усок И.Е.* Александр Блок – редактор «Избранных сочинений» М.Ю. Лермонтова // Александр Блок и мировая культура. Материалы научной конференции 14–17 марта 2000 г. Великий Новгород, 2000. С. 162–173; *Шумихин С.В.*

Блок – комментатор Лермонтова // Наше наследие. 2010. № 96. С. 60–65; *Иванова Е.В.* Александр Блок: последние годы жизни. СПб.; М., 2012. С. 324–328; *Кузнецова О.А.* М.Ю. Лермонтов в интерпретации Блока // Лермонтов и история: Сборник научных статей / Отв. ред. В.А. Кошелев. Тверь, 2014. С. 316–323; *Кузнецова О.А.* «Есть речи, значение темно иль ничтожно...» (Блок – интерпретатор литературного наследия Лермонтова) // Александр Блок: Исследования и материалы / Отв. ред. Н.Ю. Грякалова. СПб., 2016. С. 190–207.

²³ *Чуковский К.* Собр. соч. Т. 11. Дневник 1901–1921. М., 2006. С. 292.

²⁴ ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 309, 22 л.

²⁵ *Донгаров Р.Б.* Блок – редактор Бальмонта. С. 419–421.

²⁶ ИРЛИ, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 310, 58 л.

²⁷ ИРЛИ, ф. 654, оп. 7, ед. хр. 18, л. 31 об.–32.

С. Титаренко
Санкт-Петербург

Философская идея вечного возвращения Ф. Ницше в поэзии К. Бальмонта и Вяч. Иванова

Вечное возвращение – один из наиболее сложных и многозначных мотивов мировой поэзии, берущих начало в философских идеях циклизма древнегреческого космоса, в восточных религиозных системах, в ветхозаветных текстах, таких, например, как «Экклезиаст». Исследователи указывают также на ряд других источников, среди которых называются сочинения античных и христианских мыслителей, гностиков и манихейцев.¹ Ф. Ницше открывает небывалое измерение религиозной и философской идеи вечного возвращения, в системе которой *ничто получает абсолютное бытие*, и поэтому эта идея – одна из самых сокровенных и загадочных в его философии, о чем писали многие исследователи и мыслители, среди которых Ж. Делёз, М. Хайдеггер, К. Ясперс, М. Элиаде.²

Учение о вечном возвращении встречается в книгах Ницше: «Так говорил Заратустра» (1883–1885), «По ту сторону добра и зла» (1886), «Веселая наука» (1882, 1887), «Ессе Номо» (1888) и др. В «Веселой науке» Ницше писал о том, что все должно вернуться к человеку и стать снова обетованным, если он обладает необходимой для этого силой воли. «От этих врат Мгновенья уходит длинный, вечный путь *назад*: позади нас лежит вечность, – пишет Ницше. – Не должно ли было все, что *может* идти, уже однажды пройти этот путь? <...> и не должны ли мы вернуться и пройти этот другой путь впереди нас, этот длинный жуткий путь, – не должны ли мы вечно возвращаться...».³

Вечное возвращение Ницше анализируется М. Хайдеггером как его основное метафизическое учение, которое, по его мысли, соотносится с учением «о сущем в его целом», представленном в западноевропейской философии, начиная с Платона, но оно «проистекает из самого жесткого противоборства с платоническо-христианским способом мышления», поэтому содержит в себе противоречия.⁴ В этом заключается трагизм метафизики Ницше. Хайдеггер пишет:

«Круговорот времени в самом себе и, следовательно, “постоянное возвращение” всякого сущего – вот то, *как* существует сущее в целом: как вечное возвращение». ⁵ М. Элиаде трактует вечное возвращение как повторение архетипа творения и как космогонический процесс возвращения к сакральному времени и пространству, символически значимый для сознания. ⁶

К идее вечного возвращения Ницше обращались многие поэты-символисты: Д. Мережковский, З. Гиппиус, К. Бальмонт, Ф. Сологуб, Андрей Белый, А. Блок, Вяч. Иванов. Д.Е. Максимов писал о значимости этой идеи у Мережковского, Гиппиус, Сологуба, Бальмонта, Белого, Блока, которых ужасала бесконечность повторений земной жизни как круговорота. ⁷ Он наметил аспекты мифопоэтического анализа этого мотива в развитии темы пути в творчестве Блока, показав, что у Блока это некий субъективный комплекс переживаний, воплотившихся в образах движения по кругу как «проклятие неподвижности». ⁸

А. Ханзен-Лёве, исследуя систему мотивов русского символизма, также указывает, что модель вечного возвращения, основанная на архетипе круга, например, в поэзии Бальмонта, Гиппиус и Сологуба, – это чаще всего «символ диаволической “заключенности”» и «пустого повторения». ⁹ В.Т. Фаритовым рассматривается вечное возвращение в поэзии А. Блока и Ф. Сологуба и как вечное повторение, и как его развитие. ¹⁰ На примере эволюции творчества Бальмонта мотив вечного возвращения изучался Н.А. Молчановой, выявившей не только архетипические фигуры круга, кольца, змеи и некоторые другие в сборнике «Только Любовь», но и возможности трансформации у поэта мотива замкнутого кружения. ¹¹

Цель настоящей статьи – выявить концептуально значимые сюжетно-мотивные комплексы, связанные с трансформацией идеи вечного возвращения в поэзии Бальмонта и Вяч. Иванова и провести их сравнительно-сопоставительный анализ, чтобы показать специфику мифопоэтического развития этой философской идеи у двух поэтов. При рассмотрении идеи вечного возвращения важен религиозно-философский аспект, который не всегда учитывается исследователями, ведь феномен Ницше был воспринят мыслителями начала XX века (Д. Мережковским, Вяч. Ивановым, Л. Шестовым, Н. Бердяевым и др.) как *проблема религиозная*, вызванная кризисом христианского сознания и выдвинутой Ницше идеей «смерти Бога». ¹²

Для понимания исканий Бальмонта и Вяч. Иванова, развивавшихся в контексте русского символизма, важно понять связь трансформации идеи вечного возвращения Ницше в их поэзии с философией Платона и прежде всего с его учением об «идеях» как абсолютных сущностях и познании как припоминании («анамнесисе»), а также с мифом о душе (диалоги «Менон», «Федон», «Федр», «Государство» и др.). Важны также идеи Платона о бытии и его повторении, изложенные в диалоге «Тимей»: «Должно разграничить две вещи: что есть вечное, не имеющее возникновения бытие и что есть всегда возникающее, но никогда не сущее. То, что постигается с помощью размышления и рассуждения, очевидно и есть вечно тождественное бытие; а то, что подвластно мнению и неразумному ощущению, возникает и гибнет, но никогда не существует на самом деле» («Тимей», 27d–28a).

Нас будет интересовать аспект воплощения платоновской идеи возвращения души в сакральное время и пространство духовной прародины и аспект реализации платоновско-соловьевского мифопоэтического сюжета возврата души к истинно сущему (Богу). Именно эти аспекты дадут возможность понять онтологическую значимость идеи вечного возвращения Ницше для поэтов-символистов, так как, по мысли М. Элиаде, «сознательное повторение определенных парадигматических действий свидетельствует о своеобразной онтологии», приобщая сознание к «трансцендентной реальности». ¹³

Прежде всего, нужно разграничить вечное возвращение как движение по кругу и дублирование, «механическое повторение», как называет этот мотив А. Ханзен-Лёве. «Это, – пишет он, – даже не вечность “возвращения” (палингенезиса), а вечность чисто механического, банального повтора, бесконечности “зеркального удвоения” и тавтологии», которая в основном характерна для символизма 1890-х годов. ¹⁴ Трагическая метафизика заключается в движении по замкнутому кругу, знаменует повторение и невозможность выхода. Выход должен найти каждый – это бытие становления, как пишет Ж. Делёз, анализируя философию Ницше. ¹⁵ Кроме того, вечное возвращение понимается в философии Ницше и как возвращение «Того Же Самого», ¹⁶ и как возвращение «Иного» ¹⁷ созидательной волей поэта, ощущающего себя сверхчеловеком и открывающего свою связь с Абсолютом. ¹⁸

I

Специфика воплощения философской идеи вечного возвращения Ницше в поэзии Бальмонта и Вяч. Иванова заключается в разнородности их художественных систем. У неоромантика Бальмонта мотив вечного возвращения основан преимущественно на развитии сюжетно-мотивного комплекса возврата переживаемого человеком *мгновения* мечты и красоты как всеединого природно-космического начала. О философии мгновения Ницше писал в книге «Так говорил Заратустра» как о красоте малого, делающего человека счастливым: «Ибо все самое малое, самое тихое, самое легкое, шорох ящерицы, дуновение, мгновение, миг – *малое*, вот что составляет качество *лучшего* счастья». ¹⁹ Красота мгновения, как он считал, позволяет человеку приобщиться к вечности: «Взгляни, – продолжал я, – на это Мгновение! От этих врат Мгновения уходит длинный, вечный путь назад: позади нас лежит вечность». ²⁰ В последней мысли Ницше происходит символизация понятия «мгновение».

Мотив переживания утраченного рая как мгновения прошедшей человеческой жизни и вечного возвращения к нему показателен для лирики Бальмонта. Он связан с возвращением в идиллический мир детства, воссозданием бытия души божественного ребенка и развивается уже в его первых сборниках, например, таких, как «Под Северным Небом» (1894). Его углубление происходит в книгах «Будем как Солнце» (1903), «Только Любовь» (1903), «Белый Зодчий» (1914), «Ясень. Видение древа» (1916), «Марево» (1922) и в др. Вместе с тем нередко у поэта вечное возвращение – это возвращение «Того Же Самого» сакрального пространства и времени. Показателен, например, сборник «Под Северным Небом». В стихотворении «Молитва» звучат мотивы изгнания из рая и жажды возврата. Но, пожалуй, наиболее пронзительным является идиллический топос детства как исток божественности лирического героя в стихотворении «В столице»:

Свежий запах душистого сена мне напомнил далекие дни,
Невозвратного светлого детства предо мной загорелись огни;
Преодо мною воскресло то время, когда мир я безгрешно любил,
Когда не был еще человеком, но когда уже богом я был...²¹

В стихотворении «Заклятие» из книги «Будем как Солнце» также есть строки о возвращении в мир вечного детства как пространство онтологической памяти:

Я был ребенком лет пяти,
И мне жилось легко.
И я не знал, что я в пути,
Что буду далеко.
<...>
Усадьба, липы, старый сад,
Стрекозы, камыши.
Зачем нельзя уйти назад
И кончить жизнь в тиши?²²

Бальмонт говорит о желании «уйти назад», о возвращении в «То Же Самое» мгновение как мгновение вечности. Время и пространство осмыслены им как движение по кругу возврата и в стихотворении «Память» («Память, это луч небесный / Тем, кто может вспомнить счастье, / Тем, кто сможет слить начало / С ожидавшимся концом...»),²³ и в стихотворении «Предопределение» («Мы все вращаемся во мгле / По замкнутым кругам...»).²⁴

Показательно стихотворение «Великое Ничто» из его сборника стихов «Будем как Солнце», где есть строки: «Моя душа – глухой всебожный храм...».²⁵ На этом «всебожии» основан миф возврата к утраченному бытию как поиск божественного центра. Исходя из этого, топос вечного возвращения для Бальмонта – это замкнутый идиллический усадебный рай и утраченное бытие души изначально божественного ребенка. Возвращение осуществляется как ритуальное возрождение утраченного мгновения в желании преодолеть травматический мир страдания. Поэтому путь Бальмонта – это движение по кругу «разрастания», оно спиралевидно. Это одновременно и возврат к первоначальному – к «детскому раю», и его бесконечное слияние с миром природно-космическим – «бездонным, безбрежным», неким символическим платоновско-христианским образом «голубого» рая как места «предсуществования» души. Показательно в этом плане стихотворение «Возвращение» из книги «Только Любовь», где также воспроизводится усадебный топос и священное для него время «голубого» рая детства:

Мне хочется снова дрожаний качели,
В той липовой роще, в деревне родной,
Где утром фиалки во мгле голубели,
Где мысли робели так странно весной.

Мне хочется снова быть кротким и нежным,
Быть снова ребенком, хотя бы в другом,
Но только б упиться бездонным, безбрежным,
В раю белоснежном, в раю голубом...²⁶

Здесь и в стихотворном цикле «Ребенок» важен воссоздаваемый поэтом архетип ребенка, так как, именно ребенок в поэтической системе Бальмонта является символом первозданной чистоты души и ее возрождения. Тема цикличности мировой жизни является одной из доминантных в сборнике «Только Любовь». Не случайно он завершается разделом «Мировое кольцо», в котором поэт возвращается к ценностям христианской религии, образам Христа и храма («Один из итогов», «Другие итоги»). Этим он преодолевает бесконечность повторения «пустого бытия», так как бытие души ребенка для него сакрально. В то же самое время здесь сказались и особенности таланта Бальмонта как лирического поэта, в центре внимания которого постоянно находится лирическое Я как субъект рефлексии.

В статье «О лиризме Бальмонта» (1912) Вяч. Иванов попытался понять трагическую природу таланта поэта, о котором он и его современники писали как об исчерпавшем себя и «перепевающим» одни и те же темы и мотивы.²⁷ По его мысли, Бальмонт-поэт, как мифологический герой Иксион, наказанный Зевсом за притязания к Гере, как бы прикован к вертящемуся с невероятной быстротой огненному колесу своего лиризма, поэтому его лирическое Я как субъект сознания отражает все грани познаваемого им «бытия во всех его мимолетных красках и радугах».²⁸ И это, как считает он, – трагедия отражения существования сознания. Для Бальмонта, как пишет Иванов, страшен «ужас останковки» – «horror quietis». Эту муку Заратустры знал и Ницше, как считает Иванов. Ницше – Иксион, как и Бальмонт. Иванов приводит большую цитату из книги «Так говорил Заратустра», характеризуя близость Бальмонта-поэта ницшеанскому типу. Талант Бальмонта, как и у Ницше, по его мысли, – выражение страдания, это «горная вершина», с которой он переживает мир, и это страдание заключается в прозрении бездны. То есть уединенное

страдание и одиночество Бальмонта – поэта-лирика – это его бытие. «В этих первых осознаниях себя самого и своего особенного рокового закона душою еще младенческой, – пишет Иванов, – есть беспомощное отчаяние сиротливой покинутости и внезапной горькой разлуки. Поэт на краю гибели, высшие силы спасают его, и – возвращенный к жизни – он собирает в одном фокусе всю свою жизнеутверждающую солнечность... Начинается круговращение Иксиона».²⁹

«Круговращение Иксиона» и осознание мира «душою еще младенческой» – вот формула воплощения идеи вечного возвращения у Бальмонта, по мысли Иванова, что делает его близким Ницше. Это возврат к самому себе и к своему идеальному состоянию, которое позволяет преодолеть страдание, одиночество и страх, – состоянию души божественного ребенка. В книге «Так говорил Заратустра» Ницше называет три превращения духа, одно из которых – превращение льва в ребенка: «Но скажите, братья мои, что может сделать ребенок, чего не мог бы даже лев? Почему хищный лев должен стать еще ребенком? Дитя есть невинность и забвение, новое начинание, игра, самокатящееся колесо, начальное движение, святое слово утверждения».³⁰

Божественный ребенок – один из важнейших архетипов аналитической психологии К.-Г. Юнга. Юнг рассматривает его как важнейшую функцию сознания, заключающуюся в выражении состояний прошлого для компенсации и изживания негативных представлений. Функция психологической компенсации близка религиозной по значению. Он считает, что архетип ребенка персонифицирует «невидимые корни сознания», «репрезентирует предсознательный аспект детства коллективной души».³¹ Необходимость архетипа заключается в том, что возникает потребность «вновь и вновь наглядно показать сознанию образ детства и всего с ним связанного как раз для того, чтобы не оборвать связь с исходным условием».³²

Поэзия Бальмонта, по мнению Иванова, блистательное бытие поэта, но бытие «сиротливой покинутости», бытие без становления, бытие гения с младенческой душой. Иванов же ценил больше всего прозрение и вечный поиск не другого бытия, а самого себя другого, то есть познания самого себя через самоискания, как например, в стихотворении «Самоискание» («Кормчие звезды», 1903), через по-

иск в себе самом сущего (Бога). Здесь можно привести в качестве примера построенное на основе диалога с неким «Сущим» стихотворение «Отзывы» («Прозрачность», 1904). Иванов не принимает «круговращения Иксиона» у Бальмонта, так как у него вечное возвращение – это кружение и желание вернуть утраченное мгновение, пережитое младенческой душой в раю. «Гляжу на мир. Не помню ни о чем...», – цитирует Иванов строки стихотворения Бальмонта «Ликованье».³³

Вместе с тем архетип ребенка, по Юнгу, носит амбивалентный характер: он погружает сознание в то же самое бытие и подготавливает индивидуацию как возможность перерождения. В этом плане интересен сборник Бальмонта «Ясень. Видение древа» (1916), рассматриваемый исследователями как воплощение космогонических архетипов творения. Он воплощает мотив пути к утраченному раю, а также мотив странствия души.³⁴ В структуре сборника важное значение играет мотив возвращения к детскому идиллическому и природно-космическому раю, например, в стихотворении «Звездная пляска» («Баю-баю-баю-баю...»). Воссоздается мир детства коллективной души человечества, «когда все были дети» («Мед веков»), поэтому образ мирового древа является центральным, как, например, в стихотворении «Поющее дерево»: «Иного сада, / Иного лада, / Иного строя, / Где заодно я / С Всесильным Богом...».³⁵ Сборник как бы воспроизводит теургический процесс творения как игру божественного ребенка – играющего духа, перевоплощающегося в природные стихии («Я играю берегами», «Ветви», «Водоворот», «Молчание», «Прозрение» и др.). Архетипический образ творения воссоздан в стихотворении «Сад»: «В хрустальной глуби музыка услад, <...> Но счастлив тот, кто в детстве видел сад».³⁶ Ключевым для книги является венок сонетов «Адам», в котором повторяются слова-заветы: «Клянусь опять найти дорогу к раю», «И в Отчий Дом возврат мне будет дан».³⁷

Поэтому для Бальмонта характерно стремление преодолеть «пустые» круговращения в космогоническом мифе творения, например, через погружение в мир древнейших культур. В книге «Зовы древности. Гимны, песни и замыслы древних» (1908) его волнует идея возвращения в мифологию и культуру Египта, Мексики, Халдеи, Индии, Ирана, Китая и др. Идея возвращения диктуется желанием быть

сразу во всех культурах. Культура понимается как зеркало лирического Я. Иванов не принял этой тенденции развития в творчестве Бальмонта. В разговорах с Альтманом он рассуждал так: «Он ездил по многим странам (был в Мексике, в Японии), но всюду видел только себя. “Нам нравятся поэты, похожие на нас”, нам нравятся книги, похожие на нас, нам нравится все, похожее на нас”». ³⁸ Вместе с тем в творческой эволюции Бальмонта вечное возвращение было ценно значимо как возможность осознания своего пути, оно давало возможность развития, что сказалось в его поэзии и прозе 1920–1930-х годов.

Книга «Марево» (1922), созданная Бальмонтом в первые годы эмиграции, – этапное звено в развитии мотива вечного возвращения. Она знаменует трагедию разрушения в его сознании идиллического «русского мира» и невозможность возврата в утраченный рай. Свидетельством этого становятся стихотворения, основанные на мотиве памяти: «Прощание с деревом» («Я любил вознесенное сказками дерево...»), где звуком топора разрушается идиллия, «А теперь» («Ты любил глядеться в небо голубое...»), «Я знал» («Я знал леса, озера и долины...»), «Из ночи» («Я от детства жил всегда напевом...»), «Проклятая свадьба» («Я устал молиться детски богу...»). Мотив вечного возвращения позволяет воплотить лирический сюжет невозвратности. Утраченное время детской идиллии противопоставляется апокалипсическому настоящему большевистской России. Время детской идиллии и его утрата – сюжетная основа автобиографического романа Бальмонта «Под новым серпом» (1923), созданного параллельно со сборником стихов «Марево».

Хайдеггер, анализируя учение Ницше о вечном возвращении, цитирует найденный в черновиках Ницше фрагмент его автобиографии, где говорится: «И так вырастает человек из всего, что его некогда окружало; ему не надо разрывать оковы, ибо неожиданно, когда велит Бог, они падают; и где то кольцо, которое его еще объемлет? Быть может, это мир? Или Бог?» (Mein Leben. Autobiographische Skizze des jungen Nietzsche. Frankfurt am Main, 1936). ³⁹ В лирике Бальмонта «кольцо» или «круг» – это «Я и Мир», в лирике Иванова – «Мир и Бог».

II

Если для художественного мира Бальмонта важное значение имеет психологическая память, то у Вяч. Иванова – метафизическая, восходящая к античным теориям циклического и платоновскому понятию «анамнесис». Как считают исследователи, «автобиографическая память Иванова как поэта превосходит частность индивидуальной человеческой судьбы, принимая более универсальный, общечеловеческий характер».⁴⁰

Если обратиться к конспектам сочинений Платона, содержащимся в личном архиве Иванова, то можно понять ритуально-мифологическую природу понятия «вечное возвращение» в его философии искусства как мыслительную универсалию.⁴¹ «Как бы то ни было, нам следует считать, – пишет Платон, – что причина, по которой бог изобрел и даровал нам зрение, именно эта: чтобы мы, наблюдая круговращения ума в небе, извлекли пользу для круговращения нашего мышления, которое сродни тем, небесным [круговоротам], хотя в отличие от их невозмутимости оно подвержено возмущению; а потому, уразумев и усвоив природную правильность рассуждений, мы должны, подражая безупречным круговращениям бога, упорядочить непостоянные круговращения внутри нас...» («Тимей», 47b-d).⁴² В диалоге Платона «Тимей» фигура круга является архетипической для развития целого ряда философских тем и сюжетов. Например, интересен мифологический рассказ о телах, вращающихся по небесному своду вокруг земли. Когда они отклоняются от заданного кругового курса, то гибнет в огне все живое (22d). Или рассказ о движении звезд (душ) по кругу, превращающемся в спираль как путь движения в вечности (39b). По Платону, – космос не завершен, его создает человек (41e), а Мировая Душа – аналог души человека. Она распята на кресте, включенном в круг (36c). Это один из ключевых образов в мифопоэтике Иванова.

В статье «Поэт и чернь», считающейся одной из важнейших работ в самоопределении Иванова-символиста, говорится: «Поэт хочет быть одиноким и отрешенным, но его внутренняя свобода есть внутренняя необходимость возврата и приобщения к родимой стихии. Он изобретает новое – и обретает древнее. Все дальше влекут его марева неизведанных кругозоров; но, совершив круг, он уже приближается к родным местам».⁴³ Идея движения по кругу и возврата

в родные места становится важной для стихотворения «Недвижное» из книги «Прозрачность». Уже в семантике заглавия круг мыслится как возвращение:

Минувшее меркнет и стынет,
Иль светится маревом дальным;
Наплывом пахучим нахлынет,
Напевом домчится печальным.

За островом остров – в туманах:
Там призраки пленные плачут...
За островом остров – в туманах
Нам дали свиданий означат.

Недвижное ждет нас уныло;
И, круг завершая плавучий,
Мы снова, – где встанет, что было, –
Причалим под ивой плакучей.

(I, 771)

В философской поэзии Иванова, как показал еще М.М. Бахтин, личное воплощено не как индивидуальное, а как сверхличное через систему символов, которые взяты из контекста культур, поэтому интимным поэтом его считать нельзя.⁴⁴ Для Вяч. Иванова ценностью обладает не индивидуальная память, как для Бальмонта, а память «родового» человека – некоего библейского Адама, как, например, в мелопее «Человек» (1915–1919). Поэтому важнейшим философским сюжетом, в рамках которого развивается идея вечного возвращения Ницше, становится у него сюжет о постижении душой сущего (Бога) и возвращения «блудного сына» в сакральное время и пространство вечного.

Например, архетип ребенка и топос детства, которые «припоминает» душа человека, присутствуют в немногих его произведениях, среди которых можно назвать поэму «Младенчество» (1913–1919), отличающуюся «закодированностью» символического языка, основанного на идеях духовного возрастания и приобщения души ребенка к христианским основам веры. Р. Берд считает, что есть явная перекличка между романом Бальмонта «Под новым серпом», воссоздающим «детский рай» и поэмой Иванова «Младенчество», где дано «видение детства как рая на земле».⁴⁵ Вместе с тем это различные модели «детского рая».

В поэме Иванова платоновский мотив возвращения души к сакральному пространству и времени («детскому раю») осложняется религиозно-философскими идеями: показано восхождение просветленной души ребенка к божественному в образах матери как Вечной Женственности, дома как храма, Эдема. Образ матери может быть истолкован и как реальный, и как божественный, символический. Мать – это символ Девы-водительницы – Марии-Софии на пути детской души к богопознанию. Поэтому главным становится не столько автобиографический, сколько посвятительный сюжет. Символические образы, которые сопровождают рассказ о посвящении души ребенка: лестница от земли до неба, два ангела («духа тьмы и духа божья») – свидетельство не младенческого состояния души, а ее «предсуществования». Душа человека, согласно мифу Платона, находясь в земном теле, «припоминает» «истинно сущее» бытие («Федон», 72e–76e; «Менон», 81b–86b; «Федр», 250b–d), так как до своего воплощения она созерцала «идеи» и получила подлинное знание о сущем, которое «припоминает» в жизни земной. У Бальмонта душа припоминает «мгновения» бытия детской души, у Иванова – образы вечного бытия. Этот миф о припоминании как познании подкрепляется в поэме видениями, знаменами и предзнаменованиями. Например, видением некоего Небесного Иерусалима, к которому устремлена душа ребенка: «Отец и мать, и с ними я, / У окон, в замкнутом покое, / В пространство темного-голубое / Уйдя душой, как в некий сон, / Далече осязали – звон...» (I, 241).⁴⁶

Преодоление идиллического состояния детства показано через гностические образы сознания – «духа света» и «духа тьмы»: «И два таинственных мира / Я научаюсь различать, / Приемлю от двоих печать» (I, 254). Как пишет К.-Г. Юнг, рассматривая архетип ребенка, «основное деяние героя – преодоление чудища тьмы: это чаемая и ожидаемая победа над бессознательным. День и свет – синонимы сознания, ночь и тьма – бессознательного. Осознание – ведь самое что ни на есть сильное древнее переживание, потому что вместе с ним возникает мир, о существовании которого прежде никто ничего не знал».⁴⁷

В поэме «Младенчество» автором дана картина вечного возвращения как радости становления познающей души. Не случайно А. Архангельский, рассматривая поэму «Младенчество» в проекции

на творчество Б. Пастернака, пишет, что почти вся поэма – это мир, недоступный для понимания ребенка, за исключением нескольких фрагментов.⁴⁸ Поэтому в поэме Иванова намечается мотив утраты детского рая: «...не умирай, / Мой детский, первобытный рай!» (I, 239). В сознании рассказчика сквозит образ блудного сына, покинувшего родную Фиваиду: «Чтоб о родимой Фиваиде, / Кто в мир шагнул, за скитский тын, / И лика Божия отгиде, – / Воспомнил в день свой, блудный сын?...» (I, 249). Поэтому главным в поэме «Младенчество» является не архетип божественного ребенка, как у Бальмонта, а архетип блудного сына, стремящегося через странствия своей души познать самого себя и Сущее (Бога). Анализируя вечное возвращение Ницше как мысль «величайшей тяжести», Хайдеггер пишет, что она давала возможность постигать человеческое разведение «как обретение подлинности, когда человек обращается к себе, к своей самости».⁴⁹

Идея вечного возвращения Ницше близка понятию «вечность» в истолковании В.С. Соловьева. Вечность у Соловьева подразумевает, с одной стороны, «вневременность», с другой – «бесконечную длительность» и «вечное возвращение данного бытия во времени».⁵⁰ У Иванова – перводанное бытие, его духовная прародина, это не идиллический топос детства, как у Бальмонта, а священный топос древнего Рима как вечное бытие его души. Показательна его лирика от ранней поэмы «Laeta (А.М. Дмитревскому)», относящейся к 1892 году, – до «Римских сонетов» и «Римского дневника», написанных в 1930–1940-е годы и вошедших в итоговый сборник стихов «Свет вечерний» (1962), изданный посмертно.

Поэма «Laeta» раскрывает образ Рима как «дивного предела», как «острова блаженных», как духовной прародины («Рим – всех богов жилищем клянусь! – мне по сердцу обитель: / Цели достигнув святой, здесь я, паломник, блажен» – I, 636) и свидетельствует об эстетизации темы римской истории и культуры, к которой поэт будет многократно возвращаться. Священное пространство Рима осознается как вечное с опорой на сакральный архетип духовной прародины, который обозначается платоновским понятием «идей бестелесных обитель»:

Родине верен, я Рим родиной новою чту.
Где нам отечество, друг? Скажи, гражданин мой оседлый,
Гостю далеких чужбин: где нам родимый предел?
Там ли, где отчий наш дом, наша первая память, дряхлеет?
Там ли, где отчий наш сад некогда темный шумел?
Там ли, где кости отца в заглохшей тлеют могиле, –
Где нас в покорной тоске ждет престарелая мать?
Или в пустыне, куда наш орел занесли легионы?
Иль где гражданственный мир плугом измерил поля?
Родина ль чистой душе – беспредельное, верное небо?
Родина ль гордой душе – море, сей узник – Титан?
Иль не отчизна избранных – Идей бестелесных обитель?
Или не Рим золотой – мой нареченный предел?...
(I, 638)

Будучи последователем Платона, Иванов воспринимает дионисийство и христианство как циклы развития религии и культуры, основанные на линейном времени (христианство) и циклическом (дионисийство). Его работы по античной религии и прежде всего книги: «Эллинская религия страдающего бога» (1917) и «Дионис и прадионисийство» (1923) основаны на ритуальной идее циклического: смерти и возрождению страдающего бога Диониса как протоформы Христа. «Языческое мирозерцание и богопознание, – писал Иванов в наброске “О многобожии”, вошедшем в структуру «Эллинской религии...», – ограничено природным кругом явлений и является циклическим по существу: христианство возвестило человеку надежду. <...> Вечная надежда Диониса в вечное соединение с Отцом».⁵¹ Иванов считал учение Ницше трагическим и видел в нем источник новой эзотерической религиозной философии, которая невозможна без развития. Поэтому античные истоки теории вечного возвращения он постигает на основе «толчка», полученного от Ницше. Через Ницше, как показывают уже ранние наброски к «Эллинской религии...», он пытался сделать новое открытие центральной для него (и в то же время ницшеанской) идеи «страдающего Бога» как идеи вечного возвращения. В статье Иванова «Ницше и Дионис» (1904) говорится:

Дух Ницше весь обращен к будущему; он весь в темнице времен. С трагическою силою повествует он, как открылась ему тайна круговорота жизни и вечного возврата вещей, этот догмат древней

философии (Froehliche Wissenschaft, § 341): «Разве бы ты не бросился наземь и не скрежетал бы зубами, и не проклинал бы демона, нашептавшего тебе это познание?» Но его мощная душа, почти раздавленная бременем постижения, что ничего не будет нового в бесчисленных повторениях того же мира и того же индивидуума, ничего нового – «до этой самой паутины и этого лунного просвета в листе», – воспрянув сверхчеловеческим усилием воли, собравшейся для своего конечного самоутверждения, кончает гимном и благодарением неотвратимому року. <...> И этическое применение догмата о круговом возврате – императив наивысшего усилия и наивысшего достижения – есть вынужденная силою вещей и роковою угрозой отмстительного повторения последняя самозащита. Восторг вечного возрождения, глубоко-дионисийский по своей природе, омрачен первым отчаянием и мертв неверием в Дионисово чудо, которое упраздняет старое и новое и все в каждое мгновение творит извечным и первоявленным вместе. Кажется, что трагическое восприятие идеи вечного возврата было в душе Ницше последнею и болезненною вспышкой дионисийского исступления. (I, 724–725).

Для поэзии Иванова значимым стал сюжет платоновского мифа о душе, мотивы возврата к самому себе как «внутреннему» существу и поиска утраченного Бога. Образ круга и кругообразного как символ блуждания и постижения Сущего (Бога) становится доминантным в целом ряде его стихотворений. Поиски религий – движение по кругу («Неведомому Богу»), духовные поиски – блуждания и возврат («Пламенники»), рождение бога – «священный Вакхов полукруг» («Гризна Диониса»), искушения бабочки-души в поисках Эроса – священный круг блуждания («Психея»), возврат к Творцу («Иов»). Образы сопрягаются и образуют мотивы круга и вечного возврата (стихотворение «Жертва»). Миф может повторять ритуальную архаическую модель, как в строках стихотворения «PIETA».

Таким образом, вечное возвращение Ницше понималось и Бальмонтом, и Ивановым в русле трагической метафизики Ницше в связи с кризисом религиозного сознания. Хайдеггер пишет, что учение о возвращении Ницше вместе с тем вело и к преодолению нигилизма в зависимости от его направленности.⁵² Поэтому идея Ницше о «смерти Бога» – продолжение парадоксального осмысления вечно рождающегося понимания идеи свободного человека, это значит,

что человек сам выбирает себе дорогу в рай, Эдем. Ницшевский тезис «Бог мертв» означает, что человек оставлен Богом, поэтому он сам может стать богом в мире свободы. В этой идее и Бальмонт, и Вяч. Иванов видели возможность развития человеческой индивидуальности. Для Бальмонта важно воскрешение пережитого личностью поэта-теурга, осознающего бренность и преходящесть бытия. Для Иванова возврат – это вечное развитие философской идеи о бытии как преодолении хаоса ограниченности человека в его вечном восхождении к реальнейшему и возврату к реальному.

¹ Бакусев В.М. «Вечное возвращение» и античность // *Левит К.* Ницшевская философия вечного возвращения того же. М., 2016. С. 295–335.

² Делез Ж. Ницше / Пер. с фр., послесл. и комм. С.Л. Фокина. СПб., 1997; *Хайдеггер М.* Ницше. Т. 1 / Пер. с нем. А.П. Шурбелева. СПб., 2007; *Ясперс К.* Ницше: Введение в понимание его философствования / Пер. с нем. Ю. Медведева. СПб., 2004.

³ Ницше Ф. Так говорил Заратустра // *Ницше Ф.* Соч. В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 112–113.

⁴ *Хайдеггер М.* Ницше. С. 222–223.

⁵ *Хайдеггер М.* Метафизическая концепция Ницше и её роль в европейском мышлении. Вечное возвращение равного. Лекции 1923–1944 гг. / Пер. с нем. С. Жигалкина. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://flatik.ru/metafizicheskaya-konceptsiya-nitshe-i-ee-role-v-evropejskom-mis>

⁶ *Элиаде М.* Космос и история. М., 1987. С. 27–144; *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. М., 2000.

⁷ *Максимов Д.Е.* Поэзия и проза Александра Блока. Л., 1981. С. 80–86.

⁸ Там же. С. 87–92.

⁹ *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999. С. 104–105, 295 и др.

¹⁰ В.Т. Фаритов считает, что у Блока идея вечного возвращения может быть истолкована как «феномен незавершенного возвращения». См.: *Фаритов В.Т.* Поэтика и эстетика незавершенного возвращения в творчестве А. Блока // *Филология: научные исследования.* 2016. № 3. С. 284–290.

¹¹ *Молчанова Н.А.* Мотив «возвращения» в книге К.Д. Бальмонта «Только любовь» // *Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвуз. сб. научн. тр.* Иваново, 2002. Вып. 5. С. 15–23.

¹² См. об этом: *Бонецкая Н.К.* Русский Ницше // *Вопросы философии.* 2013. № 7. С. 133–143. Показательно, что статья «Вечное возвращение» под авторством Ницше была опубликована в религиозно-философском журнале Д.С. Мережковского «Новый путь» (1903. № 5).

¹³ *Элиаде М.* Космос и история. С. 33.

¹⁴ *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. С. 389.

¹⁵ *Делез Ж.* Ницше. Т. 1. С. 51.

¹⁶ См. в кн.: *Делез Ж.* Ницше. С. 54–56. В.Т. Фаритов, анализируя вечное возвращение Ницше как возвращение «Того Же Самого», считает, что наряду с мифологией поэзия является одним из источников философской рефлексии идеи вечного возвращения» (*Фаритов В.Т.* Идея вечного возвращения Ницше: между философией и поэзией // *Философская мысль.* 2017. № 4. С. 55–69).

¹⁷ См.: *Хайдеггер М.* Ницше. С. 400.

¹⁸ См. анализ этих положений в статье: *Евлампиев И.И.* Идея Ф. Ницше о «вечном возвращении» в фильме «Жертвоприношение» А. Тарковского // *Соловьевские исследования.* 2012. № 3 (35). С. 28–38.

¹⁹ *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. С. 200.

²⁰ Там же. С. 112.

²¹ *Бальмонт К.Д.* Светлый час. Стихотворения и переводы. М., 1992. С. 36.

²² *Бальмонт К.Д.* Стихотворения. М., 1989. С. 171.

²³ Там же. С. 206.

²⁴ Там же. С. 217.

²⁵ Там же. С. 228.

²⁶ Там же. С. 426.

²⁷ В разговорах с Альтманом Вяч. Иванов отметил: «Конечно, Бальмонт подлинный, Божьей милостью, первоклассный поэт, но он, к сожалению, слишком много (скажем скромно: 70 %) написал ненужного: перепевы самого себя, повторения, случайное, внешнее и – иногда и пошлое...». См.: *Альтман М.С.* Разговоры с Вячеславом Ивановым. СПб., 1995. С. 24.

²⁸ *Иванов Вяч.* О лиризме Бальмонта // *Аполлон.* 1912. № 3–4. С. 38–39.

²⁹ Там же. С. 39–40.

³⁰ *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. С. 19.

³¹ *Юнг К.-Г.* Божественный ребенок М., 1997. С. 356–357.

³² Там же. С. 359.

³³ *Иванов Вяч.* О лиризме Бальмонта. С. 40.

³⁴ *Молчанова Н.А.* Мифопоэтическая картина мира в книге К.Д. Бальмонта «Ясень. Видение древа» // *Бальмонт К.Д.* Ясень. Видение древа. Иваново, 2015. С. 4; *Петрова Т.С.* «Путем ордалий» – в «Путь чудес» // Там же. С. 210–222.

³⁵ *Бальмонт К.Д.* Ясень. Видение древа. С. 32.

³⁶ Там же. С. 72.

³⁷ Там же. С. 200.

³⁸ *Альтман М.С.* Разговоры с Вячеславом Ивановым. С. 67.

³⁹ *Хайдеггер М.* Ницше. Т. 1. С. 226.

⁴⁰ *Veščić Živa.* Категория памяти в творчестве Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов и его время. Материалы VII Международного симпозиума. Вена, 1998. С. 62.

⁴¹ См. недатированную выписку Вяч. Иванова на древнегреческом языке: ИРЛИ, ф. 607, ед. хр. 128, л. 1.

⁴² *Платон.* Собр. соч. В 4 т. Т. 3 (1). М., 1994. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.plato.spbu.ru/TEXTS/PLATO/timaios.htm>

⁴³ *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 714. Далее ссылки на это издание в тексте статьи с указанием в скобках тома и страницы.

⁴⁴ *Бахтин М.М.* Вячеслав Иванов // Вяч. Иванов: Pro et Contra: Антология. Т. 2. СПб., 2016. С. 11–12.

⁴⁵ Берд Р. Кукушка и соловей: Вячеслав Иванов и К.Д. Бальмонт // *Eurota Orientalis*. 2000. Vol. XIX. С. 13–15.

⁴⁶ Ср.: «И увидел я новое небо и новую землю; ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет. И я Иоанн увидел святой город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба...» (Откр. 21:1–2).

⁴⁷ Юнг К.-Г. Божественный ребенок. С. 364.

⁴⁸ Архангельский А. «Младенчество» Вяч. Иванова и философия детства у Бориса Пастернака // *Un maître de sagesse au XX siècle: Vjaceslav Ivanov et son temps*. Paris, 1994. (Cahiers du Monde russe. 1994. Janv.–juin). С. 285.

⁴⁹ Хайдеггер М. Ницше. С. 239.

⁵⁰ Соловьев В.С. Вечность // *Философский словарь Владимира Соловьева*. Ростов на Дону, 2000. С. 28.

⁵¹ Иванов Вяч. О многобожии // *Новое литературное обозрение*. 1994. № 10. С. 38.

⁵² Хайдеггер М. Ницше. С. 373.

О. Кузнецова
Санкт-Петербург

Ритуал увенчания Константина Бальмонта в творческих и жизнетворческих сюжетах Вяч. Иванова

История творческих контактов Вяч. Иванова и К.Д. Бальмонта достаточно полно и детально выстроена в работах Н.В. Котрелева, Р. Берда, П.В. Куприяновского, Н.А. Молчановой, Н.А. Богомолова, С.Д. Тигаренко и др.¹ Однако стоит обратить внимание на один жизнетворческий сценарий, начатый автором сборника «Прозрачность» еще до момента личного знакомства и проходящий через всю историю их взаимоотношений.

В начале XX века имя Бальмонта у всех на устах и на слуху. Даже Вл. Соловьев, познакомившись с рукописью книги «Кормчие Звезды», не только соотнес дебютирующего поэта с автором сборника «Будем как Солнце», но и отдал ему явное предпочтение. «Талант есть, гораздо сильнее, несравненно, чем <...> у Бальмонта, – передала слова наставителя первая жена Вяч. Иванова Дарья Дмитриевская, – и, главное, оригинальность».² Не исключено, что в момент вхождения в литературный круг русских символистов определенной моделью поведения для Вяч. Иванова послужила именно эта ситуация: арбитр, соизмеряющий поэтические силы современников. Взяв на себя эту роль, он тем самым спровоцировал негласное состязание Валерия Брюсова с Константином Бальмонтом в борьбе за лавровый венок, отразившееся не только в поэтических посвящениях и посланиях, но и прочитывающееся в некоторых литературно-бытовых обстоятельствах.

29 апреля 1903 года в Париже состоялась встреча и личное знакомство Вяч. Иванова с Брюсовым, предложившим ему выпустить в книгоиздательстве «Скорпион» второй лирический сборник. В это время Вяч. Иванов, еще не знакомый с Бальмонтом, буквально идет в Париже по его следам и со всех сторон слышит о нем. Слушатели, собравшиеся на его лекции о религии Диониса в Русской высшей школе общественных наук, вспоминали, как год назад здесь его

предшественник вдохновенно рассказывал им о «Чувстве личности в поэзии».³ В альбоме парижского коллекционера пушкинских материалов Александра Федоровича Отто-Онегина Вяч. Иванов находит стихотворный автограф Бальмонта и оставляет свой. Вслед за автором сборника «Будем как Солнце» он посещает парижскую мастерскую художницы Елизаветы Кругликовой, уже успевшей создать графический портрет его предшественника.⁴

Даже центральный символ второй лирической книги Вяч. Иванова среди прочего восходит к стихотворному тексту Бальмонта, вошедшему в сборник «Будем как Солнце» и озаглавленному «Прозрачность».⁵ В нем описывается новая метафизика мироздания, а в финале этого стихотворения лирический герой устремляется к грядущему бытию:

К новому, к неожиданному, к другому,
К воздуху без туч и без светил.⁶

В домашнем кругу Вяч. Иванова на вилле Жава в Женеве имя Бальмонта фигурирует в это время в качестве бесспорного авторитета в области современного искусства и арбитра художественного вкуса. Весной 1903 года Мария Михайловна Замятнина, жившая в семье Ивановых, отправилась из Женевы в Москву, ей было поручено узнать о возможности напечатать роман второй жены Вяч. Иванова Л.Д. Зиновьевой-Аннибал «Пламенники» в издательстве «Скорпион». В напутственном письме Вяч. Иванов направлял Замятнину к владельцу этого издательства Сергею Александровичу Полякову, предлагая в случае отказа обратиться за помощью к Бальмонту и использовать его влияние. «Если Поляков и К° будут неверными Фомами, – писал Вяч. Иванов, – Вы скажите: “Поставим Бальмонта рассудить нас”. Идите к Бальмонту и селямом от меня, положите к ногам сына *Солнца* “Кормчие *Звезды*” и попросите его оценить корректуры “Пламенников” <...>. говорят, что Поляков один из бальмонтowych царедворцев. Бальмонт же поймет красоту *наверно*. И это серьезно».⁷

У Вяч. Иванова к началу 1900-х годов сложилось устойчивое представление о двух типах творцов: «преобразователях жизни», «налагающих мечту на действительность», и «чистых художниках». К первому, творчество которых выходит за рамки художественных произведений и становится жизнетворческим проектом, автор при-

числял себя, к противоположному классу художников Вяч. Иванов отнес «чистого лирика» Бальмонта. Именно этот критерий поляризации стихотворцев он использует в письме к Брюсову от 29 сентября (12 октября н. ст.) 1903 года, когда определяет место автора сборника «Будем как Солнце» в русской литературе. «Я ставлю Бальмонта, – писал он своему московскому корреспонденту, – выше Фета, невозможным считаю его сравнение с Тютчевым (как величиной другого порядка и не лермонтовской филиации)».⁸

В ноябре-декабре 1903 года Вяч. Иванов отправил из Женевы Брюсову, готовившему в Москве к печати его сборник «Прозрачность», один из вариантов указателя стихотворений по разделам.⁹ Во второй части книги был обозначен цикл из трех произведений «Современники». В двух первых текстах («Valerio Vati» и «Ему же») автор обращался к поэту-пророку Брюсову, последнее стихотворение в этом цикле, («Sole sato» – «Солнцем рожденному» – *лат.*), написанное на латинском языке, выполняло роль античного ритуала коронования Бальмонта лавровым венком в знак признания его лучшим поэтом.¹⁰ Служитель муз также получал «из рук» автора книги пальмовое первенство в поэтическом состязании.

SOLE SATO

S

Cui palmamque fero sacramque laurum?
Balmonti, tibi: nam quod incohasti
Spirat molle, mēlos novisque multis
Vacchatum modulans Camena carmen
Devinxit numeris modisque saeculum
Sensumque edocuit vaga intimum aevi.¹¹

Спустя восемь лет Вяч. Иванов перевел свой латинский текст на русский язык:

Пальму дам я кому и лавр! Напев твой дышит
Нежной жизнью. Ритмов многих силу
В иступленную песнь вложила Муза,
Новой звучностью мир очаровала;
Без пути заблудившись, без дороги,
Душу века заветную сказала.¹²

Пальма и лавр, используемые здесь в качестве атрибутов ритуала, усиливают общий аллегорический смысл: оба указывают на победителя в состязании. В античности оба эти растения считались посвященными Аполлону. Пальма наделена сакральным статусом, так как под этим деревом на острове Делос разрешилась от бремени Лето, мать Аполлона (Callimachus <Hymn>. IV, 55–274; <Hymn> Nom<er>. I, 30–178), а одно из наименований этого божества Дафний, «прорицающий из лавра» (<Hymn> Nom<er>. II, 215).¹³ Павсаний в «Описании Эллады» указывает, что на многих состязаниях победителю вручали венок из финиковой пальмы, а в правой руке он должен был держать ветвь этого дерева или венки из посвященного Аполлону лавра (Pausanias. VIII, 48, 2; X, 7, 8).

Образ Бальмонта ассоциируется у автора сборника со светлым, солнечным, аполлоническим началом. В двух первых стихотворениях цикла, посвященных Брюсову, напротив, прослеживается связь персонажа с царством теней, например, упоминается озеро Аверн (современное Аверно), считавшееся в древности одним из входов в Аид, на что указывает Вергилий в «Энеиде» (VI, 126–129),¹⁴ и обыгрываются элементы дионисийского культа.

В стихотворении «Valerio Vati» мы видим аллюзию на посвященный Дионису праздник Анафестерий, первых вешних цветов, пробившихся из земли, которые в античности ассоциировались с душами умерших, вырвавшимися из подземного царства. Жест лирического героя: «Тебе несущ подснежник ранний», – может быть истолкован как приглашение адресата послания к дионисийским ритуалам и таинствам. Финал второго стихотворного текста содержит намек на посвящение в Элевсинские мистерии, где Дионис выступал под именем Иакха: «Тебе в Иакхе целованье, / И в Дионисе мой привет».¹⁵

В трактовке Ф. Ницше аполлоническое и дионисийское выступают как две равноправные формы художественного творчества. В контексте же цикла Вяч. Иванова победа оказывается на стороне сил света, ассоциирующихся с Аполлоном. В исследовании «Дионис и прадионисийство» он не случайно акцентирует внимание на мифологической функции лавра, «сообразно с солнечной природой <...> изгоняющего духов подземного царства».¹⁶

Личное знакомство Вяч. Иванова с Бальмонтом состоялось в книгоиздательстве «Скорпион», располагавшемся в Москве в здании гостиницы «Метрополь» на Театральной площади, 16 марта 1904 года по приезду четы Ивановых на родину для знакомства с единомышленниками-символистами.¹⁷

Не вызывает никаких сомнений, что ритуал увенчания Бальмонта лавровым венком задел поэтическое самолюбие другого вождя символистского движения. Его ответ не заставил себя ждать. Брюсов решил довести ситуацию с коронацией до абсурда и превратить дельфийский венок поэта-победителя в дионисийский – участника пиршества, а также профанировать задуманный Вяч. Ивановым жреческий ритуал, переведя его в область литературного быта.

На одном из собраний в символистском издательстве «Гриф», принадлежавшем С.А. Соколову, он замыслил «прославление Бальмонта» с увенчанием не символическим, а вполне реальным лавровым венком. Воспоминания об этом событии описаны разными мемуаристами.¹⁸ Наибольший интерес в нашем случае представляет рассказ О.А. Шор, сделанный хоть и гораздо позже, но со слов самого Вяч. Иванова, хорошо понимавшего подоплеку происходящего, именно в ее повествовании акцент сделан на профанацию ритуала увенчания.

По версии Шор, Брюсов «распорядился, чтобы сперва все молча выслушали стихи поэта, которые сам автор читал, растягивая и подчеркивая каждый ритмически важный слог, вызывая кидая в слушателя свои певучие строки, сильно в нос ударяя последние рифмующие слова. Потом он провозгласил Бальмонта первым поэтом и увенчал его лавровым венком <курсив мой. – О. К.>. Наконец потребовал, чтобы все стали на колени перед прославленным певцом. В. И. наотрез отказался: “Я глубоко и уважаю и люблю творчество Константина Бальмонта, я даже, пожалуй, готов в данный час признать его первым поэтом, но выражать свои мнения коленопреклонением считаю просто *mauvais goût*”.¹⁹ <...> Много пили. Приближалась минута, когда совершенно пьяный Бальмонт, как это всегда с ним случалось, вдруг вскочит и убежит в холод, в ночь неизвестно куда. На сей раз поручили приезшему гостю, новичку “Вячеславу” <...> догнать *лавроносного* <курсив мой. – О. К.> беглеца и водворить его домой. <...> Городовой обомлел, увидев перед собою важ-

ного барина без шубы, с лавровым венком <курсив мой. – О. К.> вместо шапки, и только руками развел».²⁰

Письмо Зиновьевой-Аннибал к Замятниной, написанное по свежим впечатлениям 24 марта 1904 года, вносит некоторые нюансы в понимание реакции литературного руководителя «Скорпиона» на лавровый венок, доставшийся в сборнике «Прозрачность» другому поэту. «Брюсов, – вспоминала она, – пригласил Вячеслава стать на колени перед Бальмонтом. Вячеслав сказал, что не стыдится стать на колени перед Богом в Бальмонте, но Бог мгновенен, и уже Бальмонт не тот, что был за минуту, и поэтому теперь он не встанет, и что тот же Бог в нем, и в Брюсове, и во всяком художнике, и никто не знает, кто высший, если я сегодня, ты завтра, может быть».²¹

Мы видим, что обладание дельфийским венком оказывалось для Вяч. Иванова не просто признанием первенства поэта, но и являлось знаком установления глубокой связи с областью сакрального.

Спустя полтора года, уже обосновавшись в Санкт-Петербурге, Вяч. Иванов принимает у себя 14 и 15 сентября 1905 года приехавшего в столицу Бальмонта. Об этом визите он сообщает Брюсову 20 сентября 1905 года, отметив, что «старый лиризм» Бальмонта «как старое вино – сделался еще сильнее и благоуханнее, его “певучая сила” еще энергичнее, – вольней и задушевней».²² В письме вновь возникает сюжет ритуала увенчания Бальмонта, причем по не очень значительному поводу: такому, как освоение им новых поэтических тем. Хозяин «башни» выделяет «детскую», подчеркивая, что «это в своем роде “венец”, конечно, завидный для каждого поэта», и «сатирическую», делая ударение на том, что это «(также “венец”».²³

Понимая, что из рук Вяч. Иванова ему «венка» не получить, Брюсов предпринимает со своей стороны ответный шаг: три месяца спустя, в конце декабря 1905 года,²⁴ выходит из печати его пятый стихотворный сборник, в который вошли стихи 1903–1905 годов, озаглавленный по-гречески и по-русски «Στέφανος. Венок». Это собрание лирики он посвящает «поэту, мыслителю, другу» Вяч. Иванову. В письме к Нине Петровской, с которой у автора сборника были доверительные отношения, он раскрыл смысл заглавия как жеста самоувенчания, в котором прочитывается признание собственных заслуг, достижения апогея в творчестве и чувства превосходства над своим собратом по перу Бальмонтом.

«“Венок” завершил мою поэзию, – писал он 5 июня 1906 года своей корреспондентке, – надел на нее воистину “венки”. Творить дальше в том же духе – значило бы повторяться, перепевать самого себя. Это может Бальмонт, я этого не могу».²⁵

В письме и стихотворных посланиях, которыми Вяч. Иванов откликнулся на посвящение ему сборника «Στέφανος», варьируется символика венка, а также образы, восходящие к оде Горация «К Мельпомене» (III, 30), в русской традиции известной как «Памятник», которая является литературным источником ритуала увенчания поэта. Адресат посвящения называет себя, «соувенчаным»,²⁶ говорит о таком изобилии «Венка», что «достало цветов – или священного плюща, – чтобы увенчать» и его,²⁷ расценивает эту книгу стихов как «памятник дружбе», «вечныя меди прочней». Этот же намек на то, что именно Брюсов украсил его своим венком, в стихотворном послании поэта 1 февраля 1909 к автору сборника «Στέφανος»:

О Валерий! не венцами
Я твоими убираюсь...²⁸

Непосредственным откликом на посвящение сборника стал сонет «Венок» (1906), вошедший в сборник «Cor Ardens», в котором Вяч. Иванов, по его собственным словам, преувеличивая противоположность двух стихотворных сборников Брюсова, «Urbi et Orbi» и «Stephanos»,²⁹ сопоставляет их в заключительном терцете с двумя различными венцами: тиарой царя и лавровым венком поэта:

Садился гордый на треножник скорби
В литом венце... Но царственной тиары
Венок заветный на челе избранном!³⁰

Утверждение превосходства «заветного венка» над «литым венцом», на первый взгляд, в аллегорической форме свидетельствовало о причислении автора сборника к кругу «избранных». Однако в этом тексте Вяч. Иванова мы сталкиваемся с приемом скрытого цитирования, который разрушает прямое значение. Речь идет об аллюзии на раннее стихотворение Брюсова «Гимн» («Вновь закат оденет...»), опубликованное на страницах «Urbi et Orbi». В нем символ «венки» является профанацией «царственного венца». Поэтому поэт восклицает:

Горе, кто обменяет
На венок венец.³¹

Не остается сомнений в том, что Вяч. Иванов всячески пытается уклониться от ритуала увенчания Валерия Брюсова, и даже образ брюсовского венка, который он визуализирует, состоит из цветов и плюща, что имеет отношение не к культу Аполлона, а к дионисийским празднествам.³²

К истории ритуала увенчания Бальмонта лавровым венком Вяч. Иванов вернулся в связи с чествованием его 11-го марта 1912 года на заседании Неофилологического Общества в Петербурге по случаю двадцатипятилетия литературной деятельности. В произнесенной здесь речи он дал разъяснение своего жеста эпохи «Прозрачности». «Поистине, Бальмонту принадлежат победная пальма и дельфийский лавр, – вновь утверждал Вяч. Иванов, – за то, что он – поэт, только поэт, всегда и во всем, и каждое дыхание его жизни – поэзия, и каждый звук его свирели – дыхание жизни; за то, что его стих, певучий и “перепевный”, исполнен негой и лаской тающих, легких, как мелодический шелест тростника, внутренних созвучий и отзвуков; за то, наконец, что его безумная, блуждающая муза обрела волшебные слова восторга солнечного и буйного хмеля, сделавшие бодрыми наши первые шаги за порогом нового столетия и превратившие, как луч майского солнца, родную поэзию в весенний сад, в вертоград зеленый».³³

Однако признавая Бальмонта победителем, Вяч. Иванов завуалировал свое авторство латинского текста, но указал на традицию увенчания, восходящую к Горацию. «Один поэт из бальмонтовских товарищей, – заявлял он, – после выхода книги “Будем, как солнце”, приветствовал того, чей “памятник прочнее меди прочной”, медными звуками латинской музыки».³⁴ Бросается в глаза очевидная разница в ритуале увенчания, описанном в оде Горация и в «Sole sato» Вяч. Иванова. У Горация сам поэт обращается к Музе Мельпомене с призывом признать его поэтические заслуги, дарующие ему бессмертие:

О, Мельпомена, свей
Заслуге гордой в честь сама венец дельфийский
И лавром увенчай руно моих кудрей.³⁵

Вяч. Иванов не опирается в своем тексте на поэтическую традицию, а следует ритуалу выбора победителя на Пифийских играх, наградой в которых служил лавровый венок. Таким образом, позднейший комментарий проясняет замысел и намерения автора, его цель не только в награждении Бальмонта как «первого поэта», но и в признании собственного статуса «жреца» и «судьи».

Четыре месяца спустя после этого заседания, в июле 1912 года, Брюсов снова возвращается к ритуалу увенчания: он создает «Памятник» («Мой памятник стоит, из строф созвучных сложен...»), в финале которого, согласно державинско-пушкинской традиции, разграничивает славу в кругу современников и бессмертие в пантеоне великих:

Венчай мое чело, иных столетий Слава,
Вводя меня в всемирный храм.³⁶

Впоследствии Брюсов еще дважды, в 1913 и 1918 годах, перевел «Egegi monumentum» на русский язык, следуя за текстом Горация.³⁷

В 1917 году, когда Бальмонт отмечал тридцатилетие своей творческой деятельности, Вяч. Иванов обратился к нему со стихотворением «Бальмонт! Не юбилейный панегирик...». Здесь он вновь вернулся к теме поэтического поединка через мотив единоборства Ахилла и Гектора в «Иллиаде», исход которого Зевс разрешает, бросив жребий обоим героям на чаши золотых весов божественной справедливости (Ном<er>. II, 22, 209–214).

За тридцать лет: сменилось без числа
На зыбкой чаше легковесных гирек.
И золота литого тяжкий груз
Порой ложится даром щедрых муз
На правосудья чуткие качели.
Но с той поры, как на весы метнул
Свой жребий ты, его ничей доселе
Певучей силой не перетянул.³⁸

В 1920-е годы уже в Баку Вяч. Иванов поделился старой историей с ритуалом увенчания в цикле «Современники» со своим учеником М.С. Альтманом, разясняя ему модели и мотивы своего литературного поведения. С его слов, Альтман записал: «Нужно, чтоб

всякий творческий человек испытывал известное самообольщение, что он в некоем отношении в своем творчестве первый из своих современников. Так, на нашем опыте это чувство первенства испытывали Бальмонт, Брюсов, Блок, Белый и я. Да, и я... Так если в 1904 году (в эпоху “Прозрачности”) я писал, что первую пальму и лавр предоставляю Бальмонту, то этим я не хотел отнюдь сказать, что я считаю его выше себя: нет, я как жюри – вне сравнения, он первый среди всех остальных, кроме меня. <...> И так же, как я, думал каждый из нас. И так всегда было. <...> И иначе быть не может. Сознывая себя вторым, я бы умер, не мог бы больше писать. <...> Но это, конечно, относится к современникам. Смерть – канонизирует, обращает в героев».³⁹

Обратившись в сборнике «Прозрачность» к ритуалу увенчания, восходившему одновременно как к литературному источнику, так и к античной традиции, Вяч. Иванов неоднократно возвращался к нему на протяжении своего творческого пути. Играя с атрибутами (лавровый венок, венок из плюща, литой венец и т. д.) и определяя роли участников, он таким образом создавал свои творческие и житнетворческие сценарии.

¹ См. подробнее: *Котрелев Н.В.* Иванов – член Общества любителей российской словесности: (Вячеслав Иванов и советская цензура) // *Euroпа orientalis*. 1993. № 1. С. 323–335; *Бёрд Р. В.И.* Иванов и К.Д. Бальмонт: творческие связи // К 125-летию со дня рождения Юргиса Балтрушайтиса. К 80-летию литовской дипломатии. Научные чтения. I. 30 мая 1998 г. Доклады / Сост. Ю. Будрайтис и Н.В. Котрелев. М., 1999; *Бёрд Р.* «Кукушка и соловей»: Вяч. Иванов и К. Бальмонт // *Euroпа Orientalis*. 19 (2000): 1. С. 69–85; *Куприяновский П.В., Молчанова Н.А.* К. Бальмонт и Вяч. Иванов: Предварительные разыскания // К.Д. Бальмонт и его литературное окружение. Воронеж, 2004. С. 107–112; *Богомолов Н.А.* Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах. Документальные хроники. М., 2009; *Титаренко С.Д.* Последние метаописания русского символизма: (жанровая форма эмблемы в поздней эссеистике К. Бальмонта и Вяч. Иванова) // Литература русского зарубежья (1920–1940-е гг.): Материалы Международной научно-практической конференции 4–6 октября 2007 года / Под ред. Л.А. Иезуитовой, С.Д. Титаренко. СПб., 2008. С. 134–149. Первой сравнила описание творческого процесса у Бальмонта («Как я пишу стихи» (1905)) и Вяч. Иванова («Мистерии поэта») Вера Меркурьева. Вероятно, это было сделано в 1920-е годы под руководством Вяч. Иванова, текст сохранился в его архиве (РГБ, ф. 109, оп. 48, ед. хр. 40, не атрибутирован, принадлежность В. Меркурьевой устанавливается по почерку).

² *Котрелев Н.В.* К истории «Кормчих звезд» // *Русская мысль*. 1989. № 3793. 15 сен.

³ См.: Валерий Брюсов. Переписка с К.Д. Бальмонтом. 1894–1918 // Литературное наследство. Т. 98. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. I. М., 1991. С. 142.

⁴ Подробнее об этом пребывании Вяч. Иванова в Париже см.: *Кузнецова О.А.* К истории посвящений в сборнике Вячеслава Иванова «Прозрачность» // Русская литература. 2006. № 3. С. 98–108 и *Кузнецова О.* Вяч. Иванов и Е.С. Кругликова: история одного посвящения // Судьбы литературы Серебряного века и русского зарубежья. СПб., 2010. С. 476–486.

⁵ О других источниках см. подробнее: *Кузнецова О.А.* Концепт «Прозрачность» у Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура. Материалы международной научной конференции 9–11 сентября 2002 г. Томск; М., 2003. С. 281–283.

⁶ *Бальмонт К.Д.* Будем как Солнце. Книга символов. М.: «Скорпион», 1903. С. 123. В этом сборнике в целом ряде стихотворений развивается мотив «прозрачности», см. например, стихотворения «Воздушный храм», «Душа» и др.

⁷ РГБ, ф. 109, оп. 9, ед. хр. 33, л. 21–21 об. Иванов В.И. Письма к Замятновой М.М. История влияния Бальмонта на литературные опыты Зиновьевой-Аннибал представляет особый интерес. В поисках собственного стиля она экспериментировала с бальмонтовской манерой письма. В архиве Вяч. Иванова сохранился ее недатированный стихотворный набросок, где в шуточной форме варьируются образы и приемы знаменитого стихотворения «Челн томленья» («Вечер. Взморье. Вздохи ветра...») из сборника «Под Северным Небом» (1894): «И чу, причалил чолн...» (РГБ, ф. 109, оп. 41, ед. хр. 15). Во время пребывания в Москве весной 1904 года Зиновьева-Аннибал познакомилась и «особенно нежно подружилась» с Бальмонтом, он даже собирался написать предисловие к ее драме «Кольца». Однако спустя два месяца она отметила в своем дневнике: «О Бальмонте не хочется писать. Проснется ли он к новому духу? Вряд ли. Старая песня выпета и перепета» (*Зиновьева-Аннибал Л.Д.* Из дневника 1904 и 1906 гг. / Публикация А. Шишкина // На рубеже двух столетий. Сборник в честь 60-летия А.В. Лаврова. М.; СПб., 2009. С. 790). Критик О.Э. Котылева причислила автора драмы «Кольца» к эпигонам Бальмонта, «бальмонтикам», которых «судьба наградила только огромной претензией». По мнению рецензентки, такого рода писатели, «пытаясь подняться до Бальмонта, вписывают не новые слова, освященные повторяемостью переживаний, а *выдуманнные*, которые они поторопились записать, не обратившись предварительно к санкции жизни» (*Миртов О.* <*Котылева О.Э.*> Л.Д. Зиновьева-Аннибал «Кольца» // Образование. 1905. № 8. С. 98).

⁸ Валерий Брюсов. Переписка с Вячеславом Ивановым. 1903–1923 / Предисловие и публикация С.С. Гречишкина, Н.В. Котрелева и А.В. Лаврова // Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. М., 1976. С. 438.

⁹ Вячеслав Иванов и Валерий Брюсов. Незданная переписка / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. А.Л. Соболева // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 2. СПб., 2016. С. 294–295.

¹⁰ Об использовании и переосмыслении традиционных форм обрядов и ритуалов в творчестве Вяч. Иванова см. подробнее: *Брагинская Н.В.* Трагедия и ритуал у Вячеслава Иванова // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 294–329; *Берд Р.* Обряд и миф в поздней лирике Вяч. Иванова (О стихотворении «Милы сретенские свечи») // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура. Материалы международной научной конференции 9–11 сентября 2002 г. Томск; М., 2003. С. 179–193; *Берд Р.* Обряд и миф как жанровые категории в русском модернизме // Мир психологии. № 1 (33). М., 2003. С. 157–163.

¹¹ *Иванов Вячеслав*. Прозрачность. Вторая книга лирики. М.: «Скорпион», 1904. С. 89.

¹² *Иванов Вяч.* О лиризме Бальмонта // Аполлон. 1912. № 3/4. С. 41.

¹³ Подробнее о роли пальмы и лавра в культуре Аполлона см.: *Лосев А.Ф.* Мифология греков и римлян. М., 1996. С. 310–311.

¹⁴ Этот фрагмент в переводе В. Брюсова: «Не труден путь в Аверну – / Ночью раскрыты и днем ворота черного Дита – / Но шаги обратить и на вышний выбраться воздух, / Это есть труд, это – подвиг» (*Вергилий*. Энеида. Перевод В. Брюсова и М. Соловьева М.; Л., 1933. С. 162).

¹⁵ *Иванов Вячеслав*. Прозрачность. С. 86. О том, как Вяч. Иванов вовлекал Брюсова в свои дионисийские идеи, последний писал С.А. Полякову 25 апреля / 8 мая 1903 года: «Он очень интересен, хотя и томителен со своим Дионисом» (Литературное наследство. Т. 98. В 2 кн. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 2. М., 1994. С. 76).

¹⁶ *Иванов В.* Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 41; о вызывании жрецами Диониса подземного см. также в сносках на Плутарха и Фукара, приведенных автором на этой же странице.

¹⁷ Обстоятельства этой встречи подробно описаны Зиновьевой-Аннибал в письме к М.М. Замятниной от 17 марта 1904 года, см.: *Богомолов Н.А.* Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах. С. 94.

¹⁸ См.: Там же. С. 97–102.

¹⁹ *Le mauvais goût (фр.)* – дурной тон.

²⁰ *Дешарт О. (О.А. Шор)* Введение // *Иванов Вячеслав*. Собр. соч. Т. I. Брюссель, 1971. С. 72–74. Известна еще версия этого анекдота (см.: Жизнь и смерть Нины Петровской / Публ. Э. Гарэтто // Минувшее: Исторический альманах. [Paris, 1989]. [Т.] 8. С. 52–53).

²¹ Цит. по *Богомолов Н.А.* Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах. С. 97–98.

²² Валерий Брюсов. Переписка с Вячеславом Ивановым. 1903–1923. С. 485.

²³ Там же.

²⁴ На титуле: М, «Скорпион», 1906.

²⁵ Валерий Брюсов – Нина Петровская. Переписка: 1904–1913 / Подгот. текста и коммент. А.В. Лаврова и Н.А. Богомолова. М., 2004. С. 190.

²⁶ Валерий Брюсов. Переписка с Вячеславом Ивановым. 1903–1923. С. 490.

²⁷ Там же. С. 489.

²⁸ Там же. С. 520.

²⁹ Там же. С. 490.

³⁰ *Иванов Вячеслав*. Собр. соч. В 4 т. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 327.

³¹ «Венец лавровый» Брюсов все же получил, но из рук Андрея Белого, именно так была озаглавлена его статья на страницах «Золотого руна» (1906. № 5. С. 43–50), начинавшаяся словами: «Валерий Брюсов, первый из современных русских поэтов. – Его имя можно поставить наряду только с Пушкиным, Лермонтовым, Тютчевым, Фетом, Некрасовым и Баратынским». Однако в 1910 году Андрей Белый, вынеся в заглавие антитезу «Венец или венок» («Аполлон». 1910. № 11. С. 1–4), обвиняет Брюсова в измене идеалам символизма как творчества новых форм жизни, а не «только искусства».

³² Не исключено, что ивановскую оценку творчества Брюсова спустя некоторое время после знакомства с этим сборником озвучивает Л.Д. Зиновьева-Аннибал в

письме к М.М. Замятниной 22 января 1906 года: «Брюсов большой художник, но не поэт, по-моему» (*Богомолов Н.А.* Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах. С. 158).

³³ *Иванов Вяч.* О лиризме Бальмонта // *Аполлон.* 1912. № 3/4. С. 42.

³⁴ Там же. С. 41.

³⁵ *Фет А.А.* Сочинения и письма. Т. 2. Переводы. 1839–1863. СПб., 2004. С. 111. Цитируется с неточностью, в переводе Фета: «Воздвиг я памятник вечнее меди прочной...».

³⁶ *Брюсов В.Я.* Собр. соч. В 7 т. Т. 2. М., 1973. С. 96–97.

³⁷ См. подробнее: *Алексеев М.П.* Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». Л., 1967. С. 264–268.

³⁸ *Иванов Вячеслав.* Собр. соч. В 4 т. Т. 4. Брюссель, 1987. С. 69.

³⁹ *Альтман М.С.* Разговоры с Вячеславом Ивановым / Сост. и подготовка текстов В.А. Дымшица и К.Ю. Лаппо-Данилевского. Статья и комментарии К.Ю. Лаппо-Данилевского. СПб., 1995. С. 50–51. Из разбросанных в беседах с Альтманом замечаний вырисовывается разностороннее видение Вяч. Ивановым фигуры Брюсова. Так, признавая в нем огромную поэтическую силу, он тем не менее неоднократно называет его «второклассным поэтом» (С. 25). В своем лирическом творчестве он предстает, по мысли Иванова, как «жрец» сумрака и зла (С. 38). Самая большая претензия касалась отношения Брюсова к поэтам. «Он, – считал Вяч. Иванов, – ввел в поэзию чинопочитанье, каждому определял чин, завел табель о рангах в литературе» (С. 76).

Л. Звонарёва
Москва

**К. Бальмонт и Л. Бакст:
диалог на языке символов**

Впервые К.Д. Бальмонт (1867–1942), ровесник художника, познакомился с работами Л.С. Бакста (1866–1924), очевидно, когда писал о литературных новинках и упоминал журнал «Мир искусства» в июле 1899 года в «Литературном обзоре»: «...я должен также отметить появление трёх новых журналов – “Жизнь”, “Начало” и “Мир Искусства”. По-видимому, <...> третий находится в основном в руках молодых художников и поэтов, которые будут знакомить русскую публику с новыми направлениями в живописи». ¹ Спустя год, в июле 1900 года, поэт отмечал: «Два новых журнала “Жизнь” и “Мир Искусства” взбудоражили умы <...> сезон, который только что закончился, выказал больше жизни, чем предшествовавший. Неизбежный раскол между “отцами” и “детьми” поднял температуру жизни в журналистике». ² Знакомство поэта с художником подтверждает и жена писателя Екатерина Андреева-Бальмонт. ³

Бальмонт интересовался живописью, и в 1901 году под его редакцией выходит «История живописи» Р. Мутера в двух томах, отрецензированная в 1902–1903 годах в журнале «Русская мысль». ⁴ По мнению исследователей, Бакст принадлежал к «поколению художников, видевших в слове преобразующую, почти божественную силу», ⁵ он написал шесть либретто балетов, книгу о путешествии по Греции: «Серов и я в Греции. Дорожные записи». Разножанровые тексты (частное письмо, критическое эссе, интервью, дневник путешественника, либретто, киносценарий и даже роман), вышедшие в разные годы из-под его пера, составили солидный двухтомник «Моя душа открыта». ⁶ Художник был членом редколлегий многих модернистских журналов и альманахов: «Лукоморье», «На рассвете», «Сатирикон», «Весы», «Жупел», «Золотое руно», издательства «Сирин».

Чёрно-белые иллюстрации, выдержанные в стилистике модерна, сочетающие символику, фантастический сюжет и декоративность,

придают поэтическим образам большую эмоциональную насыщенность. Иллюстрации Бакста к четырём стихотворениям Бальмонта для журнала «Мир искусства» № 5, опубликованные в 1901 году, можно отнести к числу творческих удач, соединяющих в себе новаторство пластического языка и верность духу первоисточника. Бакст работал художественным редактором журнала и мог позволить себе выбрать для иллюстрирования только те стихи, которые его по-настоящему заинтересовали. Иллюстрируя эти стихотворения, художник находит особый, неожиданный пластический «ключ», используя историко-культурные реминисценции, апробируя разные концепции книжно-оформительского мастерства.

Бакст начал сотрудничать с журналом «Мир искусства» ещё в 1898 году: журнал выходил с 9 ноября 1898 года. Художник с 1898 по 1904 год оставался художественным редактором журнала «Мир искусства», исполнил для него издательскую марку в технике цинкографии. В 1903 году он выполнил обложку проспекта подписки на 1903 год, опубликованную в первом номере журнала «Мир искусства» за тот же год. Девизом этой обложки вполне можно сделать заглавие знаменитой книги Бальмонта, вышедшей в том же году, – «Будем как Солнце»: на ней изображен поток людей, устремленных к сияющему вдали светилу. Спустя годы, в 1922 году, художник, размышляя о кратковременности человеческого бытия, будет писать о «легковерных хрупких детях солнца – людях».⁷

В 1901 году Бакст сделал три заставки и одну виньетку к четырём стихотворениям Бальмонта: «Я – изысканность русской медлительной речи...», «Слияние», «Предопределение» и «Ночь», которые были опубликованным в пятом номере журнала «Мир искусства» за 1901 год (С. 206–208). Работы, ранее хранившиеся в собрании А.Н. Бенуа, выполнены в технике цинкографии. Рассматривая их, вспоминаешь отзыв авторитетного московского искусствоведа Ю.Я. Герчука о графике художника: «...отдающая беломраморным холодком изысканно-линейная неоклассика Льва Бакста».⁸ Иную оценку дала ленинградский искусствовед И.Н. Пружан: «Для работ Бакста, опубликованных в “Мире искусства”, характерны легкие, ажурные, сочетающие мелкий штрих и точечную линию <...> более лаконичные и строгие заставки к стихотворениям Бальмонта, строящиеся на противопоставлении больших чёрных и бе-

лых пятен. Все эти рисунки носят декоративно-орнаментальный характер».⁹

Бакст заставкой к стихотворению «Я – изысканность русской медлительной речи...» сделал на бархатистом чёрном фоне прекрасного обнажённого юношу Амура в греческих сандалиях и с большими распахнутыми за спиной крыльями, мечтательно-лениво облокотившегося на овальную тумбу, стоящую между двух монументальных колонн. В. Круглов так оценил эти работы Бакста: «В виньетках к остро символистским стихам Бальмонта “Я – изысканность русской медлительной речи”, “Предопределение”, “Слияние” важную роль играет сопоставление пятен черного и белого. Их мотивы также навеяны античностью, они тоже лаконичны и строги, но более метафоричны, многозначны по смыслу, порой мрачноваты по настроению».¹⁰

Между четырёх на этот раз белоснежных колонн, на напряжённом чёрном фоне манящим белым пятном Бакст в заставке к сонету «Слияние» рисует томно потягивающуюся «с кошачьей мягкостью, с женской красотой» обнажённую пышнотелую даму, сидящую в пол-оборота к зрителю с опущенными ниц глазами.

Заставка к стихотворению «Предопределение» выполнена Бакстом на серой бумаге – на крышке греческой вазы полузакутанные покрывалами в немом ожидании своей судьбы застыли дамы, а на самой вазе – символический орнамент с мифологическим сюжетом, явно предсказывающий судьбу одной из них. Спустя пять лет, в 1906 году художник сделает в смешанной технике (гуашь, акварель на холсте) аллегорическую автобиографическую работу, в которой будет обыгран тот же мотив вазы и людских фигурок над ней. Художник назовет её «Осень. Ваза». В. Круглов так оценил эту композицию: «Это – редкое в живописи русского символизма произведение, посвященное интимной сфере бытия современников. Оно – автобиографично. Здесь “осень” – время года, метафора человеческих отношений и самочувствия людей. Как метафора воспринимается и напоминающая лицо человека ваза, полноправный герой картины, “затесняющий” фигуры персонажей (в них узнаются Бакст и его жена Л.П. Гриценко-Бакст), связывающий и разделяющий их завораживает магический ритм свисающих из вазы переплетений ветвей, листьев и гроздьев винограда, которым вторят плавные очертания сосуда, рисунок выющихся тропинок, то сходящихся, то разбегающихся в сумеречной дали парка».¹¹

В 1899 году в финале одноименного стихотворения Бальмонта «Осень» появляется образ осушенной чаши и траурных листьев: «В синем небе пролетают, улетают журавли, / С долгим криком пропадают, как видения, вдали. / Май потух, сгорело лето, осень хмурая пришла. / Вместо зелени простерлась бледно-серая зола. / Как обманутая, плачет потускневшая земля, / Как обиженные, смотрят обнажённые поля. / Нет стеблей зеленокудых, нет пурпуровых цветов, / Только лес ещё мерцает светлым трауром листов, / И в прозрачности небесной грусть глубокая видна, / Грусть о том, чаша жизни вся осушена до дна».¹² Мирискусники были последовательно внимательны к культуре XVIII века: именно «увиденный в центре державинской вселенной образ Осени раскрывает потенциал и земного мира (истинной полноты, зенита жизненных сил), и души человека, способной постичь его красоты, и те таинственные глубины бытия, к которым устремлена душа».¹³

В виньетке, выполненной Бакстом, на первый взгляд, нет никого из персонажей стихотворения «Ночь», написанной Бальмонтом в 1895 году: здесь два крохотных амура бросают друг другу шёлковые ленты. Восточный кувшин с прихотливо изогнутой ручкой венчает композицию, у подножия трёх тонких колонн – четыре цветочных венка и неподалеку – два крохотных букета в вазонах. В. Круглов отмечает: «Художника уже в 1901–1902 годах отличало пристрастие к мотивам античности. Его утончённая линейная графика модерна навеяна древнегреческой мифологией и вазописью. Он вводит в композиции изображение амура, пути и фавнов, мотивы треножников, гирлянд, ваз. На игре плавных линий построены светлые, идиллические по настроению <...> заставки к стихотворению Бальмонта “Ночь”».¹⁴ Вспоминается описание греческой ночи, сделанное Бакстом во время путешествия на корабле между греческими островами вместе с Валентином Серовым: «...здесь, на палубе, перед темно-колеблющеюся перспективою архипелага, – под бездонным куполом звездно-пестрящего черного неба – мы точно глаз на глаз с неизмеримостью. Вечный закон о смерти-преображении витает вокруг: я – провидец, я трогаю “небытие”, прошедшие поколения, бездны будущности; бездны пространства, перед которым море – милое озеро в Павловске; я трогаю саму Смерть, такую мощную, такую гигантскую, что мне становится стыдно бояться, будто Она может от-

крыть дверь, ходить, стучать, костлявая, в комнате – какое детство!...».¹⁵

Сближала поэта и художника и любовь к Гоголю. Бальмонт писал: «Мне дорог Гоголь как создатель “Вия” и “Страшной мести”». ¹⁶ Поэт называл Гоголя «гениальным». ¹⁷ Бакст писал невесте Л. Гриценко в 1903 году: «Люблю Гоголя...», ¹⁸ а в 1904 году в смешанной технике (бумага, графический карандаш, гуашь, акварель) по мотивам повести Гоголя «Нос» сделал композицию «Встреча майора Ковалева с носом». В 1909 году художник оформил обложку к книге «Портреты Гоголя», изданной под редакцией Общества любителей российской словесности при Императорском Московском университете к столетию писателя. В 1920-е годы – Ольга Дьякова в Берлине выпустила открытки с изображением героинь «Ревизора» Марьи Антоновны и Анны Андреевны, выполненных Бакстом. ¹⁹ В октябре 1906 года в двенадцати залах Гранд-пале Дягилев и Бакст показали парижанам «настоящую Россию»: художник был представлен 28 работами как портретист (портреты С.П. Дягилева, А.А. Коровина, Андрея Белого), художник театра (эскизами декораций, 13 эскизами костюмов для балета) и график (6 рисунков пером, композициями «Античное видение» и «Звёзды»). В том же 1906 году Бакст избирается пожизненным членом Осеннего салона, в 1907 году становится кавалером французского ордена Почётного легиона, а в 1914 году – академиком Императорской Академии Художеств.

Ещё в июле 1898 года в «Литературном обзоре» Бальмонт подчеркивал: «...самые тонкие ценители, такие как Кальдерон, Блейк, Шелли и Эдгар По, понимали символизм <...> самый утончённый из всех стилей». ²⁰ Бальмонт считал одной из творческих задач писателя «творить Красоту». ²¹ Такую же задачу, судя по всему, ставил перед собой и Л. Бакст. Бальмонт отмечал: четыре стихии владеют судьбой большого художника – это «Россия, Природа, Женщина, Красота», под которой поэт понимал «красоту гармонического созерцания, красоту художественного творчества». ²² В центре картины Бакста «Древний ужас» (1908), отмеченной на Международной художественной выставке в Брюсселе в 1910 году Большой золотой медалью, возвышается над миром, погружающимся в пучину вод, исполинская фигура архаического полихромного изваяния прекрасной и загадочной улыбающейся девушки-коры. В письме В.Ф. Нувелю

художник рассказывает: «“Античный ужас” имела <...> крупный и шумный успех». В архиве художника сохранилось сорок вырезок из французских и английских журналов, посвященных картине.²³ Петербургский искусствовед В. Круглов подчеркивает: «Подобно другим символистам, Бакст творил в картине индивидуальный миф, не поддающийся расшифровыванию, имеющий множество толкований. Образ Кору порой трактуется как изображение Афродиты. В полотне богиня как бы торжествует победу над всем земным и преходящим. Её изображение воспринимается как символ немеркнущей идеи “вечно женственного”, волновавшей русских символистов. Между тем у древних греков Кора была воплощением богини царства мертвых Персефоны, и потому её изображение может восприниматься как выражение идеи конечности жизни, олицетворения мысли: “Жизнь коротка, искусство – вечно”».²⁴ Об этом же размышляет Бальмонт: для него Искусство – одна «из граней Вечности, равноправная и равноценная среди трёх-четырёх основных граней человеческого духа», «служенье Искусству стоит наравне с высоким личным подвигом или молитвенным благоговением».²⁵

Весной 1900 года в лекции «Элементарные слова о символической поэзии» Бальмонт подчеркивал, как важно установить «точное соответствие между мимолетными ощущениями и прихотливыми ритмами, являющимися их выразительным внешним истолкователем». Бакст в апреле 1908 года в театральном клубе Петербурга прочтёт концептуальную лекцию «Будущая живопись и её отношение к античному искусству», а в ноябре 1908 года – лекцию «Искусство Египта и архаическое искусство Греции в их отношении к современному искусству» в доме Езерского на Тверской-Ямской на «Курсах драмы» при Московском художественном театре. Цикл лекций художника стал основой статьи Бакста в журнале «Аполлон» – «Пути классицизма в искусстве», опубликованной во втором и третьем номерах журнала за 1909 год. Спустя годы художник будет читать лекции в Нью-Йорке и Торонто на тему «Цвет и костюм», «Искусство костюма и его законы. Их индивидуальное применение».

Ещё в 1890-е годы Бакста заинтересовал образ русалки: художник выполнил два наброска – «Русалки» (бумага, акварель, гуашь, графитный карандаш, ранее хранился в собрании А.Н. Бенуа, ныне – в Государственном Русском музее); во втором эскизе – «Русалки на

скале» (бумага на картоне, графитный карандаш) – морская дева страстно протягивается навстречу зрителю из вечернего полумрака, плотоядно улыбаясь. В книгу стихов «Будем как Солнце» Бальмонт включил два стихотворения, посвящённых русалке. Одно, озаглавленное «Русалка», выдержано, как горячий монолог влюбленной морской девы, ласкающей возлюбленного («Сейчас загорится для нас / Молодая луна. Вот – ты видишь? Зажглась! / Дышит мрак голубой. Ну, целуй же! Ты мой?»²⁶), второе – исповедь любовника русалки, обманутого и оставленного ею («...Я стоял у волны. / В ней качалась русалка нагая. / Но не бледная дева вчерашней луны, / Но не та, но не та, а другая...»²⁷).

Бальмонт ценит творчество, которое «оригинальным движением приотворяет дверь в страшную область Мистического».²⁸ А ведь именно это попытался сделать Бакст в упоминавшемся полотне 1908 года «Древний ужас», изображающем катаклизм вселенского масштаба, гибель по воле рока некой цивилизации (а может быть, и предчувствие приближающегося краха Российской империи). В картине отразились впечатления предыдущего 1907 года, полученные Бакстом во время поездки по Греции и опубликованные художником в виде дорожных записей «Серов и я в Греции».²⁹ Спустя годы, в 1922 году, уже живя в Париже, художник так выразил пережитое во время давней долгожданной поездки: «Я повернулся спиной к гостинице и ахнул даже: пропасть, гигантская, бездонная ночью, – совсем у моих ног <...> где-то глубоко внизу, в долине, под ослепительно лилово-голубыми молниями, лежат белые мраморные храмы <...> И теперь, как и три тысячи лет тому назад – гремит весною Зевс посреди стаи испуганных молниями орлов, и каждую весну в темном Аиде окаменелая от горя Персефона – косая, страшная – в глубоком базальтовом кресле злобно ждёт к себе из запретной зацветшей земли легковерных хрупких детей солнца – людей».³⁰

Бальмонт напоминает: «Поэты-символисты никогда не теряют таинственной нити Ариадны, связывающей их с мировым лабиринтом Хаоса, они всегда овеяны дуновениями, идущими из области запредельного, и потому, как бы против их воли, за словами, которые они произносят, чудится гул ещё других, не их голосов, ощущается говор стихий, отрывки из хоров, звучащих в Святая Святых мыслимой нами Вселенной... Поэты-символисты дают нам в своих со-

зданьях магическое кольцо, которое радует нас, как драгоценность, и в то же время зовёт нас к чему-то ещё, мы чувствуем близость неизвестного нам нового и, глядя на талисман, идём, уходим, куда-то дальше, всё дальше и дальше. Итак, вот основные черты символической поэзии: <...> подобно музыке и живописи, она возбуждает в душе сложное настроение, – более, чем другой род поэзии, трогает наши слуховые и зрительные впечатления, заставляет читателя пройти обратный путь творчества: поэт, создавая своё символическое произведение, от абстрактного идет к конкретному, от идеи к образу, – тот, кто знакомится с его произведениями, восходит от картины к душе её, от непосредственных образов, прекрасных в своем самостоятельном существовании, к скрытой в них духовной идеальности, придающей им двойную силу. <...> символизм – могучая сила, стремящаяся угадать новые сочетания мыслей, красок и звуков и нередко угадывающая их с неотразимой убедительностью. Если вы любите непосредственное впечатление, наслаждайтесь в символизме свойственной ему новизной и роскошью картин. Если вы любите впечатление сложное, читайте между строк – тайные строки выступят и будут говорить с вами красноречиво».³¹

В 1915 году Бакст, по просьбе лондонского Общества изящных искусств, сделал рисунок «Чудовище войны», помещённый на обложке книги «Душа России», выпущенной издательством Макмиллан под редакцией Синифред Стивенз в 1916 году в Лондоне. На просьбу сделать картину на военную тему художник откликнулся изображением гигантского дракона из подземелья, огромного чудовища, который крушит человеческую цивилизацию. «Для автора в кровопролитии нет ни правых, ни виноватых. Война дала выход самым низменным чувствам человека», – комментирует этот рисунок Бакста, не принятый на благотворительную выставку, искусствовед Е. Беспалова.³² В этом же, 1915 году Бальмонт пишет стихотворение «Змей»: «Стонет голубь, стонет сизый / У меня на крыше. / Опустели все карнизы, / Без касаток тише. / Скрылись ласточки живые, / Осень золотая. / Облаков немые выи, / Как змея литая. / Уж не вынудить нам лета, / Уж тепла не вымочь. / В красном, в светах желтоцвета, / Вот он, Змей Горыныч».³³

Характеризуя искусство модерна, Ю.Я. Герчук отмечает: «Накапливались характерные орнаменты из водяных лилий на длинных

и вялых стеблях <...> тиражировались расхожие символы Мироздания (Древо жизни, соединяющее своими ветвями и корнями небо с землей), Вечной Женственности (томные лики с распущенными длинными волосами) и Мирового Зла (драконы, змеи, скорпионы)». ³⁴

Амбивалентный образ змея возникает в венке сонетов «Змей», опубликованном в 1920 году в книге Бальмонта «Семь поэм»:

Я верую во власть и в чару Змея.
 Через него на утре бытия
 Открылось мне, что яркий возглас «Я!»
 Есть меч благого, хоть и нож злодея.
 <...>
 И выпь – как кобра, в грозный миг опаски
 Люби живых, но только не забудь:
 Был змеем каждый дух когда-нибудь.
 <...>
 Был змеем каждый дух когда-нибудь.
 И в мире все, в уродстве и прикрасе,
 Не явь ли сна? Все лики – ипостаси
 Единого. Рассыпанная ртуть.

Змеится травка к Солнцу. И вздохнуть
 Не может лес незмейно в вешнем часе.
 Отлив змеи – в играющем атласе,
 Волна змеесй спешит переплеснуть.

Когда огонь любви чарует в теле,
 В живой и мудрой храмине твоей,
 Не змей ли ворожит на том пределе,

Где страстный Он желанен страстной Ей?
 Гроза змеит свой знак, меж туч алея.
 Змеина стеблем белая лилея.
 <...>
 Змея не вечно жалит.....
 <...>
 Любя змею, люби и голубей.
 <...>
 Через каплю воли ты – всемирный Змей. ³⁵

Похожий амбивалентный образ змея впервые был использован в эскизе Бакста для обложки журнала «Аполлон» в 1909 году. Именно его в цвете и на фоне увиденного с высоты лесного пейзажа повторил художник для благотворительной выставки спустя шесть лет.

Бальмонт создал «Фейные Сказки» для маленькой дочки Ниники (1906) через три года после того, как сценограф-дебютант Бакст подготовил эскизы костюмов и декораций для балета Йозефа Байера, поставленного братьями Легат, «Фея кукол» и протерпевшегося в репертуаре Мариинского театра в Петербурге четверть века, пережив крушение Российской империи. Рядом с феей и куклами художник украсил сцену образом любимой женщины, тогда невесты – Любови Гриценко, портрет которой он недавно закончил. А.Н. Бенуа вспоминал: «Фигура её на холсте была аккуратно вырезана и пришита к общей “радуге” среди всяких паяцов, кукол, барабанов, мячей, тележек и прочих игрушек. Любовь Павловна висела в своём новомодном парижском черном платье и в своей огромной чёрной шляпе! <...> Все в зале спрашивали друг друга, что это за дама висит, как живая, среди игрушек?». ³⁶ Художник перенёс действие балета в Петербург XIX столетия, изучив старинные рисунки и гравюры с видами Петербурга, Гостиного двора, в котором устраивали кукольные базары. В балете участвовали самые знаменитые танцовщицы XX века – Ксешинская, Павлова, Преображенская, Ваганова и даже двенадцатилетний Вацлав Нижинский в костюме деревянного солдатыка. ³⁷ Премьера в Эрмитажном театре для царской семьи состоялась 7 февраля 1903 года. Община Святой Евгении (Красный крест) выпустила 12 открыток с изображениями героев балета, в том числе тоненькой, летящей Феи в розовом воздушном платье; был опубликован конверт и вкладыш с перечислением героев представления. ³⁸ Спустя годы, в 1923 году в Париже, Бакст вернется к образу феи: напишет по-французски собственную «фейную сказку» – либретто балета «Волшебная ночь» в двух актах, которую критики назовут маленькой поэмой, оформит его. Премьера состоится 31 декабря 1923 года в Гранд Опера. Балет поставил Лео Стаатс, Фею кукол Арабеллу станцевала известная балерина К. Замбелли.

В нём, как и в стихотворении Бальмонта, будут и слёзы, и «тихая любовь»:

Тьма нас ласкает. Кончился день.

Что же ты плачешь? Видишь – мы рядом –
Будем друг друга тихо любить.
Что же ты смотришь горестным взглядом?
Или не можешь полдень забыть?

Все, что смущало, все, чем обманут,
Встало волною, плещется в грудь.
Звезды светить нам дважды не станут.
Ночь убывает. Снов не вернуть.

Серая чайка плачет над морем.
В Небе свинцовом тусклая мгла.
Ах, не расстаться с тягостным горем!
Где же мы были? Ночь уж прошла.³⁹

Приведем фрагмент из либретто, написанного Бакстом по-французски: «Вдруг в детской начинают происходить чудеса. Из-под земли возникает королева кукол – фея Арабелла с волшебной палочкой. Пробило полночь, и, пока дети спят, она освобождает души кукол. Теперь эти маленькие неподвижные создания выйдут из заточения и за час познают всю боль человеческой жизни. <...> Фея приказывает куклам наказать предателя, разорвать его тело на части и развеять по ветру презренные останки. <...> Фея Арабелла, танцует вокруг, пытается утешить их и убедить смиренно принять первую боль любви. С двенадцатым ударом фея растворяется в воздухе».⁴⁰

Бакст великолепно знал Восток, Бальмонт сделал переложения первотворчества неславянских народов – ритуально-магической и жреческой поэзии Америки, Африки и Океании. В 1908 году Бакст выполнил одну из заставок («Эллада») к циклу переложений греческих гимнов из книги стихов поэта «Зовы древности», законченной поэтом в феврале этого года для петербургского издательства «Пантеон» и имевшей подзаголовки «Гимны, песни и замыслы древних». Если обложку для этой книги сделал Е. Лансере, то в работе над заставками участвовали многие художники-мирискусники – С. Чехонин, А. Бенуа, М. Добужинский, В. Чемберс, И. Билибин, Г. Нарбут. Бальмонт так прокомментировал этот раздел в специальных «Изыскательных замечаниях»: «Мистические гимны Орфея имеются в чрезвычайно ценном издании английского ученого Томаса Тейлора

(1787). Есть современное издание этой книги, перепечатанное английским теософским обществом (Лондон, 1896). Хорошие издания отрывков, сохранившихся из нежно-медового творчества Сафо есть <...> в Италии, с которой её лик так гармонирует, например: Л.А. Микельанджело. Болонья, 1899».⁴¹

В центре единственной заставки, выполненной Бакстом, – образ всё той же загадочной девушки-коры, что и в упоминавшемся полотне «Античный ужас» 1908 года. Но он вполне соответствует героине переложенного Бальмонтом орфического «Гимна к луне»:

Услышь мой зов, Владычица Богиня,
Идущая в серебряных лучах,
В уборе из рогов быка могучих,
В великом круге, с свитою из Звёзд,
Свет Ночи тёмной засветив над Миром;
Ты, с женской красотой, с мужскою властью,
С природою двойной и переменной,
То полная как круг, то вся ущерб,
Мать месяцев, твой путь горит плодами,
В Ночи рождается полдень отражённый,
Твоим янтарным шаром он зажжён;
Конелюбивая Царица Ночи,
Всевидающая сила, озаренье,
Внимательно-глядящая, врагиня
Борьбы, мир возлюбившая и жизнь,
Лампада Ночи, украшение Ночи,
Любовная свершительница мыслей,
Ты цели все ведёшь к концу в Природе.
Царица Звёзд, всемудрая Диана,
В красивом многозвёздном одеянии;
В покрове пышном нежная Богиня,
Зажги светильник лунный для меня,
И озари – тебе и тайне – верных.⁴²

В предисловии «Костры мирового слова» к книге «Зовы древности», написанном 13 февраля 1908 года, писатель перечислил наиболее близких ему современников-творцов, особо выделив художников Бенуа и Бакста: «Минский и Мережковский, Бенуа и Бакст, Зелинский и Батюшков, Волошин и Городецкий, целый ряд писателей, поэтов и художников, уже сказавших свое слово и только выступаю-

щих с лезвием слова, сливаются ныне в одном великом замысле – свить цветочную гирлянду красоты и знания. Я не пересчитываю всех имен. И ещё другие придут, другие, освященные творческим даром – умением знать счастье и испытывать боль. Мы создадим Певучую Дружину. Она уже есть». ⁴³

Интерес к экзотическим культурам и романтическое мироощущение сближают Бальмонта и Бакста, изучавшего ткани и одежду индейцев племен акома, хопи, пуэбло, наваха, цуни и использовавших фрагменты старинных росписей в разработках тканей для модных домов Парижа, создавая их из мечты и исторической эрудиции. Объединяла поэта и художника и широта программы, свобода творческого поиска, приоритет художественных задач позволял им в кратчайшие сроки осваивать новейшие европейские эстетические течения. Их отличала высокая образованность, знакомство с культурным опытом разных стран. Бальмонт много и увлеченно путешествовал по миру, учил языки, много переводил. Бакст работал в Париже, Петербурге, Венеции, Ментоне, Нью-Йорке, Балтиморе, Вашингтоне.

Поэт и арт-критик Максимилиан Волошин включает в книгу «Anno Mundi Ardentis. 1915», выпущенную московским издательством «Зерна» в 1916 году, поэтические посвящения Баксту и Бальмонту. Обложку для этого поэтического сборника также выполнил Бакст. Бальмонту Волошин, критиковавший переводы поэта в 1900 году в журнале «Русская мысль», посвятил стихотворение «Петербург», написанное в Париже 8 февраля 1915 года. Это был ответ на посвящение Бальмонта – стихотворение «Максу», появившееся 10 марта 1914 года. 3 октября того же года в Биаррице Волошин посвятил Л.С. Баксту стихотворение «Армагеддон». ⁴⁴

«Саломею» Оскара Уайльда в переводе Бальмонта и Е. Андреевой в 1908 году петербургское издательство «Сириус» проиллюстрировало восемью рисунками О. Бердслея, ⁴⁵ с которым, кстати, гневный Стасов сравнивал Бакста. Характерно замечание Ю. Герчука: «Уайльд был для модерна фигурой принципиальной, знаковой, своего рода знаменем стиля». ⁴⁶ Эстетический бунт против обыденной современности – эта позиция близка и Бальмонту, и Баксту, и Бердслею. ⁴⁷ Ещё одна грань сотрудничества писателя с художником – театр. Летом 1908 года Бакст исполняет «фантастической красоты»

эскизы декораций и костюмов к символистской драме О. Уайльда «Саломея» в переводе Бальмонта и Е. Андреевой. Постановка была задумана как частный спектакль. Режиссура – В. Мейерхольд, хореография – М. Фокин, музыка – А. Глазунов. «Саломея» была запрещена Синодом из-за вольной трактовки библейского сюжета. 3 ноября 1908 года на благотворительном концерте в Михайловском театре И.Л. Рубинштейн исполнила «Танец семи покрывал» в костюме по эскизу Бакста и на фоне предложенных им декораций. 20 декабря того же года на концерте в Большом зале Петербургской консерватории балерина повторила танец на музыку Глазунова – дирижировал автор, которого вместе с Бакстом и исполнительницей вызывала на сцену восхищённая публика, восторгалась музыкой, танцем и костюмом, выгодно подчеркнувшим экзотическую красоту Рубинштейн. Парижские любители балета увидели «Саломею» лишь в июне 1912 года.

Петербургский литературовед А.С. Иванова утверждает: «...именно перевод Бальмонта и Андреевой, их толкование образа главной героини привлекали к себе внимание российских режиссеров».⁴⁸ Амбивалентность уайльдовского образа Саломеи – двуединство любви и ненависти – переводчик воспринимал как ключ к пониманию этого произведения. Небольшая статья Бальмонта «О любви» стала предисловием к переводу драмы «Саломея» Уайльда, выполненному в 1903 году В. и Л. Андурсон. В предисловии к своему переводу в 1908 году Бальмонт отмечал неоднозначность чувства Саломеи к пророку.

Эскиз костюма Саломеи для Иды Рубинштейн к одноимённой пьесе О. Уайльда, выполненный Бакстом в 1908 году (хранится в Государственной Третьяковской галерее) и пропитанный той же изысканной восточной красотой и тем же томительным, пряным эротизмом, что и монологи героини в переводе Бальмонта, оказался настолько выразительным, что в 2009 году был помещён на обложке каталога, посвящённого дягилевским выставкам, хотя и относился не к ним, а к частной антрепризе Иды Рубинштейн. Эскиз размером 46,5 × 29,9 сантиметров выполнен на серой бумаге в смешанной технике – гуашь, акварель, серебряная и бронзовая краска, графитный карандаш (поступил в ГТГ в 1917 году из собрания В.О. Гиршмана).

Бальмонт воспринимал английский эстетизм через призму русского символизма. Отталкиваясь в тексте Уайльда от английской конкретики, писатель предлагал читателю и зрителю высокий уровень философских обобщений, оказавшихся значимыми и для художника Бакста.

19 мая 1933 года Бальмонт сформулировал принципиальное различие между поэтом и художником: «Художник-живописец <...> лишь закрепляет данное мгновение, – поэт, влюблённый в Природу, всегда вбрасывает данное мгновение в бесконечную созвездную цепь Мировой Жизни. Именно <...> художник-живописец <...> разделяет небо и природу. Поэт <...> будучи влюбленным Природы, естественно и неизбежно восходит от земли – и к облачному простору, к земному небу, и к отдалённейшему небу звёзд, и к внутреннему зодческому Небу Небес».⁴⁹ Судя по эскизу занавеса к балету Л. Делиба «Сильвия», выполненному в 1901 году акварелью, и многим другим работам художника, Бакст, нередко прибегавший к слову и доказавший и здесь свою творческую состоятельность, эту позицию Бальмонта вполне разделял.

¹ Бальмонт К. О русской литературе. Воспоминания и раздумья. М.; Шуя, 2007. С. 56.

² Там же. С. 67.

³ Андреева-Бальмонт Е.А. Воспоминания. М., 1997. С. 341.

⁴ Иванова А.С. К.Д. Бальмонт – переводчик английской литературы. Иваново; СПб., 2009. С. 16.

⁵ Боулт Джон Э., Теркель Е. Литературное творчество Льва Бакста // Бакст Л. Моя душа открыта. В 2 кн. Кн. 1. Статьи. Роман. Либретто. М., 2012. С. 19.

⁶ См.: Там же.

⁷ Бакст Л.С. Серов и я в Греции: дорожные записи. М., 2016. С. 124.

⁸ Герчук Ю.Я. Искусство печатной книги в России XVI–XXI вв. СПб., 2014. С. 276.

⁹ Пружан И.Н. Лев Самойлович Бакст. Л., 1975. С. 39.

¹⁰ Круглов В. Баксту 150 лет // Лев Бакст. Каталог. Альманах. Вып. 470. СПб., 2016. С. 19.

¹¹ Там же. С. 34.

¹² К.Д. Бальмонт Несобранное и забытое из творческого наследия. В 2 т. Т. 1. СПб., 2016. С. 52.

¹³ Алпатова Т.А. Метафизика Осени в поэтическом мире Г.Р. Державина и Н.М. Карамзина // Поэтика Г.Р. Державина и литературные диалоги: Коллективная монография. Казань, 2017. С. 49.

¹⁴ Лев Бакст. 1866–1924. Каталог. Альманах. Вып. 470. С. 19.

- ¹⁵ *Бакст Л.С.* Серов и я в Греции. С. 44.
- ¹⁶ Там же. С. 89.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ *Боулт Джон Э., Теркель Е.* Указ. соч. С. 21.
- ¹⁹ Общество художников Мир искусства на почтовых карточках. Каталог. СПб., 2006. С. 6.
- ²⁰ *Бальмонт К.* О русской литературе. Воспоминания и раздумья. С. 43.
- ²¹ Там же. С. 19.
- ²² Там же. С. 162.
- ²³ *Бакст Л.С.* Моя душа открыта. Кн. 2. С. 139.
- ²⁴ *Круглов В.* Баксту 150 лет. С. 16.
- ²⁵ *Бальмонт К.* О русской литературе. Воспоминания и раздумья. С. 172.
- ²⁶ *Бальмонт К.* Стихотворения. Л., 1969. С. 250.
- ²⁷ Там же. С. 251.
- ²⁸ *Бальмонт К.* О русской литературе. Воспоминания и раздумья. С. 80.
- ²⁹ *Бакст Л.С.* Серов и я в Греции. С. 124.
- ³⁰ Там же. С. 124.
- ³¹ *Бальмонт К.* О русской литературе. Воспоминания и раздумья. С. 80–81.
- ³² *Беспалова Е.* Бакст в Париже. М., 2016. С. 16.
- ³³ *Бальмонт К.Д.* Несобранное и забытое из творческого наследия. Т. 1. С. 145.
- ³⁴ *Герчук Ю.Я.* Указ. соч. С. 263.
- ³⁵ *Бальмонт К.Д.* Несобранное и забытое из творческого наследия. Т. 1. С. 213–220.
- ³⁶ *Боулт Джон Э., Теркель Е.* Указ. соч. С. 36.
- ³⁷ *Беспалова Е.* Указ. соч. С. 215.
- ³⁸ Общество художников Мир искусства на почтовых карточках. С. 18.
- ³⁹ *Бальмонт К.Д.* Избранное. М., 2011. С. 64–65.
- ⁴⁰ *Бакст Л.С.* Моя душа открыта. Кн. 1. С. 384, 386, 387.
- ⁴¹ *Бальмонт К.* Зовы древности. Гимны, песни и замыслы древних. СПб., [1908]. С. 209.
- ⁴² Там же. С. 160–161.
- ⁴³ Там же. С. 11.
- ⁴⁴ *Волошин М.* Anno Mundi Argentis. 1915. М.: Зерна, 1916. С. 52–53.
- ⁴⁵ *Уайльд О.* Саломея. Драма / Пер. К. Д. Бальмонта и Екатерины Андреевой. 8 рис. Обри Бердслея. СПб.: Сириус, 1908.
- ⁴⁶ *Герчук Ю.Я.* Указ. соч. С. 264.
- ⁴⁷ *Тишунина Н.В.* Эстетический бунт против современности: специфика английского символизма. Рескин, прерафаэлиты, Пейтер, Суинберг, Уайльд, Бердсли // Западноевропейские символизм и проблема взаимодействия искусств. СПб., 1998. С. 145.
- ⁴⁸ *Иванова А.С.* Указ. соч. С. 154.
- ⁴⁹ *Бальмонт К.* О русской литературе. Воспоминания и раздумья. С. 310–311.

Е. Куранда
Санкт-Петербург

Тотс, кто «весь в Бальмонте»

В заглавие статьи вынесена цитата из отзыва С. Городецкого о Г.А. Тотсе. «Весь в Бальмонте» – такая репутация составила у Тотса в Петербурге поздней осенью 1911 года в кружке Е.А. Ляцкого, открывшего юного поэта.

Несколько месяцев: с 24 ноября 1911 года – по начало марта 1912 года – Тотс активно участвовал в литературной жизни Петербурга, перезнакомился «со всеми» ее знаковыми участниками. В октябре 1915 года вышла единственная книга стихов Тотса «На Зеленой Земле». Затем были две публикации в альманахах и далее – молчание и безвестность. Случилось так, что поэта-символиста, так удачно начинавшего литературное поприще в 1911–1912 годах, настолько забыли, что в 1987 году пришлось открывать его заново.¹

В 1987 году в журнале «Литературное обозрение» было напечатано письмо Бальмонта к Тотсу.² Письмо это – не отписка большого поэта начинающему стихотворцу: Бальмонт разбирает неудачные слова в стихах Тотса, пишет, что «многие строки» его «хороши» и заключает: «Что Вы – поэт, для меня нет сомнений».³

Таким образом, Тотс оказался в сфере творческих и биографических контактов Бальмонта, они и будут рассмотрены в статье на основе дневников и писем Тотса.

Но так как на сегодняшний день есть вероятность, что Тотс, возвращенный из забвения тридцать лет назад, может снова оказаться забыт, ниже представлен краткий биографический очерк этого корреспондента Бальмонта.

¹ Заново «открытый» в конце 1980-х годов, Тотс ненадолго попал в поле зрения петербургских журналистов, окрестивших Тотса «последним русским символистом» – см.: Последний Символист. Поэт. Тотс Георгий. Запись Ромодина Александра 19 июля 1991 года // Электронный ресурс. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=2HSewNh974U&t=7s>, 29.07.2018.

² «Душа моя в цвету». Письмо К. Бальмонта молодому поэту / Вступ. статья публикация и примечания И.И. Валиулиной, М.В. Безродного // Литературное обозрение. 1987. № 6. С. 112.

³ Там же. С. 112.

Биография и личность Тотса

В биографии Г.А. Тотса много провалов. Кое-что можно восстановить из его дневников и писем, основные вехи успел записать со слов Тотса М.В. Безродный.⁴

Георгий Адольфович Тотс (1891–1991) родился во Владикавказе. Семья часто переезжала и в конце концов оказалась в маленьком городке Новоалександровске, Ковенской губернии (ныне Зарасай, Литовская Республика), где отчим Тотса имел врачебную практику. Как раз через него и состоялось знакомство Тотса с Е.А. Ляцким, у которого было имение в Меддуме, недалеко от Новоалександровска. Учился Тотс в реальном училище в Двинске, с 1907 года стал писать стихи. В 1909–1910 годах Тотс заинтересовался учением Штейнера, а впоследствии и всю жизнь был приверженцем теософского учения.

С 1913 года Тотс жил в Петербурге и работал конторщиком на Николаевской (впоследствии Октябрьской) железной дороге. С перерывом в шесть лет – когда попал под «экстренное» сокращение за то, что «когда-то участвовал в оккультном обществе».⁵ В это время он перебивался на заработках в разных артелях. А с конца 1950-х годов Тотс вел внешне скромную и, за исключением последних четырех лет, незаметную жизнь советского пенсионера в коммунальной квартире, в Ленинграде, на 10-й Советской улице. Все эти годы Тотс писал стихотворения, которые не публиковал, и на протяжении всей жизни вел дневник.

Дневник Тотса, особенно в ранних записях 1910-х годов, почти не отражает событий его повседневной жизни, в нем практически

⁴ Помимо вступительной статьи к публикации письма Бальмонта Тотсу (Литературное обозрение. 1987. № 6), см. о нем записанные при его жизни сведения в следующих публикациях: *Тотс Г.А.* «Зарево большого города...». Страницы из воспоминаний / Примечания М.В. Безродного, Р.Д. Тименчика, публикация М.В. Безродного // Литературное обозрение. 1988. № 11. С. 107–112; Неактуальная лирика Георгия Тотса / Предисловие и составление М.В. Безродного // Искусство Ленинграда. 1990. № 4. См. также: *Безродный М.В.* Конец Цитаты. СПб., 1996. С. 88–91.

⁵ РНБ, ф. 1312, ед. хр. 3, л. 218 об.–219. Далее ссылки на цитаты из дневника и писем Г.А. Тотса даются в тексте статьи в скобках после цитаты, с указанием номера единицы хранения и листа рукописи. Орфография и пунктуация в цитируемых письмах и документах, в основном приведены в соответствие с современными нормами, однако сохранены некоторые их особенности, характерные для того времени и авторского стиля Тотса. Купюры в цитатах отмечены многоточием, заключенным в угловые скобки. В угловых скобках помещены авторские зачеркивания и сокращения.

нет записей о встречах с людьми и родственниками. Зато из записи в запись исследуется собственная внутренняя жизнь, описаны видения, в том числе, в духе штейнерианства, визионерские.

В целом, дневник Тотса – это книга о скрытой ото всех его внутренней жизни и мистических впечатлениях, а также многостраничные признания в любви к искусству – поэзии и к идеальному женскому образу. Вот характерный образец его дневникового письма:

«25 сентября 1910 г<ода>

Только одному я хотел бы всецело отдаться – поэзии. Только ей. Я должен создать свое. Свой мир. Еще невиданный, еще не предчувствуемый даже. И поселиться в нем. А жена опустошит меня. – Я без пепла сгорю» (1, л. 21).

По содержанию дневник Тотса можно сравнить с так называемым «ранним дневником Блока (1901–1902)». Но Тотс на одиннадцать лет моложе Блока,⁶ – и то, что было открытием нового мировидения для «сверстников-восьмидесятников»,⁷ в 1910 году можно было счесть эпигонством, если не принимать в расчет, где и среди какого окружения сделал Тотс свои записи, каким путем он идет, невзирая на литературную моду.⁸ Десятилетие спустя Тотс так отрефлексовал свое раннее мирозерцание в дневнике: «Читал “Воспоминания о Блоке” Андрея Белого в “Записках мечтателей”. Как родственны они мне по своему духу. Как близки мне чаяния того времени: периода 1903–5, 7 годов. Все это я пережил несколько позже – в 1909–13 годах...» (3, л. 213 об.).

Имя Бальмонта в дневнике и переписке Тотса

Феномен Бальмонта в русской поэзии и русской культуре связан и с феноменом его читательской рецепции.

⁶ Его ровесники, писатели 1891 года рождения – О. Мандельштам, А. Радлова, В. Шилейко, М. Булгаков.

⁷ Выражение В. Пяста – см.: *Пяст В.А.* Встречи. М., 1997. С. 22.

⁸ М.В. Безродный описывал атмосферу, в которой происходило формирование Тотса: «Столкновение высоких идеалов с пошлой “существенностью” эта классическая драма уездного романтизма, не ожесточает его, а лишь заметнее делает природную замкнутость. Отсутствие конфидентов среди сверстников и взрослых, чувство духовной и интеллектуальной изолированности – все это способствует достижению столь ценных им состояний углубленной сосредоточенности, пристального всматривания в свое “я”» // *Тотс Г.А.* «Зарево большого города...». Страницы из воспоминаний. С. 107.

В случае Тотса его восхищение Бальмонтом, его видение мира сквозь призму стихов Бальмонта можно проследить по его дневникам.

Первое упоминание Бальмонта относится к 25 сентября 1910 года:

Выписал себе Брюсова. Несколько Бальмонта книг есть. Займусь чтением. Унесусь опять в грёзность, на Высоты. Пусть будет снег кругом и заискрится в рубинах. Ибо Солнце восходит. Я предчувствую много новых миггов.

(1, л. 19–19 об.).

И далее, по прочтении Брюсова, 3 октября 1910 года, в дневник записываются мысли о сопоставлении двух поэтов:

Только что получил книгу Брюсова “Пути и перепутья” том второй. О нет, далеко ему до Бальмонта. Нет той непосредственности, стихийности стиха.

(1, л. 25 об.).

Обращает на себя внимание, что Тотс открывает для себя Бальмонта и Брюсова с таким опозданием. Но зато дошел до них сам. Как и инстинктивно почувствовал, что Брюсов и Бальмонт такие разные, что приходится между ними выбирать своего кумира. И 8 октября 1910 года выбор сделан:

Бальмонт мой истинный и единственный учитель.

(1, л. 26).

Чтобы заказать книги, Тотсу надо было просить отчима выписать их, а это создавало дополнительные трудности. Но вот 3 декабря 1910 года счастью Тотса нет предела. Он записывает в дневнике:

Только что получил «Литургию Красоты» К. Бальмонта. – Посмотрел. Это какая-то золотая сеть над зеленою землей.

(1, л. 40).

В этой записи нужно обратить внимание на образные ассоциации, вызванные книгой Бальмонта. «Зеленая земля» станет впоследствии, через пять лет, лейтмотивом и названием книги стихов Тотса.

В 1911 году имя Бальмонта в дневнике Тотса приобретает новый смысл. Это уже не только восторги от прочитанных стихов, но и радость оттого, что самого Тотса его собеседники сопоставляют с Бальмонтом.

Дело в том, что в 1911 году Е.А. Ляцкий прочел стихи Тотса и посоветовал ему приехать в Петербург, обещая свою помощь с жильем и знакомство с литературными кругами.

В Петербурге Тотсу поначалу особенно понравился С. Городецкий. И Тотс не преминул показать ему свои стихи. В записи от 12 декабря 1911 года читаем:

Городецкий просматривал мои стихи, говорил, что сильно влияние Бальмонта, как он говорит, но есть и свое. Потом я спросил у Ляцкого, что ему говорил обо мне Городецкий.

– Да что же, вероятно, то же, что и Вам: пока Вы весь в Бальмонте, но не лишены некоторого таланта.

(1, л. 184 об.).

В этот же день, вечером, Тотс записывает в дневник:

Видел Городецкого: «Я теперь значительно больше увидел в Ваших стихах: там есть, знаете ли, страстно-нежный лиризм, какого нет у Бальмонта, да – это может во многое развиться.

(1, л. 186).

Решение Тотса откликнуться на совет Ляцкого и искать успеха на литературном поприще в Петербурге принималось на фоне уже начавшейся переписки с Бальмонтом. Еще 26 мая Тотс написал письмо Бальмонту. Это письмо, скорее всего, не сохранилось. Радости Тотса не было предела. «И разве я не счастлив? Бальмонт, Ляцкий <...>», – записывает он в дневнике (1, л. 177), получив ответ от Бальмонта (см. ниже п. 1).

В 1915 году вышла книга стихотворений Тотса «На зеленой земле», в которой рецензент «Нового журнала для всех» усмотрел «истрепанные бальмонтизмы»,⁹ а С. Городецкий – «бальмонтовские ритмы, оскверненные арцыбавшевским содержанием».¹⁰

⁹ *Тригус В.М.* Георгий Тотс. На зеленой земле. П. 1915 // Новый журнал для всех. 1916. № 10. С. 62.

¹⁰ *Городецкий С.М.* Тотс и Пруссак. Две маски // Лукоморье. 1916. № 2. С. 15.

Зато авторы журнала «Вестник теософии» усмотрели в стихах Бальмонта и Тотса воплощенное в поэтической речи обоих авторов визионерское переживание, когда «раскрывается ему за внешними формами тайнодействие духа».¹¹

Надо сказать, что к 1915 году не только поэтическое мышление Тотса было заражено бальмонтизмами. Если говорить о читателях-современниках Бальмонта, полностью захваченных его поэзией, проникнувшихся ею, то пример этому Тотс. Он на многое смотрит как бы с точки зрения поэзии Бальмонта, оформляя его стихами собственные впечатления. Например, запись в дневнике от 9 января 1915 года:

В Музее Александра III, в зале картин Верещагина, лежит мраморная девушка – “спящая девушка”. Это истинная дочь земли зеленой. Она большая, сильная, тихая и здоровая.

Я сегодня видел оригинал мраморной девушки, точную копию в жизни. Я встречал эту девушку и раньше – в столовой, где я обедаю – у нее тогда была коса ниже пояса – коса темно-льняных волос цвета искристой бронзы. Теперь ее волосы были собраны в пышный узел. Я смотрел на ее тихое, ласковое, уводящее лицо, пил тихую музыку ее неторопливых движений и вспоминал стихи Бальмонта из “Зеленого Вертограда”:

Ладан, бензой, киннамом...
Сестра ожиданий моих,
Звезда исканий полночных.
Огонь мгновений урочных,
Когда нельзя не любить...
...О, сестра!
...О, сестра!
Ты — путь.
Ладан, бензой, киннамом,
Бряцанье пахучих кадил...¹²

И еще мерцали какие-то строчки.

(2, л. 156).

¹¹ *Гарденина М.Ф.* Рец.: Георгий Тотс. На зеленой земле // Вестник теософии. 1916. № 3 (7 марта). С. 102–103. См. также рецензии А. Веселовской на книги Бальмонта: Вестник теософии. 1916. № 9 (7 сентября). С. 101–103.

¹² Тотс выборочно цитирует стихотворение Бальмонта «Во храме ночном».

Той же зимой 1915 года Тотс посвятил Бальмонту стихотворение:

К.Д. Бальмонту

И ты меня манил к неведомым сияниям,
К разливам хаотических морей,
К неудержимо-страстным ликованиям
Вдали от берегов и от людей...

Твоя душа казалась мне рекою,
Текущею в обширный океан,
Казались стихи твои – толпою
Расцветных челноков, скользящих сквозь туман...

Казалось мне: так чуждо, отрешенно
Ты меж людей проводишь жизнь свою:
Ты телом здесь, но мыслью разрешенной
Ты далеко – ты в голубом краю.

Но дни текли... И нет былых стремлений,
Мечты как птицы не летят к тебе...
О, в чем же тайна странных изменений:
Во мне ли умер пламень откровений,
Иль ты горел в обманной ворожке?

27 февраля 1915.¹³

Тотс был почитателем Бальмонта, адресатом и адресантом Бальмонта, пропитан духом Бальмонта, его поэтика и стихотворная техника восходили к манере Бальмонта – в известном смысле, он, действительно, был «весь в Бальмонте».

¹³ Впервые напечатано: Обводный канал.1993. №19. С. 12.

Переписка К.Д. Бальмонта и Г.А. Тотса
1911–1913 годов

Публикуемая переписка включает в себя пять писем, из которых два принадлежат К.Д. Бальмонту, при этом одно из них ранее не было напечатано. Все три письма Г.А. Тотса публикуются впервые. В дополнение к письмам Тотса приводятся выдержки из его дневника (РНБ, ф. 1312, ед. хр. 1). При оформлении текста писем и фрагментов дневника оставлены графические особенности их авторской датировки (в начале письма), а также пометы места их написания, если таковые имеются. При этом датировка писем Бальмонта, отосланных из Франции, произведена им по новому стилю, в письмах же Тотса с территории Российской Империи даты проставлены по старому стилю.

1. К.Д. Бальмонт – Г.А. Тотсу¹

1911.VII.15. Bretagne la Baule villa «Malgre Tout»

Многоуважаемый Георгий Адольфович, простите, что я до сих пор не отвечал Вам. Разные неотложности помешали мне это сделать. Благодарю Вас за письмо Ваше и ценю искренность Вашего отношения ко мне. Пошлите мне несколько Ваших стихотворений. Я напишу Вам тогда подробнее. Буду ждать.

К. Бальмонт.²

¹ РНБ, ф. 1312, ед. хр. 69, л. 1. Открытка с фотографией морского вида Исходящий штампель: Paris. 16 juillet 11. Входящий штампель: Новоалександровск. 6.7.11. Адрес: Russie. Г. Новоалександровск Ковенской губ<ернии>. Е<го> В<ысокородию> Георгию Адольфовичу Тотсу.

Письмо Бальмонта было ответом на первое письмо к нему Тотса от 25 мая 1911 года. Письмо не сохранилось. Однако в дневнике Тотса содержатся сведения о его содержании и эмоциональном состоянии, связанном с самим фактом обращения к Бальмонту и последующими переживаниями этого события (выделение слов в тексте письма принадлежат Тотсу):

«26 мая 1911 г<ода>

Я совершил сегодня первое безумство. Сегодня *четверг*, и я мистически верю: – это мой день. Я написал и отправил сегодня письмо К.Д. Бальмонту (Paris, Passy, 60, rue de la Tour). Стихов не послал. Нет.

Мое письмо – безумие. Но я *решил* послать и послал.

Точной копии письма у меня нет. Не осталось. Я спешил, – чтобы сегодня отправить.

Я пишу: мое письмо – крик человека, которого уродуют, крик лилии, захватываемой грязью.

Все в таком роде.

Я прошу помощи. У Бальмонта.

Поэт поэту.

Теперь жду.

Это безумие.

Ведь он меня совершенно не знает, – и я прошу у него помощи.

Я ему даю свое имя. Г. Тотс.

Это – первое мое безумство.

Крик» (1, л. 158 об.–159 об.).

² Открытка от Бальмонта была получена 7 (20) июля 1911 года, в этот день Тотс сделал в дневнике такую запись:

«И вот ответ. Я его уже не ожидал.

Простите, что не отвечал. Некогда было. Пришлите Ваши стихи, тогда отвечу подробнее. В таком роде. Что же? Это одно-единственное, что можно было ответить.

Прекрасно.

Теперь: –

У меня сразу стало хорошее, затаенно-тихое настроение после этой открытки Бальмонта.

Это общение с ним, эта переписка с человеком, который кажется мне наиболее изысканным, наиболее причастным Красоте, дает мне сказку, дает мне сон» (1, л. 165–165 об.).

2. Г.А. Тотс – К.Д. Бальмонту¹

Россия. 14 июля 1911 г<ода>

Многоуважаемый Константин Дмитриевич!

С чувством некоторого смущения пишу я это второе письмо к Вам.

Очень Вам благодарен за ответ.

Вы пишете: буду ждать.

Это как бы обязывает меня в чем-то.

Своим первым письмом, – я не знаю, удалось ли мне это, – но я хотел заставить Вас отнестись ко мне серьезно.

И вот Вы пишете: пришлите мне несколько стихотворений Ваших.

И я, право, не знаю, удастся ли мне этими тремя-четырьмя стихотворениями поддержать серьезное отношение к себе.

Если оно было конечно.

Путь Искусства для меня – путь к познанию, путь к какому-то далекому солнцу – и вот: все мои стихотворения теперешние – необходимые ступени к этому солнцу.

Без них нельзя.

И потом они, быть может, отпадут как ненужное. Может быть, они только леса вокруг созидающегося здания.

Мне так кажется.

И мне, право, страшно за впечатление какое вынесете Вы из них.

Я чувствую в себе возможности всевозможных расцветов, но я не знаю, были ли уже эти расцветы. Блистали ли они уже. Я не знаю.

Но, во всяком случае, – должен признаться, – я буду ждать Ваше письмо с напряженным нетерпением.

Мне оно так нужно, это письмо Ваше.

Мне право больше не с кем говорить.

Посылаю Вам несколько стихотворений, стараясь выбирать более или менее разнообразные, хотя чувствую, что это не совсем удастся мне. Старался выбирать лучшие, но это совсем не удалось. И привожу Ваши слова: нужно быть безумцем, чтобы сказать, что одуванчик лучше или хуже орхидеи.

И я право не знаю, какие из них лучше.

Привожу их несколько.

Ваше искреннее о них суждение будет для меня очень важно.

Жду письмо Ваше с огромным нетерпением.²

1. Душа бурлит и плещется

2. Поцелуй.

3. Я не могу насытиться

4. В пустыне мироздания³

5. Точно душистою пылью

6. Я – ты

7. Затишье⁴

8. О, как нам будет сладко

9. Я красное треп<ещущее> сердце.

10. Весенний лес.
11. Венчанный.
12. В Боге.
13. Хорошо
14. В природе.
15. В миг зачатия.
16. Душа вовлеченная.
17. Долины аромата.

Извините, что так много.
Но меньше не удалось как-то.
С нетерпением, жду Вашего ответа.
И поподробнее.
Извините за беспокойство.
Искр<енне> Вас уваж<ающий>

Г. Тотс

¹ РНБ, ф. 1312, ед. хр. 55, л. 1–2. Рукой Тотса в начале письма помета: «Черновик».

Запись в дневнике Тотса:

«Четверг. 14 июля 1911 г<ода>

Отправил Бальмонту второе письмо со стихотворениями. <...>

Копия письма, точная, есть. Смущает меня только адрес. Не знаю, дойдет ли письмо <...> Жду ответа. Интересно, что он мне даст» (1, л. 166–167).

² После этой строки написаны и потом перечеркнуты следующие строки:

Теплое солнце
Сегодня солнце было ласковое, знойное,
Как пурпурное, теплое вино,
Такое трепетное, летнее, покойное,
Зажгло во мне мечты оно: –
Мне захотелось быть бабочкою белою.

Вслед за этим следует список из семнадцати стихотворений, представляемых Тотсом на суд Бальмонту.

³ Стихотворения из списка, посланного Бальмонту, находились в архиве Тотса, на сегодняшний день их местонахождение неизвестно, кроме стихотворения «Затишье», которое Тотс послал в письме к Ляцкому (ИРЛИ, ф.

163, оп. 2, ед. хр. 503, л. 1). Слово «мироздание» – характерное для поэтики раннего Тотса, встречается в другом стихотворении этого периода и дает представление о поэтическом мышлении Тотса с усвоенными им «бальмонтизмами». Ср.:

О, как сладостно мчаться, излучая сиянья,
На ковре самолете в пустоте мирозданья!

(Тотс. В Движении (ИРЛИ, ф. 163, оп. 2, ед. хр. 503, л. 17 об.)).

⁴ См. предыдущее примечание.

3. Г.А. Тотс – К.Д. Бальмонту¹

г. Новоалександровск,
Ковенской губ<ернии>.
4.IX.1911.

Многоуважаемый
Константин Дмитриевич!

Извините, пожалуйста, за мою надоедливость, но она имеет свои основания и потому – простибельна.

Да и я надеюсь, что Вы поймете мое состояние, а поняв его – ответите мне.

Мне так нужно Ваше письмо.

Несколько месяцев тому назад – месяца четыре – я написал Вам, что пишу стихи, что чувствую себя поэтом и что кольцо тины вокруг меня стягивается.

Письмо было <довольно> странное довольно, но таково было настроение его породившее, и я не жалею, что его отправил.

И Вы мне ответили открыткой.

Вы писали: пришлите мне свои стихи, и я Вам отвечу поподробнее.

И вот, месяца два назад, я послал Вам второе письмо, с присокуплением нескольких стихотворений, на которое ответа от Вас не получил.

<Мне это было очень тяжело>

А я его так жадно ждал! Как луча.

И только <не полная> неуверенность, что Вы получили это письмо, смягчает мое настроение.

Был несколько путанный адрес – и я не уверен, что письмо дошло.

И вот сегодня, читая роман Анри де-Ренье «Первая страсть (La Flambee)» и, дойдя до места, где Древе посылает стихи Марку-Антуану де Кердран, я вспомнил свое письмо к Вам, и мне мучительно захотелось получить от Вас ответ:

среди книг, среди стихов, среди <замыслов> грёз, я чувствую близость к одному только человеку, <нрзб> я одного только человека ощущаю – Вас.

Я сам не знаю, почему это так.

Мне кажется, что на всем земном шаре есть только двое: это я и Вы.

Я убедительно прошу Вас мне ответить.

Я замыкаюсь теперь в белую башню одиночества и мне сладко, если луч <оза> пробьет туманы.

Я убедительно прошу Вас ответить.

Ваше мнение о моих стихах для меня очень ценно.

Я прилагаю <В> несколько стихов из посланных Вам предыдущем письме.

Я ведь не уверен, получили ли Вы его.

Я <не уверен> не знаю, есть ли какие-нибудь достоинства в теперешних моих стихах, но, мне кажется, что из каждого, даже самого незрелого, стихотворения истинного поэта открываются поэтические дали.

И вот – мне <неодолимо> мучительно хочется узнать: увидите ли Вы эти дали в моих стихах.

А, кроме того, Ваше письмо, то, что Вы написали мне, это так много для меня значит.

Жду с нетерпением Ваш<его> ответа.

Искренно Вас
уважающий,
Г. Тотс.

Стихи: Долины аромата. Песня. В потоке. В Боге. Затишье. О как нам будет сладко. Цветение: (Душа бурлит). Только одно: (Телом на теле).

P.S. Очень прошу Вас, Конс<тантин> Дм<итриевич>, ответить мне заказ<ным> письмом, а то простое может затеряться.

<...>

Чувствую, что выбрал все стихи в одном роде, но таково настроение, так вышло.

Я думаю, Вы поймете, как мне нужен Ваш ответ, и ответите.
Очень прошу Вас.

Г. Тотс

P.S.

Ночь.

¹ РНБ, ф. 1312, ед. хр. 55, л. 3–5.

Запись в дневнике Тотса:

«5 сентября 1911 г<ода>

Сегодня отправил третье письмо К.Д. Бальмонту.

На второе ответа не получил, но, думаю, что письмо могло затеряться. Написал новое. Копия у меня есть. Отправил с обратной распиской.

Письмо отправил по адресу: France. Bretagne. La Baule. Villa “Malg e Tout”» (1, л. 170 об.–171).

4. К.Д. Бальмонт – Г.А. Тотсу¹

1911. 29 сентября. Бретань.

St.-Br evin l’Oc ean, Villa «La Brise».

Г.А. Тотсу.²

Простите, что так долго не отвечал. Я был поглощен сложной работой – еще не конченной.

Я чувствую, и чувствую, что Вы ждете от меня хоть нескольких слов. Но я не знаю, что написать Вам. Давно было сказано: «Ernst ist das Leben, heiter die Kunst».³ Но как это неверно! Строго Искусство, властно Искусство, верховенство – в Искусстве. И самая жизнь – которую тоже нужно сделать красивой – должна быть подчинена Искусству. Сам пройдя тысячу мучительных дорог, радуясь каждому, вступившему на одну из них, и отозваться – вот, отзываюсь, но звать – не могу. Душа каждого идущего знает сама, что ей нужно. Или узнает – завтра – сегодня – сейчас.

Что Вы – поэт, для меня нет сомненья. Любите свой дар, но помните, иногда пройдет ряд лет, прежде чем то, что мерцает и светится, действительно вспыхнет огнем.

Многие строки Ваши хороши.

...«Душа моя в цвету...

... И все ее цветения я многозвучно чту...»

Но почему озеро Июльское? Ведь и Июньское цветет, ведь и Майское в расцвете. Слова должны быть верными.

Мне совсем не нравятся Ваши сладострастные стихи. Эта область – самая трудная для творчества.

Хорошо почти целиком «В Боге». ⁴

Сгустите все в душе своей. Сцеплением образуются и Звезды. Цветы расцветают после терпеливой долгой безгласной мысли в темноте. ⁵

К. Бальмонт. ⁶

¹ РНБ, ф. 1312, ед. хр. 69, л. 2–4. Л. 5 – конверт. *Recommandée* <заказное>. Исходящий штемпель: St. BRÉVIN-les-PINS. 1755. 30.9.11. LOIRE-INFÈR. Входящий штемпель: НОВО-АЛЕКСАНДРОВСК КОВ<енская>. 21.9.11. Адрес: Roussie. Novoalexandrovsk. (gouv. Kovno). M-r G. Tots. Г. Новоалександровск, Ковенской губ<ернии>. Е<го> В<ысокородию> Г.А. Тотсу.

Письмо было опубликовано в 1987 году, при жизни Г.А. Тотса, «с любезного разрешения владельца». См.: «Душа моя в цвету». Письмо К. Бальмонта молодому поэту. С. 112.

Приложенное к письму стихотворение Бальмонта «В лесу» в этой публикации не упомянуто; добавлена также непрочитанная прежними публикаторами часть адреса на конверте.

² Запись в дневнике Тотса:

«21 сент<ября> 1911 г<ода> (среда)

Сегодня получил письмо от Бальмонта. “Что вы – поэт, для меня нет сомненья”. Это суть. Остальное тоже хорошо. Но там не так важно <...> Ст<ихотворение> “В Боге” почти все хорошо. Так. <...>

Моя душа просветлела, и звенящие катятся волны. Так светло, легко, звучно, так отрешенно» (1, л. 171 об.; 174).

³ «Серьезна жизнь – безоблачно искусство».

⁴ По подлиннику, находившемуся в то время (1987 год) у Тотса, публикаторы привели стихотворение, которое понравилось Бальмонту:

Моя жизнь – в Лазури. Моя мысль – о Боге.
Я в бескрайнем небе. В голубом чертоге.
Всюду сине, сине, и лучи лучатся.
Хорошо мне в Солнце золотом купаться.
Всюду словно звоны; это сон лучистый.

Вы писали, что хотя и признаете во мне поэта, но «иногда годы <пройдут> должны пройти, прежде чем то, что тлеет и светится действительно вспыхнет огнем».²

Может, Вы помните это мое письмо и мои стихи.

Теперь я в Петербурге, кое-что изменилось с того времени – изменились и мои стихи. И я опять посылаю их Вам. Не напишете ли Вы, как и раньше, свое мнение о них. Буду Вам очень за это благодарен. Я не знаю, к кому мне больше обращаться.

Мой адрес: СПб., Пушкинская ул., д. № 10, кв. 3. Георгию Адольфовичу Тотсу.

Если у Вас есть хоть сколько-нибудь свободного времени, – ответьте мне поскорей.

Глубоко Вас уважающий, Георгий Тотс.

¹ РНБ, ф. 1312, ед. хр. 55, л. 7–8.

² Тотс неточно по памяти приводит слова из письма Бальмонта – ср. с п. 4.

А. Рылова
Шуя

«Итальянский текст» в творчестве К. Бальмонта и Б. Зайцева

Итальянский текст русской культуры в настоящее время активно исследуется. Само понятие «итальянский текст», или «сверхтекст», выводится по аналогии с разработанным В.Н. Топоровым «петербургским текстом». С.Л. Константинова считает, что в функции культурного центра, лежащего за рамками текстовых границ и выступающего по отношению к сверхтексту как фактор генеративный, его порождающий, выступает образ или концепт «Италия», определяющий «общность художественного кода», единый лексико-понятийный словарь, систему мотивов и другие структурные элементы сверхтекста.¹

В качестве сверхтекста итальянский текст является той общностью, которая объединяет творчество К. Бальмонта и Б. Зайцева – писателей, связанных и биографически. Об их взаимоотношениях, которые продолжались почти сорок лет и были как личными, так и творческими, пишет П.В. Куприяновский.² Исследователь высказывает предположение, что любовь Бальмонта к Италии, итальянская тема в его творчестве была той основой, которая сближала Бальмонта и Зайцева, укрепляла чувство взаимной симпатии. П.В. Куприяновский подчёркивает и то, что обращение к Италии Бальмонта было несопоставимо с итальянской темой у Зайцева, прошедшей через весь творческий путь писателя. Теме Италии у Бальмонта посвящены, в частности, исследования Джулии Базелики, Н.С. Шептуховской.³ Действительно, для Зайцева Италия была духовной родиной, наравне с родиной – Россией, что отражено в знаменитых словах из «Биографических сведений», которые приводятся в письме Зайцева С.А. Венгеру от 11(24) мая 1912 года: «Не боясь преувеличить, автор этих строк мог бы сказать, что имеет две родины, и какая ему дороже, определить трудно» (10 доп., 90).⁴ Всеохватность Бальмонта отразилась в том, что ему были близки и интересны многие страны, в том числе и Италия. Известно, что итальянский язык Бальмонт выучил в числе других ев-

ропейских языков, как он пишет, «для радости чтения поэтов этих стран в подлиннике». ⁵ В очерках Зайцева не раз можно найти свидетельства того, насколько непросто было для него изучение итальянского языка, но как он настойчиво стремился его освоить, поскольку язык Италии был для него частью его «духовной родины».

В то же время и у Бальмонта, и у Зайцева Италия предстает как некий идеальный локус, сродни раю или мифическим островам блаженных. В «Путешествии Глеба» Зайцева это подчёркивается с помощью метафоры «Италия виднелась вдали в голубом сиянии» (4, 452). В раннем, во многом автобиографическом романе Зайцева «Дальний край» для Пети Италия и Венеция являются «полусказочными краями», в которые попасть можно только на волшебном корабле и которые он, еще не зная, любит (1, 401).

В очерке «Голубой талисман с золотым обрамлением (Италия)» Бальмонт перечисляет основные элементы культурного кода Италии, делающие её в представлении ребёнка и юноши «волшебной страной», «где небо особенно синее, где море голубое, где Солнце особенно золотое, где всё – живопись, музыка, сладкозвучный язык серенад, гондолы, – куда непременно нужно поехать, когда полюбишь». ⁶ Заочное восприятие Италии Бальмонтом эстетическое: оно связано с цветом и с представлением о доминировании в этой стране искусства, о том свойстве, которое позволило, в свою очередь, Зайцеву назвать Италию «страной преизбыточной культуры».

В том же очерке Бальмонта Италия предстаёт «особым миром», в который в детстве ввела поэта мать. Не случайно наиболее полно впечатлениями от первого своего путешествия по Италии 1897 года Бальмонт в письмах делится с матерью. Именно она показала ребёнку заветную шкатулку, в которой хранились фотографии Италии и репродукции картин итальянских художников. Особенное отношение к Италии, сродни поклонению, выражено в обобщающем названии всех фотографий из шкатулки – «лики». И сам образ Италии как «голубого талисмана с золотым обрамлением» тоже связан со шкатулкой, в которой была «старинная, очень синяя эмаль, и была она окружена тонким золотым ободком». Детское воображение делает этот предмет воплощением самой Италии: «Это-то вот и есть настоящая Италия». В творчестве детское восприятие отразилось во временных и цветовых характеристиках, неизменно сопровождающих

этот образ: «Очень старинное, очень синее и в золотом окруженье», а «голубой талисман с золотым обрамленьем» стал перифрастическим обозначением Италии.

Общность отношения Зайцева и Бальмонта к Италии как к месту святому проявляется в том, что себя в Италии они представляют пилигримами. Например, у Бальмонта в письме матери читаем: «Я, как пилигрим, пришёл наконец к чудотворным местам»⁷. Поклонение Италии для Бальмонта обусловлено тем, что, как он пишет в сонете «Италия», «в Италии повсюду алтари». Флоренция в этом же произведении названа «лучезарным серафимом».

Зайцев Флоренцию называет «божественной» (3, 440), а жизнь в ней – «днями райского существования» (1, 644). Характеристики, которыми Зайцев наделяет Флоренцию, действительно позволяют сравнить её с раем: «Божий воздух, изумительная лёгкость духа», «вечное опьянение сердца», «блаженное процветание в цвете, художестве, нерасказываемой прелести», «воздух живоносный» (3, 440).

Одним из определяющих свойств Флоренции для Зайцева является то, что она вся пронизана искусством. Это выражено перифрастически: сама Флоренция названа «Кипридой Боттичелли с гениями ветров и золотыми волосами» (3, 440), а также с помощью метонимии: «Здесь и наши друзья Боттичелли, Донателло, Беато Анжелико и Кастаньо, и сам Микеланджело» (6 доп., 318).

Важнейшая категория бальмонтовского творческого мира – Красота, поэтому не случайно он воспринимает Италию через призму итальянского искусства. Особенно значима для него была эпоха Возрождения. Ей он посвятил отдельную главу в статье «Мысли о творчестве» под названием «Эпоха Возрождения – заря новой жизни», в которой он сближает понятие Возрождения с богословским понятием благодати. По его мнению, в Возрождении сливаются воедино «два нераздельные состояния: оправдание и освящение».⁸ И в этой же статье определяющим свойством эпохи Возрождения названа лучезарность: лучезарным названо имя Данте, лучезарностью окружает себя Леон Баттиста Альберти. Возможно, Бальмонт особо выделял эпоху Возрождения потому, что эта «ренессансность», по определению Зайцева, была свойственна самому поэту. В очерке 1925 года «Бальмонт», посвящённом 40-летию литературной деятельности поэта, Зайцев пишет о том, что Бальмонт «самим собою вносил не-

кое мироощущение – для русских не всегда характерное, “ренессансное”. Считают, что один лишь Пушкин был в России “ренессансен”; но это не точно. Есть другие. Среди них – Бальмонт». ⁹ Все итальянские художники, которые упоминаются в произведениях Бальмонта, принадлежат эпохе Возрождения.

В стихотворении «Аккорды» из одноименного цикла книги «Тишина» (1897) ¹⁰ в едином созвучии слиты «Винчи, спокойный, как Гёте», «светлый, как сон, Рафаэль», «нежный, как вздох, Боттичелли, / Нежней, чем весною свирель» (1, 163). Их творчество отражается не через искусствоведческие характеристики, а лично, духовно. Источником неумирающих созвучий, слитых в единый аккорд, в стихотворении «К Шелли» названа красота: «И мне открыт аккорд певучий / Неумирающих созвучий, / Рождённых вечной Красотой» (1, 174). Так проявляются у Бальмонта два определяющих свойства Италии: чувство личности и чувство красоты, которые делают эту страну для поэта навсегда близкой и дорогой.

Источником многих стихотворений, посвящённых Италии, в бальмонтском творчестве выступают произведения искусства, что отражено в названиях, например, «Перед итальянскими примитивами», или в подзаголовках: «Спящая Мадонна (Сассофerrато, в музее Брера, в Милане)». Произведения могут быть названы именами художников: «Фра Анджелико», «Микел Анжело», «Леонардо да Винчи». Однако художественные полотна оказываются важны не живописными приёмами, а тем, что они являются окнами в Вечность, приближают человека к Богу. Стихотворение «Спящая Мадонна» представляет собой славословие Божией Матери, Которая определяется перифрастически: «Вечный луч над вечным тлением» (1, 444). В стихотворении «Фра Анджелико» явлена преображающая сила искусства, которая могла бы привести всё человечество «к небесному пределу», к созерцанию Бога и воспеванию Ему хвалы. Колорит райского мира в этом стихотворении совпадает с колоритом итальянским: «Были бы мы озером лазурным, / В бездне безмятежно голубой, / В царстве золотистом и безбурном» (1, 444). Как пишет Джулия Базелика, «это духовнопоэтическое представление напоминает о многочисленных картинах Беато Анджелико, в особенности о произведении “Танец блаженных ангелов”». ¹¹ В стихотворении «Перед итальянскими примитивами» в картинах итальянских мастеров про-

зреваются черты рая, отражённые в пейзаже, таком же неизменном, как существование в раю. В связи с этим ведущим в стихотворении является мотив воспоминания, заострённый анафорическим повтором риторического вопроса «Помнишь?». Прimitивы хранят воспоминания о райской стране, в которой пребывают святые («здесь пребывает святой Иероним») и где, пройдя духовными путями, могут оказаться «пленённые верой своей». Благодаря воспоминаниям, пробуждённым произведениями искусства, эта страна становится видимой, зримой – не случайно в четвёртом катрене появляется риторический вопрос «Видишь?».

Приближение к Вечности является важной функцией как всего творчества художников в целом, так и отдельных произведений искусства и в творчестве Зайцева. Так, традиционный эпитет «божественный» по отношению к Рафаэлю для Зайцева включает в себе не столько признание совершенства искусства великого художника, сколько свидетельство того, что посредством своего творчества Рафаэль приближается к Богу, прославляет Творца: «Его жизнь, его искусство были песней к Богу, песнею, радовавшей о мире, далёкой от трагизма и отчаяния; Бог тоже возлюбил его и рано взял его к Себе» (3, 496), поэтому и характер искусства Рафаэля определяется как «светлоблагостный». Во вступительном слове «День российской культуры», произнесённом на празднестве в Трокадеро, Зайцев упоминает станцы Рафаэля наряду с иконами Андрея Рублева, сочинениями А.С. Пушкина в качестве примера произведения искусства, являющегося воплощением гармонии, – а значит, в нём присутствует благодать (7 доп., 354). В романе «Золотой узор» станцы приравнены к святым местам, по которым путешествуют Георгий Александрович с Натальей: «...мы отправились по святым местам – в станцы Рафаэля, на торжественные службы в катакомбы» (3, 66).

Фра Беато Анжелико Зайцев называет «благовестителем мира высшего» (6, 283), его фрески из Кортонны для автора значимы тем, что «на них можно молиться» (Там же).

Итак, искусство со своей сверхзадачей – обращённостью к миру горнему – является одним из определяющих моментов «итальянского текста» и у Бальмонта, и у Зайцева. Но оба автора видят своеобразие Италии в том, что искусство в этой стране в их восприятии тесно сплавлено с жизнью. Приметы повседневной жизни во Флоренции в

романе Зайцева «Дальний край» одухотворены бессмертием искусства: «Монахи, торговцы, уличные ораторы, запах овощей на рынке, серый камень дворцов, лоджия Орканьи, где спят среди статуй флорентийцы, шелканье бича, рубиновое вино, бессмертное искусство – всё это Флоренция» (1, 538). Об этом же в очерке «Флоренция» из книги «Италия» читаем: «Микель-Анджело, и грубая шероховатая стена Сан Лоренцо, и каменистая пыль на площади, свившаяся легким вихрем, и Джованни делле Банде Нере, и гомон торговцев, и аристократически-простонародная Флоренция, всё это едино» (3, 448).

Подобная же сплавленность предметов искусства и мельчайших деталей повседневной жизни характерна и для рассуждений Бальмонта в очерке «Голубой талисман с золотым обрамленьем» о том, какое место Италии ему ближе: «Первый глоток морского воздуха, когда приезжаешь в Венецию. Набережная Генуи и ощущение, что в этом городе было много силы и много смелости. И опять Венеция, золотая её живопись и голуби на пьядце Сан-Марко, и нежный топот изящных женских башмаков, а тут же близко – бесшумно скользящая чёрная гондола. Обрамлённая синей горной стеной Флоренция, а в коридорах Уффици сноп лучей весеннего Солнца – и божески-застенчивого красотой ворожит и притягивает Мадонна Мелоццо да Форли, и, быть может, всего пленительнее то, что заветная книга, слово Бога, лежит у ног этой Божественной. Сумасшедший звон, музыка, крики, веселье неаполитанской толпы. По-тигровому тихий, чуть дремлющий, чуть дымящийся Везувий – и тут же бессмертная Помпея».¹²

Примером слияния жизненного и творческого начал и для Бальмонта, и для Зайцева является образ Данте. В центре очерка Бальмонта «Голубой талисман с золотым обрамленьем» – священное имя Данте: «Через всю мою жизнь мне дорогое, – ласкавшее мою юность и, как глоток золотого вина, заставляющее моё сердце биться сильнее, когда Солнце глядит к закату и от юности отделяют меня десятилетия» (Там же). О том, кем стал Данте для Зайцева, писатель говорит так: «Вот и пошёл в путь со странным и великим спутником за плечами – годы он сопровождал меня» (9 доп., 408). Всю свою творческую жизнь Зайцев работал над переводом «Ада» Данте. О том, насколько был для писателя важен этот перевод, упоминает, в част-

ности, А.В. Бахрах в воспоминаниях «По памяти, по записям...»: «Перевод Данте для Зайцева то же, что перевод “Одиссеи” для Жуковского, о котором он писал. Ведь главным стимулом в его кропотливой работе было ещё раз показать любовь к Италии и к её прошлому, к Италии полувоображаемой, даже к той, которой, собственно, уже давно не было». ¹³ Образы поэмы Данте помогают Зайцеву метафорически описать весь ужас жизни Парижа периода Второй мировой войны: «Когда сирены начинают выть, рукопись забирается, сходит вниз... “Ад” в ад и опускается. Минотавров, Харонов здесь нет, но подземелье, глухие взрывы, сотрясение дома и ряды грешников, ожидающих участи своей, – всё как полагается... Ураган пронёсся, вновь свет и день, восхождение на гору Чистилища – не так высоко, пятый этаж» (9, 408). Жизнь автора пронизана интенциями из произведений Данте, поэтому вполне закономерен вывод: «Семисотлетний странник продолжает странствие». И он не просто странствует сам, он освещает путь других скитальцев, изгнанников: «...это некий маяк. Жизнь наша идёт, все мы проходим и уходим, он же неколебим» (9 доп., 409).

Мережковский называл изгнанника Данте «патроном русской эмиграции». Мотив изгнания в связи с образом Данте появляется и у Бальмонта, правда, в период первой его эмиграции. В его представлении вновь соотносятся творческое и жизненное начала. В стихотворении «Данте (Видения)» вначале передаётся сюжет из «Божественной комедии», но постепенно, как пишет Джулия Базелика, «происходит перемена: русский поэт отождествляет себя с флорентийским, дантевский контекст разрезается, и более чётким является мир самого Бальмонта: мотив изгнания становится глубоко личным и трагическим». ¹⁴ Уже в этом стихотворении в связи с образом Данте и мотивом изгнания появляется мотив пути: «Тот путь суров. Пустынею безлюдной / Среди песков он странника ведёт. / Достигнет ли изгнанник цели чудной, – / Иль не дойдя бессильно упадёт?» (1, 108). Этот путь связан с мучениями, страданиями, которым подвергается изгнанник, скитающийся в «чужой стране, среди чужих людей». И Данте, с образом которого поэт отождествляет себя, смиренно принимает «бремя всех мучений» и отправляется в путь, «изнемогая / Под никому невидимым крестом» (1, 109). В этих словах наблюдается аллюзия к словам Спасителя из Евангелия: «Иже хочет

по Мне идти, да отвержется себе, и возьмет крест свой и по Мне грядет» (Мф. 16:24), которые говорят о пути страдания как о единственном пути к Богу. Этот же мотив является организующим в произведении «Ордалии» из книги «Ясень».¹⁵ Т.С. Петрова отмечает, что «Ордалии» – это текст из двенадцати частей, объединённых лирическим сюжетом; в его основе – путь испытаний, который проходит герой в своём духовном устремлении от земного мира несвободы, ограниченного долгом, – к вольному высшему миру, открывающему тайны бытия. Этот путь представлен как путь возвращения к Творцу через испытания, цель которых – установить право на такое возвращение: “...Долг. Долг. Должна. Я должен. Мы должны. // Но я пришел сюда из вольных далей. / Ты, Сильный, в чьё лицо смотрю сейчас, / Пытуй меня, веди путем ордалий”». ¹⁶ Этот путь в «Ордалиях» соотносится со странствием души от тьмы к свету, которое является основной темой «Божественной комедии» Данте. Это соотношение проявляется и в ритмомелодике и строфике – первая и последняя часть «Ордалий» написана терцинами – а также в самом представлении пути через ордалии к преображению души и тайнам высшего мира, который у Бальмонта, как и у Данте, носит мистериальный характер.

Путь через испытания к Богу у Зайцева представлен тоже с помощью образов Данте, но уже в отношении не к отдельному человеку, а к целому поколению. В книге «Москва» он говорит о трёх эпохах русского человека: «Сейчас ощущаешь три эпохи русского человека: первую, мирно-довоенную, поэтическую, когда Италия входила золотым светом. Вторую, трагическую, – в ужасе, ярости и безобразии жизни она была единственным прибежищем, Рафаэль и Божественная Империя, Парнас и музы Ватикана умеряли бешенство скифа. И вот теперь – третья...» (6 доп., 122). Описание третьей эпохи отражает вехи пути Зайцева и современников, выраженные в символах поэмы Данте («...спустились мы в “бытие”. Пусть ведёт вечный Вергилий. Началось схождение в горький мир, “в тёмный лес”»), а также в евангельских образах крестного пути: «Не позабудешь Италии, и не разлюбишь её. Но нельзя уже позабыть “человечества”, его скорбного взора, его преступлений и бед, крестного его пути» (Там же).

Таким образом, очевидно, что итальянский текст Бальмонта и Зайцева не просто заключает в себе общие имена, образы, наблюдения, но обнаруживает единое культурологическое пространство. В творчестве этих авторов наблюдается своеобразный диалог, выявляющий, с одной стороны, значимость Италии для их художественного мира, а с другой – особенности восприятия феномена Италии каждым из этих авторов.

¹ Константинова С.Л. «Итальянский текст» русской литературы XIX–XX вв. Псков, 2005. С. 46.

² Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. К.Д. Бальмонт и его литературное окружение. Воронеж, 2004. С. 123.

³ Базелика Дж. Образы Италии в поэтическом мире Константина Бальмонта // Константин Бальмонт в контексте мировой и региональной культуры: Сборник науч. трудов по матер. Международной науч.-практич. конференции; г. Шуя, 18 окт. 2010 г. Иваново, 2010; Шентуховская Н.С. Возрождение – солнечный праздник // Солнечная пряжа. 2016. Вып. 10.

⁴ Здесь и далее тексты Б. Зайцева цитируются по изданию: Зайцев Б.К. Собр. соч. В 5 т. М., 1999–2001; ссылки – в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

⁵ Бальмонт К.Д. На заре // Бальмонт К.Д. Стозвучные песни. Ярославль, 1990. С. 248.

⁶ Бальмонт К. Голубой талисман с золотым обрамленьем (Италия) // Бальмонт К. Тени (из несобранного). Электронный ресурс. Режим доступа: URL: http://modernlib.ru/books/balmont_konstantin/iz_nesobrannogo/read

⁷ Цит. по: Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба. Иваново, 2001. С. 76.

⁸ Бальмонт К. Мысли о творчестве // Современные записки. 1920. Кн. 1. С. 53. Электронный ресурс. Режим доступа: URL: <http://emigrantika.ru/bib/653-bookiv>

⁹ Зайцев Б. Бальмонт (К юбилею) // Солнечная пряжа. 2017. Вып. 11. С. 151.

¹⁰ Здесь и далее стихи Бальмонта цитируются по изданию: Бальмонт К.Д. Собр. соч. В 7 т. М., 2010 (в скобках указывается том и страница).

¹¹ Базелика Дж. Указ. соч. С. 12.

¹² Бальмонт К. Голубой талисман с золотым обрамленьем (Италия).

¹³ Бахрах А.В. По памяти, по записям. М., 2005. Электронный ресурс. Режим доступа: URL: <http://liveinternet.ru/users/1150469/post20215912>

¹⁴ Базелика Дж. Стихи К. Бальмонта об Италии // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвуз. сб. науч. тр. Иваново, 2002. Вып. 5. С. 78.

¹⁵ Бальмонт К.Д. Ясень. Видение Древа. Иваново; М., 2015. С. 202–208.

¹⁶ Петрова Т.С. «Из мрака к свету...»: мотив пути в лирике К.Д. Бальмонта: монография. Шуя, 2015. С. 133.

А.М. Любомудров
Санкт-Петербург

«Жар-птица литературы русской». Неизвестные тексты Б. Зайцева о К. Бальмонте

«Душа моя печальница о всех в кругу моем...» – строки Б. Пастернака вполне можно отнести к Борису Зайцеву. Переживший всех своих современников, на протяжении долгого творческого пути он оставался заступником и помощником писателей-изгнанников. Летописец литературной жизни предреволюционной России и русского зарубежья, Зайцев оставил портреты множества современников. Его воспоминания отличаются глубиной постижения личности, точностью оценок, они лишены пристрастного субъективизма. Кем бы ни был объект авторского внимания, взгляд на него неизменно сочувственный, со-чувствующий. Исток этого восприятия, как и основа всего зрелого зайцевского творчества, – христианская любовь к человеку.

Со многими современниками писателя связывало не только знакомство, но и личная дружба. Среди ближайшего круга Бориса и Веры Зайцевых – семьи Буниных, Ремизовых, Цетлиных, Кульманов. В этот ряд, который далеко не исчерпан, входит и Константин Бальмонт.

Биографические и творческие параллели двух классиков Серебряного века в общих чертах освещены П.В. Куприяновским.¹ В настоящей работе публикуются тексты, позволяющие уточнить их личные и творческие отношения. Они относятся к периоду 1925–1936 годов. Это два очерка Зайцева о Бальмонте, рецензия на перевод поэмы Руставели и публичная переписка по поводу благотворительных пожертвований.

С Бальмонтом Зайцев познакомился в Москве в начале 1900-х. Прозаик и поэт находились в центре литературной жизни, оба входили в Литературно-художественный кружок и общество «Среда», печатались в одних и тех же журналах, посещали творческие собрания и вечера. Оба были детьми тогдашнего Арбата, их дружбе способствовала и близость жилищ: из окон квартиры Зайцевых в Спасо-Песковском переулке был виден бальмонтковский дом в Толстовском.

Литераторы гостили друг у друга, а когда Бальмонт вынужден был на несколько лет уехать в Париж, Зайцевы (в 1907 году) навестили его и там.

В облике «поэта золотовласого» Зайцев изобразил Бальмонта в эссе «Улица святого Николая» (1922), наравне с «поэтом бирюзоглазым» (Андреем Белым). Первый выведен с добрым юмором и вызывает у автора, пожалуй, больше сочувствия: «И теперь узнал поэт золотовласый, что есть печка дымная, что есть работа в одной комнате с женой и дочкой, что есть пуд картошки мерзлой, на себе тащимой с Курского вокзала. Но все так же, не теряя жизненности, силы и веселья, пробегает он по правой стороне Арбата, ловя взоры девушек». ²

С разницей в два года они уехали в эмиграцию (Бальмонт – в 1920, Зайцевы – в 1922). Первым жилищем Зайцевых в Париже стала освободившаяся квартира Бальмонтов на рю Беллони, здесь Борис Константинович с семьей прожил осень 1924-го и первые месяцы 1925-го года (6, 411).

При всем различии творческих индивидуальностей литераторов сближали и приверженность светлым началам жизни, и изощренная, цветистая словесная живопись – вполне привычная для поэтов, но редкая для прозаиков. Своему другу Бальмонт посвятил заметку «Легкозвонный стебель (Борис Зайцев)», написанную к 25-летию творческой деятельности, где так определил характер его дарования: «проза Зайцева отличается наибольшей легкозвонностью, тонким трепетом отрешенья от вещественности. <...> Зайцев легко отталкивается от вещества, берет наиболее воздушные, невесомые его части» («Последние новости». 1926. 9 декабря).

Зайцев оказывал Бальмонту всяческую поддержку, ставшую особенно необходимой, когда поэт оказался в некоторой изоляции: «В середине 20-х годов у Бальмонта не сложились отношения <...> с эмигрантской средой, с издательскими и литературно-художественными кругами Парижа», – свидетельствуют биографы. ³ В частности, будучи членом редакции «Перезвонов» (1925–1929), Зайцев способствовал многочисленным публикациям поэта в этом журнале.

Борис Зайцев входил во многие общественные и творческие организации русской эмиграции, прилагал усилия для содействия бедствующим и больным литераторам: организовывал сборы средств,

литературно-музыкальные вечера, добивался помощи у благотворителей. В 1927 году он обратился в Парижский комитет помощи русским писателям и ученым в связи с отказом Комитета помочь Бальмонту: «у него долг по квартире, долг угольщику, трудность содержать отдельно (в Париже) живущую дочь. <...> Нельзя же забывать (это относится и к Бальмонту), что такие отказы действуют очень тяжело на психику обойденного. <...> Сорок лет проработать в литературе, иметь имя, записанное крепко в русской культуре и известное всюду на Западе, и не удостоиться никакого внимания и поддержки – это, конечно, невесело. Раз человек пишет, что ему трудно, то право же – можно и поверить» (11, 33).

Утрата читательского интереса, одиночество, ностальгия по родине расшатывали душевное равновесие Бальмонта. В эмиграции поэт ощущал себя лишним, жил замкнуто, старался меньше общаться с людьми. Трогательную и действенную заботу проявил Зайцев о собрате, когда у того появились явные признаки душевной болезни. Имя Бальмонта в сочувственном контексте постоянно звучит в переписке Зайцевых с друзьями. «Бальмонт в Париже, и очень ему туго. Он не пьет совсем уже месяцев 10. Безумно грустный! Совсем не такой, как был» – свидетельствует Вера Зайцева 8 февраля 1932 года (6, 438). «Бальмонт уже совсем гибнет. У него мания преследования, и он ничего не ест. Связаны руки и ноги», – пишет она же 21 марта 1937 года (6, 467).

Очередное обострение началось в 1935 году, Бальмонта устроили в пансион, что требовало немалых средств. «Солнечник висит на волоске в лечебнице, завтра надо платить “монеты”. Он стал тише, почти не ест, страшно исхудал... м<ожет> б<ыть> – разрешение всего? Ибо платить-то за него решительно нечем», – сетует Зайцев в письме к Бунину 30 марта 1936 года (11, 95). Для сбора средств 24 апреля 1936 года был проведен вечер «Писатели – поэту», приуроченный к 50-летию его литературной деятельности, в организации которого приняли участие Б. Зайцев, И. Шмелев, М. Цветаева и др.

Зайцев был среди немногих лиц, провожавших поэта в последний путь.⁴ Памятный крест на могиле Бальмонта в Нуази-ле-Гран был установлен благодаря усилиям Б. Зайцева и Ю. Балтрушайтиса. И по кончине поэта Зайцевы проявляли заботу о его родственниках.

В 1967 году Зайцев стал инициатором празднования 100-летия со дня рождения К.Д. Бальмонта. Осенью этого года в парижском Союзе писателей и журналистов состоялся юбилейный вечер.

Образ Бальмонта не раз появляется на страницах мемуарной прозы Зайцева. В воспоминаниях «Серебряный век» (1959) содержится характеристика мировоззрения поэта: «Бальмонт, хотя тоже был крайний индивидуалист, все же совсем другого склада. Тоже, конечно, самопреклонение, отсутствие чувства Бога и малости своей пред Ним, однако солнечность некая в нем жила, свет и природная музыкальность. <...> Бальмонта тех дней можно было считать язычником, но светопоклонником» (2, 471).

Зайцев – автор трех очерков о Бальмонте, написанных в 1925, 1936 и 1963 годах. Последний из них, «Бальмонт» – хорошо известен, он включен в книгу воспоминаний «Далекое» (Мюнхен, 1965), вошел в собрание сочинений (6, 183–188) и сборники произведений Зайцева, выходившие уже в России. Первоначально этот текст под названием «Ранний Бальмонт» был опубликован в газете «Русская мысль» (1963. № 2082. 5 декабря. С. 4–5).

Однако до сих пор труднодоступны для российского читателя первые два очерка. Это «Бальмонт (К юбилею)»⁵ и «О Бальмонте (К пятидесятилетию литературной деятельности)».

Ценность зайцевских мемуаров – неуклонное внимание к деталям и приметам времени. Его воспоминаниям присущи свежий, острый взгляд, точность мысли, поразительная память. В них не только нарисованы портреты, но воссозданы даже высказывания, диалоги, звучавшие много десятилетий назад. В небольшой заметке «Бальмонт (К юбилею)» Зайцев напоминает о громкой славе, небывалой популярности поэта в России. Он определяет мироощущение Бальмонта как «ренессансное» и усматривает в этом позитивное влияние на тогдашнюю литературную жизнь: в уставшую от разного рода «направлений» словесность были привнесены «молодость, любовь, огонь». Поэт, излучающий «счастье и радость», противопоставлен мрачному Брюсову, сочинявшему тогда «тяжкие стихи». И хотя бальмонтизм как литературно-общественное явление исчез под натиском машинного века, но Бальмонт остается, и автор желает юбиляру продолжать свой полет.

В конце 1935 года отмечалось 50-летие литературной деятельности Бальмонта, в эмигрантской печати появилось несколько юбилейных материалов, в их числе – и очерк Зайцева в «Современных записках». Он состоит из двух частей. Первая посвящена Бальмонту московского периода. Здесь, как и в других заметках Зайцева о Бальмонте, «много иронии, направленной преимущественно на символистский тип поведения этого художника, – справедливо замечает А.В. Громова. – Главная мысль заключается в том, что декадентство было не органично для здоровой натуры Бальмонта».⁶ Зайцев, погружаясь в минувшее, вновь восхищается фигурой поэта. Чужацества и слабости не затмевают главных его черт: бодрость, смелость, полет, быстрота, исключительное обаяние. Фигура его в движении, он «всегда куда-то летел». И не просто по Арбату – но именно по *солнечной стороне* Арбата.

Однако важен не только облик, воссозданный Зайцевым, как обычно, в импрессионистической, живописной манере («разноцветная блистательность» и т. п.). Важно убеждение, что это был «настоящий, большой поэт», голос его «поэтический, очень яркий, с тембром златистым и музыкальностью исключительной». Он способен растрогать до слез.

Строки Зайцева о Бальмонте складываются в симфонию света, цвета, движения, упоения радостью. «Вечно молод, всегда счастлив...». Но навсегда ли, задается вопросом автор, перекидывая мостик к части второй, где предстает Бальмонт в эмиграции. Драматургия очерка строится на контрасте: изменился облик поэта, его новые стихи исполнены чувств и мыслей, противоположных прежним радужным строкам. С горечью сообщает автор о наступившей темной полосе в жизни Бальмонта, что отразилось и в творчестве. Самоуверенная убежденность поэта: «Я буду петь о Солнце / В предсмертный час!» – потерпела крах. Потрясает Зайцева, встретившего Бальмонта в 1931 году, признание в том, что тот отказался от Солнца, что не хочет жить. «Пил я счастье, вместе с медом выпил яд...» – это строки из стихотворения «Косогор» (которое, кстати, впервые опубликовано именно Б. Зайцевым в своем очерке). В нем звучит и раскаяние в былом опьяняющем забвении, и горестное сознание одиночества, и неизбежность конца земных сроков: «Ты забыл, что для всего везде черед, / Что цветущее наверно отцветет...».

Текст Зайцева не только лишь юбилейный портрет, он имеет целью привлечь внимание общества к судьбе собрата-писателя. Зайцев пишет о беде, постигшей поэта, призывает вспомнить о знаменитом символисте в его горестный час и публикует свой очерк именно в то время, когда такая помощь была крайне важна.

В печати Зайцев, конечно, не мог сказать о деградации сознания своего болящего друга. В частных письмах он более реалистичен и строг к нему. Так, 6 августа 1932 года признается Бунину: «В Париже теперь Бальмонт – совсем угасший. Вижу его редко. Он как будто на меня дует, не знаю за что. И вообще озлобленность появилась. Впечатление тяжелое» (11, 77). Спустя семь лет, в ноябре 1939 года, делится с Буниным еще более горестным впечатлением: «Видел “напевного брата, пред которым все поэты предтечи” <парафраз строки Бальмонта “Предо мною другие поэты – предтечи”. – А. Л.>. <...> Мертвый человек назывался Бальмонт. “Как Вы живете, Бальмонт?” – “Борис, всякий глоток жидкости вызывает во мне страдание”. (Водобоязнь – последствие сумасшествия.) Он тих, мучителен, глубоко жалок. Вот тебе и “Будем как Солнце!” Все оказалось ложью и чушью...» (11, 110).

Поздний очерк 1963 года «Бальмонт» содержит те же сюжеты; некоторые сцены из московской жизни Бальмонта переданы даже более подробно. Однако словесная палитра более сдержанная, здесь уже нет ощущения восторженности по отношению к знаменитому поэту. В этом очерке подведен итог его творчества, определены этапы: если ранний, дореволюционный назван расцветом, то эмигрантский прошел для него под знаком упадка: «Как поэт он вперед не шел, хотя писал очень много. Скорее слабел – лучшие его вещи написаны в России». ⁷ Но, как часто бывает в мемуарах Зайцева, завершается текст размышлениями не о творчестве, но о судьбе бессмертной души в вечности. «Этот, казалось бы, язычески поклонявшийся жизни, утехам ее и блескам человек, исповедуясь пред кончиной, произвел на священника глубокое впечатление искренностью и силой покаяния». Именно поэтому Зайцев выражает надежду, что Господь будет милостив «к усопшему поэту русскому Константину Бальмонту» (6, 188).

Зайцев написал полтора десятка рецензий на книги, вышедшие в русском зарубежье в 1920–1930-х годах. Среди их авторов – П. Му-

ратов, Ф. Степун, Н. Тэффи, М. Осоргин и др. Он считал необходимым откликнуться и на перевод поэмы Руставели «Носящий барсову шкуру», выполненный Бальмонтом и вышедший в 1933 году. Этот первый полный перевод знаменитой поэмы на русский язык впоследствии неоднократно переиздавался в советской России, высоко ценится он и сегодня. Отклик Зайцева краток, но содержит несколько интересных мыслей, касающихся и грузинской культуры, и некоторых творческих принципов переводчика. Этот текст также достоин внимания историков русской литературы.

Заключает подборку интересный документ эпохи – переписка Бальмонта и Зайцева по поводу пожертвований на детский пансион, опубликованная в газете «Возрождение» в 1928 году. Письмо Бальмонта наполнено рождественским настроением: он по-детски радуется новогодним подаркам, полученным от друзей из разных стран, находя для каждого добрые слова. Передавая присланные ему из-за океана средства на нужды приюта, он призывает и братьев-эмигрантов оказать посильную помощь детям. Малый эпизод из жизни русского зарубежья лишний раз напоминает о традициях благотворительности в среде эмиграции, а также говорит о щедрой и отзывчивой душе Константина Дмитриевича Бальмонта.

Тексты приведены в соответствие с современными нормами грамматики и орфографии с сохранением особенностей индивидуальной авторской пунктуации.

Публикатор выражает благодарность Александру Юрьевичу Романову за ряд ценных сведений для комментария.

¹ *Куприяновский П.В.* К. Бальмонт и Б. Зайцев // *Куприяновский П.В., Молчанова Н.А.* К.Д. Бальмонт и его литературное окружение. Воронеж, 2004. С. 121–129.

² Здесь и далее в скобках приводятся ссылки на издание: *Зайцев Б.К.* Собр. соч. В 11 т. М., 1999–2001 с указанием номера тома и страниц.

³ *Куприяновский П.В., Молчанова Н.А.* Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба. Иваново, 2001. С. 383.

⁴ «На похороны приехали Юргис Балтрушайтис с женой, Борис Константинович Зайцев с женой и еще несколько человек близких» (*Андреева-Бальмонт Е.А.* Воспоминания. М., 1997. С. 438).

⁵ Публикацию этого очерка см. также: Публикации К. Бальмонта и о Бальмонте в газете «Дни» по случаю сорокалетнего юбилея литературной деятельности (1925 г.) / Публ. Т.В. Петровой, Т.С. Петровой // *Солнечная пряжа.* 2017. Вып. 11. С. 150–153.

⁶ Яркова (Громова) А.В. Жанровое своеобразие творчества Б.К. Зайцева 1922–1972 годов. Литературно-критические и художественно-документальные жанры. СПб., 2002. С. 189.

⁷ Мнение о закате дарования Бальмонта прочно держалось в литературных кругах эмиграции, – сообщает В. Крейд, приводя высказывания эмигрантской критики (Крейд В.П. Бальмонт в эмиграции // *Бальмонт К.Д.* Где мой дом: Стихотворения, худож. проза, статьи, очерки, письма / Сост., предисл. и коммент. В. Крейда. М., 1992. С. 10–11). Однако современные исследователи не разделяют такое мнение. «Конец 20-х – начало 30-х годов – исключительно плодотворный период в жизни Бальмонта», в это время он выпустил и подготовил к печати более десяти книг (Крейд В.П. Бальмонт в эмиграции. С. 13–14). Богатство творчества «позднего» Бальмонта раскрыто П.В. Куприяновским и Н.А. Молчановой в книге «Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба» (С. 409, 419–429).

Бальмонт (К юбилею)¹

С Бальмонтом больше всего связаны для меня годы далекие: начало нашего века. И связана – Москва. Там он появился, «просиял», и занял первенствующее место. Слава пришла к нему не особенно рано. Если не ошибаюсь, 1902-й год («Будем, как солнце»²) – был для него годом «*mezzo del cammino di nostra vita*».³ Но воспринималась его слава юношески. Бальмонт всегда казался моложавее себя (и теперь это так), страстней, кипучей и неудержимей сверстников. Дружил охотно с молодежью. И сейчас чувствует его в Париже «Клуб молодых литераторов»⁴. Так с ним всегда было. Люди «академические» не всегда к нему благоволили. Дамы и юноши – вот бальмонтово окружение.

Так называемый «бальмонтизм»...

Есть два рода писателей. Одни чисто академичны в высоком смысле – Флобер, – проходят в высоте, в тумане – прекрасные художники, на жизнь не действующие. Другие – сами собой *выражают* нечто, суммируют рассеянное. Можно сказать: «роковые» и «обязательные». В России этого столетия – Чехов, Горький («чеховское» и «горьковское» не только литературные разряды, но и жизненные). Из символистов Бальмонт и отчасти Блок.

Слава Бальмонта не была *только* литературной. Самим собою он вносил некое мироощущение – для русских не весьма характерное, «ренессансное». Считают, что один лишь Пушкин был в России «ренессансен», но это не точно. Есть и другие. Среди них – Бальмонт.

Он появился вовремя, – была усталость от «интеллигентщины», «заветов» суховатого направленчества. Бальмонт же славил солнце, молодость, любовь, огонь, стихию и безудержность, счастье и радость, – все это излучал он очень вольно и полно, и вспоминая само имя *Бальмонт*, – ощущаешь свет – и золотистый. Брюсов написал когда-то Белому «Бальдер и Локи»,⁵ но роль Бальдера Бальмонту шла не менее, чем Белому.

И когда стал он выступать на вторниках Литературного кружка,⁶ дамы с желтыми цветами и юноши «декадентского» (какое древнее слово!)⁷ вида бешено ему рукоплескали. («Окунемся в освежающие волны разврата», – кричал один «страшный» по тому времени юноша.⁸ Теперь он вырос, грустен, одинок, ничего не кричит, никуда не бросается...)

Итак, Бальмонт оказался центром некоего «вероучения», главою секты или группы. Все это гнездилось вокруг Арбата. Веселое, богемское и бестолково-милое всходило на дрожжах легкой жизни, над «фундаментом», тогда еще покорно и беспрекословно несшим всю свою «надстройку». Надстройка непрерывно бегала друг к другу в гости, декламировала самоновейшие стихи Бальмонта, влюблялась, шлялась по кабачкам, и только танцевала меньше, чем теперь танцуют. Мрачный Брюсов все это не одобрял. Но и его не очень одобряли бальмонтисты. Он выпускал яд из своего «Скорпиона» в «Метрополе»,⁹ сочинял тяжкие стихи на Цветном бульваре,¹⁰ а Бальмонт летал по Арбату, всем Толстовским, Спасо- и Николо-Песковским переулкам, всегда живой, веселый, искрящийся, в черной шляпе, с золотистым клинушком бородки, слегка припадающей своей походкой – *genius loci* милой местности. Он забегал, читал стихи, взволновывал и заносил с собой кусочек солнца, и девицы ему аплодировали, а он переливался весь цветами радуги... Бальмонта вообще ясно видишь в золотистом оперении. Ему нравились тогда испанцы и «кинжальные слова»,¹¹ он переводил Кальдерона, но и легкая воздушность Шелли, даже Эдгар По¹² – многое его пленяло.

С 1905–6 года он стал эмигрантом, жил в Париже. В 1912-м году вернулся, и Москва тот же кружок, принимала, чествовала его. Слава его была велика. Он ездил с лекциями по провинции, – его читали и любили и в Сибири, и в Прибалтике. «Бальмонтизм» проникал в са-

мые далекие углы, стихи читались и с эстрад, и декламировались немудрящими провинциальными девицами.

Что случилось теперь с бальмонтизмом? Изменились времена. Бальмонт, к чести его, остался раз навсегда Бальмонтом, целиком поэтом и певцом того же, что любил и в молодости. Можно даже сказать, что остался молод, – но бесконечно изменилась декорация. Нет прежнего Арбата, Москвы прежней, нет и беззаботности и легкокрылости. Кровь и страдание, «меч» прошел через все сердца. Вряд ли кому по душе сейчас бальмонтистская девушка, да ее и нет, пожалуй. Она где-то служит. И ей некогда читать стихи, мечтать над золотыми облаками, плакать «У моря ночью».¹³ Все это ушло. Глядя на окружающее, иногда думаешь, что и вообще поэзия уходит, умирает Пан,¹⁴ машиной и машинностью убитый. Бальмонтизм не столь глубок, не столь упорен, героичен, чтобы выдержать страшную нашу эпоху.

Итак, Бальмонт жив и по-прежнему поэт, а бальмонтизм – уже история. Поэты одиноки все сейчас... И Бальмонт пролетает над жизнью, как эти облака предвесенние, розово-позлащенные над печальным домом по улице нашей Фальгьер.¹⁵ И пока я пишу, все же так бег облаков мне напомнил Бальмонта. Печально лететь над чужой страной, над Фальгьерами и Монпарнасами, а все-таки надо лететь, вернее – нельзя не лететь, потому что ведь таков Бальмонт. Не спрячешь его в серый дом на улице Фальгьер.

* * *

Поэт, за десятилетия песен и за солнышко, вами оброненное, за волнения и слезы в горле, вами вызванные, я дружески желаю вам, в суровой нашей жизни, неизменного полета, неизменного меча в руке – пера.

Источник: Дни. 1925. 4 апр. № 733. С. 2.

¹ Весной 1925 года в Париже отмечали юбилей Бальмонта – 35-летие выхода его первой книги «Сборник стихотворений» (Ярославль, 1890). Заметка написана под впечатлением вечера Бальмонта в Клубе молодых литераторов, прошедшего 28 марта.

² «Будем как Солнце» – четвертый поэтический сборник Бальмонта (1902), имевший грандиозный успех. Считается лучшей его поэтической книгой.

³ Первая строка «Ада» («Божественная комедия»). У Данте: «Nel mezzo del cammin di nostra vita». В переводе Б. Зайцева: «На половине странствия нашей жизни» (8, 307).

⁴ В 1925 году в Париже был основан Союз молодых писателей и поэтов, объединивший младшее поколение литераторов-эмигрантов. Первым председателем стал Ю.К. Терапиано. При Союзе существовал Клуб молодых литераторов, собрания проходили в доме 79 по ул. Данфер Рошро. В начале 1925 года Бальмонт неоднократно встречался с молодыми поэтами. «В клубе молодых литераторов он выступил с докладами “Слово и поэзия Фета” (27 февраля) и “Высокий викинг” – о Баратынском (1 марта). 28 марта там же молодые поэты устроили чествование Бальмонта по поводу 35-летия выхода первой книги стихов (ярославский сборник, 1890). От имени Союза писателей и журналистов его приветствовали И. Шмелев, Н. Тэффи, М. Гофман и др. Поэт прочел свои ранние стихи» (*Куприяновский П.В., Молчанова Н.А.* Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба. С. 382).

⁵ «Бальдеру Локи» (Зайцев неточно приводит название) – стихотворение Брюсова. Опубликовано с посвящением «Андрею Белому» в 1905 году. «Бальдр и Локи – герои скандинавских мифов, в том числе сказаний “Старшей” и “Младшей” “Эдды”. Бальдр – юный бог, сын верховного бога Одина, прекрасный, светлый и благостный; характерна его роль пассивной жертвы. Локи – стихийный, “демонический” многоликий бог, отличающийся хитростью и коварством; по его наущению погиб Бальдр. Локи в брусосовом тексте – сам автор, Андрею Белому (Бальдеру) он послал стихотворение, свернув лист в виде стрелы. <...> Стихотворением “Бальдеру Локи” Брюсов недвусмысленно заявил, что он намеренно надел на себя личину “демона”, дабы противостоять чуждым ему мировоззренческим устоям Белого» (*Гречишкин С.С., Лавров А.В.* Биографические источники романа Брюсова «Огненный Ангел». Электронный ресурс. Режим доступа: URL: <http://www.trediakovsky.ru/node/45?nopaging=1>).

⁶ Московский литературно-художественный кружок (1899–1919) – клуб творческой интеллигенции. См. главу «Литературный кружок» в книге Зайцева «Москва» (6, 36–41).

⁷ Зайцев, вероятно, имеет в виду, что термин *décadence* (*фр.* упадок) использовался еще в эпоху Просвещения для обозначения культурных явлений заката Римской империи.

⁸ Фигура юноши, выкрикивающего тот же лозунг, возникает и в воспоминаниях Зайцева «Литературный кружок». Там уточняется, что это был гимназист-восьмиклассник, вечерами появившийся «на эстраде, в штатском, с демоническими начесами». «Не так особенно он окунулся, – с юмором продолжает Зайцев, – и домашняя, довольно безобидная была тогда Москва, но так уж полагалось “устрашать” и “претерпеть за идею”: юноша, пожалуй, только что получил двойку, но, зачитываясь Бальмонтом и Брюсовым, готов был отдаться на растерзание “мещанству”, лишь бы не быть “как все” и чем-то о себе заявить» (6, 37).

⁹ «Скорпион» – издательство символистов, основанное в 1899 году меценатом С.А. Поляковым, поэтами В. Брюсовым и Ю. Балтрушайтисом. «Метрополь» – ресторан при одноименной гостинице, открыт в 1905 году. Зайцев вспоминает, что С.А. Поляков «был богатый человек, мог хорошо угощать в “Метрополе” и других местах» (6, 184). Противопоставление Бальмонта Брюсову находим и в других мемуарах Зайцева: «Бальмонта в Москве сразу приняли и полюбили (молодежь, конечно). Брюсова не любили, но вокруг себя он сумел создать некую “магическую” славу. Его боялись. И прислушивались к его теориям художественным. Он редактировал “Весы”, тоже журнал скорпионовский» (6, 36).

¹⁰ В доме по адресу Цветной бульвар, 22 В.Я. Брюсов жил и работал в 1878–1910 годах.

¹¹ «Кинжальные слова» – стихотворение Бальмонта 1899 года.

¹² В переводе Бальмонта вышли сочинения Педро Кальдерона (в трех выпусках, 1900–1912), Перси Биши Шелли (в семи выпусках, 1893–1899), Эдгара По (в пяти томах, 1901–1912).

¹³ «У моря ночью» – стихотворение Бальмонта 1903 года.

¹⁴ «Умер великий Пан» – крылатое выражение, восходящее к греческому мифу. Означает конец исторического периода, закат эпохи. И.С. Тургенев написал на сюжет этого мифа стихотворение в прозе «Нимфы» (1882).

¹⁵ В 1924–25 годах Зайцевы жили в доме на углу улиц Фальгьер и Беллони (ныне ул. д'Арсонваль). До них в этой квартире жил Бальмонт с семьей. Улица Фальгьер также описана в эссе Зайцева «Странник» (7, 259).

О Бальмонте (К пятидесятилетию литературной деятельности)

...Впервые увидел я Бальмонта еще в студенческие времена, более тридцати лет назад. Он читал в Московском литературном кружке об Уайльде.¹ Молодой, рыжеватый, быстрый в движениях, в том же стоячем воротничке, как любил носить всю жизнь, с галстуком-пластроном, тоже навсегда с ним оставшимся, в черном сюртуке, острый, бодрый, несколько дерзкий, с капризным поворотом головы над высоким крахмалом... Правда, он ни на кого не походил. Говорил о поэте, которого никто не знал, в тоне вызывающем и возбужденном, читал несколько нараспев, звук голоса своеобразен. В спорах о прочитанном, где сразу разделились старые и молодые, проявил быстроту, смелость. Ему аплодировали барышни, молодые дамы, юноши, писавшие стихи. Люди «почтенные» негодовали.

Бальмонт уже выпустил несколько сборников стихов, но это было еще введение, юношеская меланхолия и задумчивость. Лишь теперь, именно в Москве начала века, наступил час, когда Бальмонт расцвел или процвел, распустился, зашумел: «Будем как солнце», «Горящие здания», «Только любовь».² Голос его поэтический, очень яркий, с тембром златистым и музыкальностью исключительной, сразу услышан был. Бальмонта залюбили, заласкали одни (молодые), поносили другие (старшие). Начиналась слава. Он же сам был в упоении силами жизни, стихиями ее. Этим и заражал. В нем, конечно, был дар некоего обольщения.

В Москве сразу он привился, вошел в жизнь ее, нечто от разноцветной его блистательности связалось даже с пейзажем Москвы: вспоминая Арбат, видишь на солнечной его стороне Бальмонта в широкополой шляпе, чуть прихрамывающего, с устремленной вперед рыжеватой бородкою, всегда несущегося навстречу новым впечатлениям и увлечениям, стихам, любви. Как и Андрея Белого, Бальмонта вспоминаешь в движении и в возбуждении. Вечно молод, всегда счастлив, так ему быть полагалось... – всегда ли было в действительности? И так ли в конце концов оказалось?

...Он жил в Толстовском близ Арбата, мы недалеко, в Спасо-Песковском. Из окон нашего дома были видны окна бальмонтовского. Там в четвертом этаже снимал квартиру Бальмонт, и мы в четвертом – на одном уровне. Там он вел жизнь, о которой не скажешь, что она была вялой, бездеятельной.

Трудился он неустанно. Писал собственные стихи, переводил Кальдерона, Шелли, изучал норвежский и испанский, печатал статьи, очерки, путешествия – все это с педантической тщательностью в распорядке часов работы. Нанизывал море стихов правильным своим почерком или выстукивал их на машинке, и уж тут ничто не могло оторвать: повседневная сторона жизни крепко была налажена. Катерина Алексеевна, первая его жена,³ женщина большой культуры и изящества, вела дом в порядке строгом. Но Бальмонт выходил, и начиналась другая часть жизни, та погоня за «мигами», которой усердно они с Брюсовым занимались, но у Бальмонта это выходило легко и с увлечением, а у Брюсова грубо.

Бальмонт часто к нам забегал. Именно забегал, ибо всегда куда-то летел дальше, всегда был ярок, возбужден, иногда очень мил, шутив, даже с детскими замашками. Иногда и чудил, но в пределах.

Раз застал меня одного, я кончал завтракать. Он сел за стол, посмотрел на меня вызывающе и сказал:

– Я хочу, чтобы этот юноша в студенческой тужурке прочел мне стихи Верхарна.

Я отбивался как умел. Но пришлось подчиниться. Верхарна тогда Все мы знали, у меня был дома томик его поэм, по-французски. Но читать вслух, на чужом языке... Я читал, разумеется, очень плохо.

Бальмонт слушал задумчиво.

– Я желал бы, чтобы мне лучше читали, много лучше, гораздо лучше...

Этого удовольствия я ему уж не смог доставить.

В другой раз, зайдя с Максом Волошиным, он сел с ним под большой наш обеденный стол, туда же устроились две молодые дамы, и считалось, что они сидят все под пальмами, «в стране нежных Маори»,⁴ – Бальмонт читал стихи, а когда выбрались, он сообщил мне, что напрасно я не отправился на волшебный остров, там было хорошо, «нас было четверо друзей и стихи звучали узывно». (Уже здесь, в эмиграции он напомнил мне об этом: «Гордый студент не пожелал сесть под стол...» – не весьма был этим Бальмонт доволен).

А однажды, глядя из окна моей комнаты на свой дом и свои окна на том же уровне, сказал не без убежденности:

– Я хотел бы придти к вам прямо по воздуху. То было бы знатное путешествие. Проще и кратче, чем блуждать по каким-то переулкам.

Намерения своего, к счастью, не пытался исполнить, а упорно сидел над Шелли и говорил «ласковости» многим барышням и молодым дамам. Да тогда так и казалось, в жизни привольной и мирной, довоенной России, что собственно главные занятия человека – это поэзия и любовь – взгляд не такой бессмысленный, но от одного воспоминания о нем невесело ощущаешь окружающее. Пусть находят в тогдашнем времени много ребяческого, легкомысленного и греховного, за что расплата пришла, все же и обаяния его не зачеркнешь. Обаяние – дух поэзии, подымавший жизнь.

И опять тот же Бальмонт. Не причудами, разумеется, он нас и многих тогда покорял. А тем, что был настоящий, большой поэт. Вот заходит он в ту же нашу квартиру, на углу Арбата и Спасо-Песковского. Тихий июньский вечер. Напротив, через переулок, церковь Спаса на Песках, с острыми колоколенками своими, окруженная липами, – густой, пахучей волной тянет оттуда: липы цветут.

Еще не темно, но смеркается. Прозрачные, зеленоватые сумерки. У нас сидят соседние барышни-бальмонтистки, их дом у самой церкви. Входит Бальмонт. Он сегодня тих и задумчив. Почему, мы не знаем, да и мало ли почему человек может быть в том, ином настроении? Все тоже притихли. И просят читать стихи. Выставляя вперед бородку, вынув из бокового кармана книжечку, Бальмонт начинает:

У Моря ночью, у Моря ночью
Темно и страшно. Хрустит песок.

О, как мне больно у Моря ночью.
Есть где-то счастье. Но путь далек.

Я вижу звезды. Одна мне светит
Других светлее и всех нежней.
Но если сердце ее отметит,
Она далеко, не быть мне с ней.

Я умираю у Моря ночью.
Песок затянет, зальет волна.
У Моря ночью, у Моря ночью
Меня полюбит лишь Смерть одна.

Стихи, их музыка, его волнение, кристальность сумерек, пронзительное и нежное овладевает – и нами, и читающим. Что-то дрожит в его голосе, глаза блестят – слезой, и это нам передается, и через тридцать лет вот ведь и вспомнишь вечер арбатский, померещившееся море, песок прибрежный, недосыгаемость любви, печаль и одиночество... Ведь вот именно «лирою» своей взволновал нас поэт, именно легковзвняющей лирой преобразил арбатскую квартиру в чистую поэзию.

И вновь читал, вновь волновал. В этот вечер Бальмонт тихий и печальный, но ненадолго. Почитав, посидев, он стремится уж дальше, ибо вялых и серых минут не должно быть в жизни.

А на другой день по солнечному Арбату летит Бальмонт, как некая жар-птица литературы русской, отливая всеми цветами радуги.

Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце
И синий кругозор.

Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце
И выси гор.

Я в этот мир пришел, чтоб видеть море,
И пышный цвет долин.

Я заключил миры в едином взоре,
Я властелин.

Я победил холодное забвенье,
Создав мечту мою.

Я каждый миг исполнен откровенья,
Всегда пою.

Мою мечту страданья пробудили,
Но я любим за то.

Кто равен мне в моей певучей силе?
Никто, никто.
Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце,
А если день погас,
Я буду петь... Я буду петь о Солнце
В предсмертный час!⁵

* * *

Жизнь его протекала и дальше шумно. Годы он жил в Париже, возвращался в Москву – Москва пышно справляла его юбилей, потом начались странствия с чтениями, лекциями, слава уже всероссийская. А затем общая наша судьба: эмиграция.

Бальмонт подолгу жил в Капбретоне, в Ландах. Мы реже теперь видались, лишь когда он бывал в Париже. Одна из встреч этих мне запомнилась.

Против окон моих теперь была не церковь Спаса на Песках и не липы цветущие, а маленький парижский дом, над ним чудесные каштаны, им бы позавидовала и Москва. Чуть не вечность прошла со времен Спасо-Песковского. Но Бальмонт... на улице Клод Лоррен⁶ в 1931 году он сказал, что не хочет жить. Все погибло, не нужно ему даже солнца.

– Я не люблю сейчас солнечного света, мне мила ночь и молчание. Лишь луну я могу признать.

Бальмонт отказался от солнца! Он тем же жестом, как и тридцать лет назад, вынул из бокового кармана книжечку, исписанную тем же правильным, слегка крючкообразным почерком. И стал читать. Да, это были стихи о луне и против солнца, даже против жизни.⁷ У меня нет их сейчас, но я помню все давящее и угнетающее, что в них было – как бы панихида по Бальмонте прежних дней.

Декабром 1932 года помечено стихотворение «Косогор», явно написанное в той же полосе (но его он тогда не читал):

Как пойду я на далекий косогор,
Как взгляну я на беду свою в упор,
Придорожные ракиты шелестят,
Пил я счастье, вместе с медом выпил яд.

Косогорная дорога вся видна,
Уснежилася двойная косина,

А на небе Месяц ковшиком горит,
Утлый Месяц сердцу лунно говорит:

– «Где все стадо, опрометчивый пастух?
Ты не пил бы жарким летом летний дух,
Ты овец бы, в час как светит цветик ал,
Звездным счетом всех бы зорко сосчитал.

Ты забыл, войдя в минуты и часы,
Что конец придет для всякой полосы,
Ты вдыхал, забывши всякий смысл и срок,
Изумительный, пьянительный цветок.

Ты забыл, что для всего везде черед,
Что цветущее наверно отцветет,
И, когда пожар далекий запылал,
Любовался ты, как светит цветик ал.

Не заметил ты, как стадо все ушло,
Как сгорело многолюдное село,
Как зардели ярким пламенем леса,
Как дордела и осенняя краса.

И остался ты один с собою сам,
Зашумели волчьи свадьбы по лесам,
И теперь, всю силу Месяца лия,
Я пою тебе, остря свои края».

Тут завяли снежинки предо мной,
Мир как саваном был полон белизной,
Только в дальности, далеко от меня,
Близко к земли ярко тлела головня.

Это Месяц ли на небе, на краю?
Это сам ли я судьбу свою пою?
Это вьюга ли, прядя себе убор,
Завела меня, крутясь, на косогор?⁸

«Пил я счастье, вместе с медом выпил яд» – видно, чувствовал, куда идет дорога. Яд сейчас в полной силе, Бальмонт в полной беде.⁹ В этом году пятьдесят лет, как он вышел в путь, стал поэтом. «Вышел сеятель сеять...». Что же: много дал, отдал, в сущности, все, что имел, не считая, и когда перелистываешь лучшие его книги, волнение молодости вновь овладевает.

В горестный его час вспомнишь высшее в нем, натуру живую, пламенную, потрясаемую поэзией и восторгом, некими радиоволнами себя изливавшую и пленявшую нас.

Источник: Современные записки. 1936. № 61. С. 185–190.

¹ В ноябре 1903 года на заседании Московского литературно-художественного кружка Бальмонт прочитал доклад «Поэзия Оскара Уайльда» и свой перевод «Баллады Редингской тюрьмы». Доклад опубликован в журнале «Весь» (1904. № 1. С. 22–40).

² Имеются в виду поэтические сборники Бальмонта «Горящие Здания. Лирика современной души» (М., 1900), «Будем как Солнце. Книга символов» (М., 1903), «Только Любовь. Семицветник» (М., 1903).

³ Бальмонт Екатерина Алексеевна (1867–1950) – литератор, переводчик и мемуаристка, автор книги «Воспоминания» (М., 1997). Вторая жена (с 1896) Бальмонта (Зайцев ошибочно называет ее первой).

⁴ Во время путешествия по Новой Зеландии Бальмонт увлекся искусством и мифологией народа маори, записывал их предания, которые планировал включить в книгу «Океания», написал очерки «Острова счастливых. Тонга», «Острова счастливых. Самоа». Океания стала темой литературных вечеров Бальмонта в 1914–1917 годах.

⁵ Стихотворение «Я в этот мир пришел...» (1902).

⁶ То есть в гостях у Зайцевых, которые жили на улице Клод Лоррен (дом 11) с 1926 по 1932 годы.

⁷ Тема противопоставления Луны и Солнца присутствовала еще в раннем творчестве Бальмонта, ср. стихотворение 1895 года: «Отчего нас всегда опьяняет Луна? / Оттого, что она холодна и бледна. / Слишком много сиянья нам Солнце дает, / И никто ему песни такой не сплет». Неизвестно, какое стихотворение «против солнца» имеет в виду Зайцев. Однако в последней своей поэтической книге с говорящим названием «Светослужение» (1937) поэт вновь подтверждает приверженность «светлым, солнечным началам своего мироощущения» и включает в нее стихотворение «Солнце поющее» (см. об этом: *Куприяновский П.В., Молчанова Н.А.* Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба. С. 429).

⁸ Стихотворение «Косогор», не входившее ни в один прижизненный сборник поэта, впервые появилось в печати именно в данной статье Б.Зайцева.

⁹ Очерк Зайцева написан в период серьезного обострения душевной болезни Бальмонта. Однако состояние мрачной депрессии сменилось периодом просветления и творческой активности. Последние его книги, написанные в 1936–1937 годах, – «просветленная лирическая поэзия, как всегда у Бальмонта, высоко музыкальная, но в последнем его сборнике стихи исполнены пронзительной простоты, полны любви к природному миру и благодарности Творцу» (*Крейд В.П.* Бальмонт в эмиграции. С. 15).

«Носящий барсову шкуру»

Шота Руставели. «Носящий барсову шкуру». Грузинская поэма XII в., перевод К.Д. Бальмонта. Изд. Хеладзе, Париж, 1933.

Произведение Руставели делило судьбу своей страны: явилось в полосу расцвета Грузии, вместе с Грузией было затоплено монгольским вторжением. Только с XVI века медленно стало выплывать. Сохранилось всего пятнадцать списков поэмы. (Данте был в этом отношении счастливее). В 1712 году царь Вахтанг, по тщательному сравнению рукописей, дал первый ее канонический текст. Мирового значения поэма не приобрела, но для грузин, видимо, стала тем, чем для итальянцев «Божественная Комедия». Об авторе сведений мало, и они недостоверны. По преданию, был он придворным царицы Тамары, любил ее безнадежно и поэму о любви написал в честь ее. Дни же свои будто бы окончил в Иерусалиме монахом монастыря св. Креста.

В «Барсовой шкуре» отобразился век и мир – дворы востока, рыцарство, турниры, охоты, и над всем этим – любовь. Она как бы главное содержание жизни, выше войн и завоеваний, К.Д. Бальмонт ставит Руставели рядом с Данте и Петраркой.¹ В некотором отношении отдает даже ему предпочтение. Этот подход отчасти понятен. Все же при чтении поэмы скорее вспоминаешь Ариосто² (сторона приключений, сказочности). Да и конец очень уж далек от духа великих итальянцев: у Руставели все кончается браками – начало некоей мирной и благодушной жизни.

Приятно удивляет появление поэмы по-русски. В наше время *такое* произведение в переводе знаменитого русского поэта... Есть еще люди, поэзию любящие и ценящие! Издание роскошное, со вступительными статьями, иллюстрациями, на прекрасной бумаге со старинными концовками, рамками, заглавными буквами.³ Во всем видна любовь, тщательность, преданность делу. Не зная грузинского языка, не могу судить о степени точности перевода. Словесные же одежды его – типично бальмонтские.⁴

Источник: Возрождение. 1933. 13 апр. № 2872. С. 4.

Интерес к грузинской культуре и творчеству Руставели у Бальмонта возник еще в 1910-х годах. Поэт переводил поэму Руставели на протяжении многих лет, публиковал статьи о поэте и отрывки своих переводов (в частности, перевод первых десяти песен вышел в 1917 году в издательстве М. и С. Сабашниковых отдельной книгой под названием «Носящий барсову шкуру»). Перевод Бальмонта 1933 года – первый полный перевод поэмы на русский язык. В 1936–1938 годах он неоднократно переиздавался в СССР (под названием «Витязь в тигровой шкуре» с добавлением дополнительных глав в переводе Е.А. Тарловской). Парижское издание было снабжено двумя дополни-

тельными титулами на французском и английском языках, пересказами содержания поэмы на этих языках и статьями Бальмонта, посвященными Шота Руставели.

Издатель, Давид Келадзе (Хеладзе) – наборщик одной из русских типографий, который в течение пяти лет набирал поэму в свободное от основной работы время и собирал средства на ее издание (см.: *Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба.* С. 411).

¹ В статье «Великие итальянцы и Руставели», помещенной в издании, Бальмонт, в частности, утверждал: «Разлучность Данте и Петрарки с любимыми их – вымышленная, это красивый обман. <...> А разлучность с красавицей-царицей, которая есть царица сердца, <...> есть лучший из четырех редкостных изысканно-прекрасных самоцветов, таящих свет Любви».

² Лудовико Ариосто (1474–1533) – итальянский поэт, автор сказочно-приключенческой поэмы «Неистовый Роланд».

³ Книга вышла в цельнокожаном переплете с золотым тиснением на корешке и золотым обрезом. Форзацы выполнены из вишневого шёлка, дополнительные форзацы из цветной бумаги. Иллюстрации известного художника М. Зичи, бордюры, заглавные буквы и концовки, изображающие образцы орнаментов старинной грузинской архитектуры, были взяты из грузинского издания поэмы 1888 года. Книга сопровождалась портретами Руставели, царицы Тамары и самого Бальмонта.

⁴ Перевод Бальмонта – вольный: выпущены некоторые строфы, изменены смысловые оттенки отдельных стихов, изменен размер стихов оригинала. Принципы своего творческого переложения текста Бальмонт изложил во вступительной статье к переводу: «Нельзя воссоздать живое лицо способами, которые называются, несправедливо называются, точными, – фотографией или наложением гипсовой маски. Но можно воссоздать его творчески, если я художник, и смотрю на изображаемое мною лицо напряженно-зорким магнетическим взглядом художника».

Я перевожу поэму Руставели размером подлинника, лишь с некоторым изменением в порядке рифм. В четырехстрочии Руставели, *восьмистопный трохей*, четыре раза повторяется одна и та же рифма, – я преломляю каждую строку рифмой, повторяемой трижды в каждом двустрочии, причем конец каждой второй и четвертой строчки связан, кроме того, самостоятельной рифмой. Таким образом, в каждом четырехстрочии у меня восемь рифм, и в шести тысячах строк всего текста Руставели, в русском её лике, будет двенадцать тысяч рифм. Эта добровольно наложенная на себя тяжесть выполнения вызвана не произвольной прихотью, а желанием дать в русском стихе достойное отображение пышной красоты, мною увиденной, звуковую равноценность, которой Руставели достигает, опираясь на большую звучность грузинских слов, построенных на мужественной силе согласных».

Капбретон – Шавилу

Письмо К.Д. Бальмонта Б.К. Зайцеву

Дорогой Борис Константинович,

Вы знаете, как и каждый из нас, что время Святков и Нового года несколько волшебное. Бывают в эти дни маленькие, а в сущности,

очень большие, чудеса. В комнатах и в лесах засвечаются ёлки. Сердца у многих людей раскрываются, а из таких растворенных дверей вылетают не хищные птицы, и не звери выбегают разъяренные, а исходят слова благовестия, приветы, доброта и даже дары. Не знаю, что Вам подарила Судьба к Святкам, я уже несколько получил подарков. Чешский поэт Антонин Сова¹ прислал мне в подарок десять поэтических своих книг. Живущий в Ченстохове, польский мой друг – историк литературы Станислав Пазуркевич² напечатал и прислал в подарок книжечку «Константин Бальмонт». Живущая в Нерви, Лидия Лебедева напечатала в итальянском журнале перевод моего рассказа «Дружба с удавом»³. Живущая в Финляндии, юная поэтесса Татьяна Осипова⁴ – прислала мне в маленькой коробке – две изумрудно-цветные куколки махаонов: к весне, быть может, две великолепные бабочки будут лакомиться в моем саду на кустиках не финского, а ландского укропа. Живущая в Мольдене, недалеко от Бостона, молодая американская поэтесса Лидия Нобль,⁵ в прошлом году подарившая мне за год «Географический журнал Америки», в этом году прислала в подарок пять долларов,⁶ чтобы я мог купить себе книг по собственному выбору. Не детство ли ко мне вернулось? Когда мне было десять, мой крестный отец⁷ подарил мне на Новый год «Задушевное слово».⁸ Ну, вот, естественно, что эти пять долларов поступают в пользу детей того Приюта русских детей, к которому Вы имеете отношение.⁹ Прилагаю эти американские пять долларов. И напечатайте в той газете, где Вы сотрудничаете, эти мои к Вам строки. Быть может, кто-нибудь, прочтя их, пожелает во имя этих малых чудес, дать что-нибудь малым сим от своего достатка.

Капбретон, 20.XII.27.

К. Бальмонт

Ответ Б.К. Зайцева

Дорогой Бальмонт, я очень рад был получить Ваше письмо, хотя и мог бы позавидовать Вашим подаркам. Но что же завидовать: Вы сами тотчас же раздариваете их.

Бальмонт, радостно видеть, что Вы все такой же, как были двадцать пять лет назад, и так же обращаетесь с долларами, как некогда с русскими империалами (Вы называли их «позлащенные возможности»). Был Бальмонт Бальмонтом, им и остался. Вашу длинную американскую бумажку я передал, куда следует. Какие-то свечки на дет-

ской ёлке от нее зажгутся. Комитет Общежития Вам ответит за подписями и печатями. А мне позвольте вот сейчас, дружественно обнять Вас, в Вашем Капбретоне, и поблагодарить. Знайте – и хотелось бы, чтобы другие знали, что вообще-то мы (т. е. Общежитие) живем «чудом», но живем, и надеемся выжить, ибо в чудеса верим. Надеемся также, что Ваш милый пример найдет последователей – с Вашей бы легкой руки нам поток «позлащенных возможностей»! Знаете ли Вы, что летом (по недостатку средств) мы вынуждены мальчиков в 15–16 л<ет> отпускать вместо отдыха на работу? На заводы, в поле. Да, вместо отдыха – зимой они учатся. Так неужели нам не нужны длинные бумажки? Спасибо, спасибо.

Привет.

Бор<ис> Зайцев. Париж, янв<арь> 1928.

Источник: Возрождение. 1928. 14 янв<аря>. № 956. С. 3.

Сохранены общий заголовок («Капбретон – Шавиллю») и подзаголовки, данные редакцией газеты.

История публикации переписки такова: «Выполняя просьбу Бальмонта, Зайцев переслал его письмо С.К. Маковскому (в редакцию газеты “Возрождение”) с припиской: “Дорогой С<ергей> К<онстантинович>! Напечатайте эту штуку с моим ответом (вот это материал “даровой”). Хорошо бы в воскресном №. – Привет. Ваш Бор<ис> Зайцев” <...> 18 января 1928 г. Бальмонт писал Зайцеву: “Дорогой Борис, с твердой надеждой, что наше “выступление” призовет “длинные бумажки”, шлю Вам на этой пошатнувшейся открытке мою нештучную любовь и спасибо, что так хорошо ответили”» (Константин Бальмонт – Ивану Шмелеву. Письма и стихотворения: 1926–1936 / Сост., вступ. ст., коммент. К.М. Азадовского, Г.М. Бонгард-Левина. М., 2005. С. 113. Здесь же цитируется отрывок из ответа Б. Зайцева.

¹ Бальмонт переписывался с чешским поэтом и прозаиком Антонином Сова (1864–1928), посвятил ему очерк «Имени Антонина Совы», в который включил свои переводы нескольких его стихотворений. См.: *Бальмонт К.Д.* Несобранное и забытое: Из творческого наследия. В 2 т. / Сост. А.Ю. Романов. Т. 2. СПб., 2016. С. 536–544.

² Пазуркевич Станислав Валериан Виктор (Stanisław Pazurkiewicz; 1894–1964) – польский литературовед, переводчик. Окончил Ягеллонский университет (Краков) со степенью доктора философии. В 1922–1928 работал в гимназии им. Г. Сенкевича в Ченстохове. Преподавал польский язык, введение в философию, руководил библиотекой. Автор брошюры «Константин Бальмонт» (1927); перевел на польский ряд статей Бальмонта и его книгу «Ян Каспрович: поэт польской души» (1928), где поместил статью о поэте: *Pazurkiewicz S. Konstantyn Balmont // Balmont K. Jan Kasprowicz, poeta duszy Polskiej. Częstochowa, 1928. S. 62–86.*

³ Лебедева Лидия Петровна (1869–1938) – поэтесса, переводчик, двоюродная тетушка Бальмонта. С 1902 жила преимущественно в Италии, с 1916-го – в Нерви близ Генуи, работала сестрой милосердия. «Дружба с удавом (рассказ путешественника)»

Бальмонта напечатал издающийся в Генуе журнал «Passegna Il Europa dell' America Latina».

⁴ Осипова Татьяна Петровна (1905–1928) – поэтесса, жила в Териоки (Финляндия), с 1926 года переписывалась с Бальмонтом. Переписка переросла в заочную дружбу. Безвременную кончину поэтессы Бальмонт тяжело переживал, посвятил ей несколько стихотворений, а также очерк «Весна прошла», в котором опубликовал ее стихи (Перезвоны. 1929. № 42).

⁵ Бальмонт вел переписку с семьей американского журналиста Эдмунда Нобля (1853–1937). Нобль Лидия Эдмундовна (Lydia Noble; 1884–1929) – американская поэтесса, переводчик. Автор статьи о Бальмонте, перевела несколько его стихотворений. Бальмонт посвятил ей несколько заметок, а также очерк-некролог «Звенящая струна. Лидия Нобль» (1931). См.: *Бальмонт К.Д.* Несобранное и забытое: Из творческого наследия. Т. 2. С. 447–452, 738. Л. Нобль и ее сестра Беатрис присылали Бальмонту денежную помощь.

⁶ Пять американских долларов 1928 года эквивалентны 70-ти современным.

⁷ Крестным Бальмонта, согласно метрическому свидетельству о рождении, был коллежский ассессор Аркадий Михайлович Ранг (Литературное наследство. Т. 98. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 1. М., 1991. С. 82). А.М. Ранг (?–1912) происходил из дворян Владимирской губернии, юрист, председатель 3-го уголовного департамента Московской судебной палаты.

⁸ «Задушевное слово» (1876–1918) – популярный журнал для детей, выходивший в Петербурге. В 1877 году, когда Бальмонту было десять лет, выходил еженедельно, под редакцией детского писателя В.И. Лапина.

⁹ В 1926 году при Попечительстве о русских детях во Франции образован Комитет по устройству общежития в Шавиле. Председателем стал Н.К. Кульман, генеральным секретарем – Н.П. Булюбаш. Б. Зайцев также содействовал обустройству пансиона.

В статье «Общежитие в Шавиле» (Последние новости. 1927. 4 янв<аря>) Б.Зайцев рассказал об открытии приюта: «Суммы, которые удалось собрать, составились преимущественно из выручки от продажи однодневной газеты “Русскому мальчику” (с произведениями Бунина, Бальмонта, Тэффи, Ремизова, Черного и др.), из пожертвований отдельных лиц и из церковных сборов. Надо сказать, суммы эти невелики. Общежитие существует, но начинается и будничную каждодневную борьбу за кусок хлеба и теплый угол для своих обитателей. Устроители верят, что дело это хорошее, нужное. Верят в силу Добра, в отзывчивость человеческих сердец и надеются, что им удастся поддержать свое начинание».

К. Бальмонт и Б. Зайцев, наряду с другими писателями, приняли участие в сборнике «Колос: Русские писатели русскому юношеству. Издание Общежития для русских мальчиков в Шавиле» (Париж, 1928). Бальмонт напечатал в нем стихотворный цикл «Россия» («Безглагольность», «Прощание с деревом», «На краю земли», «Завет бытия», «Для чего?»), Зайцев – очерк «Афон. Монастырская жизнь».

А.С. Александров, Э.К. Александрова
Санкт-Петербург

**К. Д. Бальмонт и А. А. Измайлов:
из истории взаимоотношений**

Настоящая статья посвящена критической оценке произведений К.Д. Бальмонта со стороны ведущего критика своего времени, беллетриста, пародиста А.А. Измайлова и взаимоотношениям литераторов. Включенный в состав редакции «Биржевых ведомостей» в 1898 году по предложению И.И. Ясинского, уже к 1903 году Измайлов приобрел большую популярность как журналист и критик, стал ведущим фельетонистом, бессменным автором рубрики «Литературное обозрение». Его первые критические выступления были посвящены появлению новых произведений беллетристов и мэтров литературы, биографическим сведениям, театральным премьерам, бенефисам, дебютам актеров и т. д. Наиболее репрезентативные жанры, в которых выступал Измайлов на страницах периодической печати: рецензии, фельетоны, критические циклы, литературные портреты, хроника литературной жизни, полемическая статья с защитой собственных эстетических позиций, беседы, статьи-характеристики.

Уже в начале 1900-х годов намечается еще одна линия в литературно-критической деятельности Измайлова – это статьи о «новых веяниях в литературе». Критик неоднократно декларировал свою независимость от различных школ, политических группировок и направлений, отстаивая право на субъективность оценок при анализе того или иного литературного явления. Но все же он во многом ориентировался на объективный подход в своей деятельности и вменял себе в обязанность «не растеряться, не подчиниться ни силе старины, ни выгодам последней моды, без гнева и пристрастия разобраться в явлениях и именах и напомнить основания вечной красоты».¹ Воспитание на классических образцах русской литературы, абсолютное признание чеховского таланта, встреча с Толстым в Ясной Поляне – все это способствовало формированию определенных критериев беллетристической и критической деятельности, основанной

на позитивистском теоретическом фундаменте. Отсюда поначалу скептическое отношение к творчеству писателей-модернистов. Резкие отзывы о творчестве А. Блока, Вяч. Иванова, М. Кузмина, Д. Мережковского неоднократно выходили из-под его пера.

Первой статьей Измайлова о писателях-модернистах является его критический фельетон, посвященный выходу в 1901 году сборника «Северные цветы». Эта статья, как, впрочем, и многие другие ранние работы о современных веяниях в литературе, исполненная непонимания, копировала злые и резкие выступления В.П. Буренина: «Почти весь заполненный декадентскими кривляньями и козлиными прыжками литературных юродивых, сборник производит тяжелое, тошнотворное впечатление, от которого всегда трудно отделаться при виде гримасничанья и кокетничанья взрослых людей, старающихся казаться не тем, что они на самом деле. Получается представление о каком-то нелепом маскараде дурного тона, о людях, балансирующих на ходулях, надевших на свои лица кровожадные маски, воющих дикими голосами дикими словами, в которых нет смысла, и скрипящих зубами в намерении кого-то запугать. Образец полного и удручающего падения искусства, какой-то безгранично разнузданной литературной хлыстовщины, стихотворного и прозаического словоблудия, характерного для нашей переходной эпохи».² Опубликованные в сборнике стихотворения Бальмонта критик, верный своему литературному кредо «пугала» русского декаданса, как в 1910-е категорически окрестил его карикатурист Ю. Гом-Барг,³ оценивает в негативном ключе, как и сам альманах: «В <...> целом ряде стихотворений К. Бальмонта решительно невозможно доискаться общей идеи и можно улавливать только смысл отдельных двустрочий и стихов. Здесь заявляется, что “жгучие костры – это только, сон игры”, что “во имя глубины, мы страдаем, видя сны”, и “все мы здесь, наоборот, повторяем небосвод”, что в Толедо “застыли громады оконченных снов”, и т. д., и т. д.».⁴ На протяжении двух лет – с 1901 по 1902 – мы не встретим практически ни одной статьи критика, в которой он попытался бы положительно осмыслить происходящие в литературе процессы – только резкое непонимание и осуждение. В общем русле негативно-непонимающих отзывов о деятелях «нового искусства» были написаны статьи о стихотворениях Бальмонта, В. Брюсова, рассказах З. Гиппиус,⁵ «Симфониях» Андрея Белого и др.⁶

Потенциальная опасность остаться за бортом современного литературного процесса, уподобившись маститым, закостенелым, уходящим в отставку критикам умирающего толстого журнала, по-видимому, заставила Александра Алексеевича расширительно взглянуть на произведения лидеров символистского движения. В 1903 году в «Новой иллюстрации», приложении к «Биржевым ведомостям», появляется его обстоятельный фельетон, посвященный сборнику Бальмонта «Будем как Солнце» и творчеству поэта в целом. В этой статье критик признает несомненный поэтический талант автора «книги символов», говорит о нем, как о поэте «с редким запасом образов, новых, ярких и неожиданных, с даром музыкального слова, решительно устраняющим всякое соперничество с ним кого-либо из современных поэтов».⁷ Измайлов отмечает, что бальмонтовский «стих приобрел удивительную мощь лаконизма, виртуозности и звучности. В лучших его произведениях, здоровых и трезвых, есть нечто – и многое – от силы и пламенности Лермонтова».⁸ Этот позитивный настрой позволил рецензенту открыть для себя красоты символизма, но не впасть в слепое почитание нового направления. В фельетоне содержится значительное количество критических замечаний, основной претензией к автору является отсутствие смысла в произведении – обвинение, которое Измайлов предъявлял писателям-модернистам неоднократно.⁹ В частности, отмечая в «новых вещах» поэта «отточенный до сверкания стали <...> стих, звенящий, переливающий, гневный или радостный», он полагает, что «всё дальше и дальше от нас, трезвых людей, – отходят его <Бальмонта – А. А., Э. А.> притязания <...>. В терцинах, замечательных по звучности и мягкости, он воспевал шабаши ведьм и свои нежные чувства к суккубам и инкубам, гениям сводни, змеям и дьяволам. Он писал огромные поэмы, в которых нельзя было уловить смысла, кроме как в отдельных строках. Целые пьески, прекрасные по стиху, своеобразные по ритму, полные неожиданных и новых для нашего языка рифм и аллитераций, оказывались бессвязным набором слов».¹⁰

Говоря о взаимоотношениях Измайлова-критика с писателями-модернистами, нельзя обойти стороной необычайно популярные пародии литератора, собранные им впоследствии в книгах «Кривое зеркало» (выдержала до 1915 года пять изданий) и «Осиновый кол» (1915). Здесь Измайлов проявил себя как весьма талантливый сти-

хотворец и человек, тонко чувствующий ритмику стиха. Удалось литератору точно уловить интонацию и стиль З. Гиппиус, С. Городецкого, Бальмонта и других авторов. Современники Измайлова подчеркивали, что, в целом, его задача в пародировании современных ему писателей не столь уж сложна, т. к. поэты, избранные им, в большинстве случаев идут очень далеко в экстравагантности измышлений. Свое отношение к символистским поискам Бальмонта Измайлов считал возможным дополнить пародией, не лишенной «даже некоторого реального содержания», на стихотворение «Испанский цветок» («Я вижу Толедо...»):

Я плавал по Нилу,
Я видел Ирбит.
Верзилу Вавилу бревном придавило,
Вавила у виллы лежит.

Мне сладко блеск копий
И шлемов следить.
Слуга мой Прокопий про копи, про опий,
Про кофий любил говорить.

Вознес свою длань я
В небесную высь.
Немые желанья пойми, о Маланья! –
Не лань я, не вепрь и не рысь!..

О, щель Термопилы,
О, Леда, о, рок!
В перила вперила свой взор Неонила,
Мандрила же рыла песок...¹¹

К 1905 году взгляды Измайлова на происходящие изменения в литературе принимают все более отчетливые очертания. В статье «Литературные заметки. О новом времени и новых песнях» критик заявлял: «Через несколько лет становилось совершенно ясно, о чем пророчествовали эти странности, и то, что они были только уродливыми первыми опытами, как бывают уродливы буквы начинающего писать. И теперь, когда линии установились, за декадентством нельзя отрицать известных и несомненных заслуг».¹² На протяжении долгих лет Измайлов следит за творчеством Бальмонта. В 1908 году в целом отрицательно оценивая сборник «Зовы древности» (СПб.,

1908), литератор называет автора «подлинно поэтической» душой.¹³ В том же году в программной статье «На переломе. Литературные размышления» критик относит Бальмонта к «крупным талантам»¹⁴ и признает его большие заслуги в литературе. Если статьи до 1910-х годов отличались порой резкостью оценок творчества и нередко носили характер поспешного приговора, то теперь отличительной их чертой является уравновешенность, стремление понять те явления современной литературы, которые подчас не отвечали его эстетическим взглядам и пристрастиям. И хотя от резкости суждений, а порой и убийственной иронии критик не мог отказаться, что противоречило бы его натуре, однако изменение отношения к «новой литературе» и вовлечение в критико-аналитическую сферу ее сложнейшей проблематики очевидно, что позволяет говорить об определенной линии эволюции. Наиболее обстоятельные статьи, посвященные «поэту с утренней душой», были написаны Измайловым в 1909–1913 годах и позже вошли в его книги о современной литературе «Помрачение божков» и «Пестрые знамена. Литературные портреты безвременья».¹⁵ Выступая со статьями о поэтах-символистах, автор отмечает характерные особенности этого направления: «психологичность» и тяготение к символу. Центр тяжести в сюжете, а не в округленности психологического настроения, которое покрыло быт. Со стороны формы – легкость, воздушность, каких не знала старина. Стали тонкими, изящными формы новеллы, большие завоевания произошли в области ритма не только стиха, но и прозы. Эти особенности критик относит в первую очередь к таким писателям, как В. Брюсов, А. Блок, Бальмонт, определяя их поэзию как импрессионистическую лирику.¹⁶ Характерной чертой измайловских фельетонов о модернистах является то, что творчество того или иного писателя он включает в определенную литературную традицию, опираясь в этом на высказывания самих поэтов о своем творчестве и на собственное художественное чутье. Подобный метатекстуальный подход, попытки найти диалогические связи новой поэзии с предшествующей литературной традицией, желание вписать того или иного автора в близкую и знакомую литературную эпоху обусловлены, с одной стороны, желанием понять поэзию «тайн, неведомого, незнанного», и с другой – помочь публике подняться на уровень автора произведения, разъяснить новые творческие интенции, эстети-

ческие принципы возникающего художественного направления. Измайловское деление «новых веяний» в литературе было предельно условным и создано им в первую очередь для уяснения сути происходящих трансформаций. Выстроенная им система позволила в итоге оформить многочисленные разбросанные газетные и журнальные фельетоны в сборники, вышедшие отдельными книгами, – «Помрачение божков и новые кумиры» (1910), «Пестрые знамена. Литературные портреты безвременья» (1913). Эти сборники нельзя рассматривать как простое переиздание ранее опубликованных статей. Его книги представляют собой концептуальное единство, синтез. Статьи, объединенные в книги, обнаруживают новые стороны, производят впечатление большей цельности, чем на газетной полосе или в журнале.

В письмах Бальмонта к Измайлову критические высказывания последнего не затрагиваются: их эпистолярный диалог ведется в сугубо практической направленности.¹⁷ В 1907–1909 годах корреспонденты обсуждают насущные вопросы, связанные с изданиями собраний сочинений Г. Гауптмана¹⁸ и К. Гамсуна.¹⁹ В 1907 году Измайлов выступил секретарем затеянного в издательстве А.Ф. Маркса трехтомного собрания сочинений Герхарта Гауптмана как приложения к журналу «Нива»: он вступил в переговоры с переводчиками, вел переписку с авторами от имени издательства, написал небольшие предисловия-справки к крупным произведениям, вводя читателей в художественный мир немецкого драматурга. В этом новом для себя качестве Измайлов в конце ноября 1907 года обратился к Бальмонту с предложением об участии в проекте. Из Бельгии поэт откликнулся на предложение: «Я люблю Гауптмана и охотно возьмусь перевести несколько его вещей, но прозаических. А именно: мне хотелось бы перевести “Эльгу”,²⁰ “Одиноких людей”,²¹ “Возчика Геншеля”.²² Не отказался бы и от “Микаэля <так!> Крамера”.²³ Условия вознаграждения, пожалуйста, определите Вы сами, так как Ваше предложение отличается от обычных (Вы приобретаете право на работу, связанную с моим именем, навовсе). Корректуры я всегда держу сам (от двух до трех, в зависимости от аккуратности типографии), и не задерживаю их».²⁴ Бальмонт оперативно принялся за работу и уже 16 января 1908 года отправил в редакцию перевод «Михаэля Крамера», который он выполнил в соавторстве с Екатериной Алексеевной

Бальмонт (урожд. Андреевой). Соавторство Андреевой послужило причиной некоторого неудовольствия со стороны редакции, которая, по всей видимости, первоначально не была настроена помещать ее имя под переводом. 30 апреля 1908 года Бальмонт, перечисляя прежние переводческие заслуги супруги, с обидой писал Измайлову: «Относительно имени Ек<атерины> Андреевой, с которой я делал перевод Гауптмана и Зудермана для Скимунта²⁵ и которая есть переводчица Мутера²⁶ и Уайльда,²⁷ просьба редакции мне, простите, кажется изумительной. Вы, конечно, понимаете – и мне не нужно повторять, – что я настаиваю на этом имени не потому, что Ек<атерина> Андреева как-н<и>б<удь> со мною связана, а потому, что это весьма ценное переводческое имя. Если, однако, мои слова неубедительны, – Вы ведь *меня* приглашали переводить Гауптмана, а *не меня и ее*. Право внешнее за Вами. Обиды не будет. Но несправедливость мне кажется очевидной. Повторяю: как хотите».²⁸ Колебания редакции объясняются авторитетом заявленных в анонсе издания и на деле участвующих в проекте переводчиков, однако просьба указать имя Е.А. Андреевой издательством А.Ф. Маркса была выполнена.²⁹ Обида чувствуется и в последнем пассаже бальмонтского письма, когда поэт по поводу своих стихов, опоздавших для пасхального номера «Биржевых ведомостей», пишет: «Со стихами, посланными мною в “Бирж<евые> вед<омости>” и пришедшими туда несвоевременно, делайте, что хотите. Мне всё равно. Бросьте в камин, например».³⁰

В 1907–1909 годах в издательстве А.Ф. Маркса было предпринято издание пятитомного собрания сочинений Кнута Гамсуна в связи с приближавшимся 50-летним юбилеем писателя (книги выпускались как приложение к «Ниве»); секретарем редколлегии вновь было предложено стать Измайлову. Для этого проекта Александр Алексеевич в соавторстве с М.П. Благовещенской подготовил критико-биографический очерк о норвежском драматурге.³¹ В октябре 1909 года критик обратился к Бальмонту с предложением о сотрудничестве. Из Лондона поэт живо откликнулся и готов был подготовить целый корпус объемных текстов: «...меня очень радует Ваше предложение. Я сроднился с творчеством Гамсуна и охотно возьмусь перевести несколько его вещей. <...> Прошу обратить внимание на то, что я перевожу Гамсуна с норвежского и что воссоздание его творчества зна-

чительно труднее, чем переводы вещей Гауптмана. Вот вещи, которые я просил бы оставить за мной, если они еще не отданы никому. Настаиваю (если возможно именно на них).

- *1. Виктория. (Уже наполовину готова).
- *2. Съеста. (Могу приготовить очень быстро).
- 3. Игра жизни. (Драма). (Также).
- *4. Пан.
- 5. Новь.
- 6. Мистерии. (Одну из этих двух, безразлично какую).

Вещи, отмеченные звездочками, я люблю более всего из творчества Гамсуна и мысленно жил с ними несколько лет». ³² Однако в этом собрании Бальмонту отводилась более скромная роль: для перевода поэту было предложено лишь несколько рассказов из книги Гамсуна «Сиеста» (1897) – тексты вошли в четвертый том собрания сочинений. Выбор переводчика для романа «Виктория» (1898) был сделан не в пользу громких имен. ³³

Шестилетний перерыв в переписке литераторов привел к утрате былых связей, так что когда весной 1915 года Измайлов попросил дать стихи для пасхального номера и более активно сотрудничать в «Биржевых ведомостях», Константин Дмитриевич даже не мог вспомнить имени и отчества своего давнего корреспондента. Примечательно, что именно в этот период Измайлов возобновил эпистолярные контакты с другим ярким представителем символизма. С весны 1915 года в «Биржевых ведомостях» начал активно печататься В.Я. Брюсов, в этот период выполняющий роль неофициального военного корреспондента «Русских ведомостей» в прифронтовой зоне. Удаленность от столицы, материальные трудности – всё это способствовало интенсивному сотрудничеству Брюсова в «Биржевых ведомостях», «Огоньке», «Новом слове» через посредство Александра Алексеевича. ³⁴ Возобновление сотрудничества Бальмонта с «Биржевыми ведомостями» в 1915 году позволило также привлечь к участию в газете М. Волошина, который в это время гостил у него в Париже. За год (с апреля 1915 по апрель 1916, до тех пор, пока Измайлов возглавлял литературный отдел «Биржевых ведомостей») на страницах газеты и ее приложений появилось более трех десятков произведений Бальмонта (большинство стихотворений вошло в сборник «Ясень»). ³⁵

Широкий круг знакомств в литературно-художественной среде, активная переписка позволили Измайлову проявить себя в особом для журналистики жанре – интервью. Отметим, что интервью начала XX века не ограничивалось исключительно беседой журналиста и интервьюируемого. В нем содержались элементы аналитики и образности: портретные зарисовки, описание внешности, быта и т. д. Не случайно свою книгу «Литературный Олимп», в которой Измайлов собрал свои многочисленные газетные интервью, он снабдил подзаголовком: «Характеристики, встречи, портреты, автографы». Статьи, написанные в жанре интервью, сам автор называл «беллетристическими репортажами». В начале лета 1915 года состоялось личное знакомство Измайлова и Бальмонта, о нем последний упоминает в письме от 20 июня 1915 года. По-видимому, результаты этой беседы, состоявшейся в «Северной гостинице», изложены корреспондентом в утреннем выпуске «Биржевых ведомостей» от 28 мая.³⁶ Поэт делится с корреспондентом своими впечатлениями от жизни во Франции, своим восприятием войны, творческими планами: «На чужбине я жил напряженной внутренней жизнью и за зиму написал новый том стихов. Я чувствовал себя сосредоточенным, как бы замкнутым в башне. Мои литературные знакомые находят, что этот том совершенно нов по построению. В прямом смысле война вошла сюда незначительными элементами <...> Я назову книгу „Ясень. Видение Древа“. По значительности она мне кажется идущей за моей книгой „Будем как Солнце“. Личного стихотворения здесь нет ни одного».³⁷ Во время этого свидания речь шла также о возможной публикации собрания сочинений Бальмонта в виде приложения к журналу «Нива». В письме от 20 июня поэт просил содействия Измайлова как секретаря издательства в продвижении проекта. Однако издание не было осуществлено. По-видимому, личные встречи продолжились и после.³⁸

Май и начало июня 1915 года прошли для поэта под знаком опасной болезни Е.К. Цветковской, которая по дороге из Франции в Россию заболела крупозным воспалением легких: «...все эти три недели я просидел в Москве, ведя вместе с докторами борьбу со смертью»,³⁹ – так объяснял он задержку обещанных для газеты материалов. 24 июня из деревни Ладыжино близ Тарусы, где Бальмонт провел лето и начало сентября 1915 года, он делится с петро-

градским адресатом своими впечатлениями: «Места очень красивы. Ока, луга, леса, рожь в человеческий рост и выше. Но как всегда, вначале, после Юга и океана, сердце здесь сжимается. Много слез в нашей красоте».⁴⁰

В конце сентября из Петербурга Бальмонт отправился в свою первую большую поездку по России. Первым пунктом назначения стали кавказские города Тифлис и Кутаис. Оттуда на русский север – Вологда, Ярославль, Пенза, Саратов, Пермь. 2 ноября 1915 года он писал Измайлову: «Я в колесе вращающемся весьма быстро. Посему до Саратова от града Невы лишь хотел написать Вам, и не мог. Шлю 5 сонетов пока.⁴¹ Из Самары или Уфы, куда сегодня уезжаю, напишу Вам о своих впечатлениях от поездки (Тифлис, Кутаис, Вологда, Казань, Саратов – города, меня не только приветствовавшие шумно, но частью прямо венчавшие). В декабре вернусь в Питер».⁴²

В начале декабря поэт послал в редакцию несколько текстов, которые впоследствии планировал поместить в сборнике «Ясень».⁴³ Бальмонт несколько раз давал обещания прислать прозаические тексты для публикации в «Биржевых ведомостях»: «На ближайшей неделе начну доставлять Вам маленькие, совсем маленькие рассказы – о моем путешествии по России, и что-то о Войне, что-то о нетленном». Они были исполнены уже при новом руководителе литературного отдела газеты – А.Л. Вольнском. В начале 1916 года Измайлов, после долгих колебаний, принял решение возглавить редакцию «Петроградского листка» и уйти из «Биржевых ведомостей». Показательно, что многие авторы, приглашенные некогда литератором к сотрудничеству в «Биржевых ведомостях», были растеряны этим известием и обращались к Измайлову за разъяснениями. После ухода Александра Алексеевича из газеты Бальмонт продолжил участие в петербургском издании, публиковал стихи, путевые очерки о Японии, статьи, переводы, рассказы.⁴⁴ Измайлов же на новом посту задумал реформировать на тот момент популярную газету, не выделяющуюся из общей массы бульварной прессы для городских низов, – и успешно справлялся с этой задачей, привлекая к сотрудничеству известных литераторов и общественных деятелей.⁴⁵ По-видимому, он обращался с предложением о сотрудничестве в «Петроградском листке» и к Бальмонту, однако следов его участия в издании не обнаружено.

Проницательный критик произведений реалистического направления, по отношению к творчеству модернистов Измайлов, прежде всего, известен как талантливый пародист, резко отрицательно воспринявший первые опыты нарождающегося течения. Со временем взгляды приверженца реализма на литературную продукцию модернистов претерпевают определенную эволюцию. В особенности это ярко прослеживается на отношении Измайлова к творчеству Бальмонта и Брюсова,⁴⁶ имена которых часто соседствуют на страницах его рецензий.⁴⁷ Прогрессивный настрой 1907 года позволил критику открыть для себя красоты символизма, не впадая, однако в слепое почитание нового направления: «Приверженец реализма, поклонник творчества Л. Толстого и А.П. Чехова, он, проповедуя принципы “объективной”, нетенденциозной критики, смог создать яркие характеристики представителей “нового искусства”, перейдя от скептических оценок к признанию достижения “психологически-символистской школы”».⁴⁸ В этот период статьи Измайлова о «новых веяниях в литературе» выстраиваются в определенную систему: на примере творчества модернистов им выделены три направления, определенные в терминах «импрессионистическая лирика» (А. Блок, В. Брюсов, К. Бальмонт); «неоархаизм» (А. Ремизов, С. Ауслендер, В. Брюсов); «произведения, наполненные натуралистическими сценами» (Л. Зиновьева-Аннибал, М. Кузмин, В. Муйжель, Н. Сергеев-Ценский).⁴⁹

Приведенный выше обзор критических отзывов Измайлова о поэзии Бальмонта позволяет существенно скорректировать распространённое мнение о критике как о непримиримом противнике модернистского направления в литературе. Подобная эволюция произошла во взглядах критика по отношению к самым ярким представителям символизма – В.Я. Брюсову, А.А. Блоку, К.Д. Бальмонту.

¹ *Измайлов А.А.* Помрачение божков и новые кумиры: Книга о новых веяниях в литературе. М., 1910. С. IV.

² *Измайлов А.А.* Литературные заметки // Биржевые ведомости. 1901. 26 мая. (№ 140). С. 2. Далее в сносках использовано усл. сокращ.: БВ.

³ Наст. имя – Юлий Яковлевич Гомбарг-Идарский (1880–1954); см. его карикатуру на обложке журнала «Оса» (1912. № 9).

⁴ *Измайлов А.А.* Литературные заметки // БВ. 1901. 26 мая. (№ 140). С. 2.

⁵ Исключение составляет рецензия на рассказ З. Гиппиус «Чистая сердцем». Ср.: *Измайлов А.А.* Литературные заметки // БВ. 1901. 6 августа (№ 212). С. 1–2.

⁶ См. статьи за 1902 год: *Измайлов А.А.*: 1) Литература: «Северные цветы на 1902-й год» // БВ. 1902. 22 июня. (№ 167). С. 3; 2) Литература: «Северные цветы на 1902-й год» // Там же. 28 июня. (№ 173). С. 3; 3) Литература: Литературные впечатления // Там же. 6 августа (№ 212). С. 3.

⁷ *Измайлов А.А.* Литературные заметки: В безднах декаданса: («Будем как Солнце», книга символов К.Д. Бальмонта) // Новая иллюстрация. 1903. № 27. С. 213.

⁸ Там же.

⁹ Подробнее см. вступ. ст. к письмам А.А. Блока в изд.: А.А. Измайлов: Переписка с современниками / Сост., вступ. ст. А.С. Александрова; предисловия, подгот. текстов и примеч. А.С. Александрова, Э.К. Александровой, Н.Ю. Грякаловой. СПб., 2017. С. 598–606.

¹⁰ *Измайлов А.А.* Литературные заметки: В безднах декаданса: («Будем как Солнце», книга символов К.Д. Бальмонта). С. 214. Ср. также рецензию на третий альманах книгоиздательства «Скорпион» «Северные цветы» (М., 1903), который Измайлов, в целом, высмеял как «пустопорожнее место», но выделил стихотворение В.Я. Брюсова «Habet illa in alvo» за глубину мысли, звучность стиха и смелость темы (*Измайлов А.* Литературные мелочи: «Северные цветы» // БВ. Утр. вып. 1903. 25 авг. (№ 419). С. 2). Насмешливо-пародийный тон сменяется на серьезный и осмысленный в фельетоне, посвященном выходу сборника Брюсова «Urbi et orbi» (*Измайлов А.А.* Литературные заметки. [Новая более определенная фраза декадантства. – Книга стихов Валерия Брюсова. – «Urbi et orbi»] // Новая иллюстрация. 1903. № 47. С. 374).

¹¹ *Измайлов А.А.* Литературные заметки: В безднах декаданса: («Будем как Солнце», книга символов К.Д. Бальмонта). С. 214.

¹² *Измайлов А.А.* Литературные заметки: О новом времени и новых песнях // БВ. Утр. вып. 1905. 8 апр. (№ 8764). С. 2.

¹³ См.: *Измайлов А.А.* Литературная пестрядь: (Заметки и впечатления) // Образование. 1908. № 8. Отд. 3. С. 7–17.

¹⁴ См.: *Измайлов А.А.* На переломе: Литературные размышления. СПб., 1908. С. 56–57.

¹⁵ См.: *Измайлов А.А.*: 1) В литературном мире: [Пленная мысль в русском стихотворстве. – Скромность Бальмонта. – Литературное бильбоке. – Новая книга Андрея Белого] // БВ. Утр. вып. 1909. 3 июня. (№ 11137). С. 2; 2) Хмель на руинах: (Новое и старое) // *Измайлов А.А.* Помрачение божков. С. 1–51; 3) В покинутой кумирне // *Измайлов А.А.* Пестрые знамена: Литературные портреты безвременья. М., 1913. С. 73–86. Этот период деятельности будет оценен рецензентами так: «Критика А. Измайлова – типичная критическая работа уравновешенного и спокойного представителя “золотой середины”. В потоке новаторских литературных исканий и увлечений Измайлов постарался укорениться на некоем срединном месте, компромиссной позиции между новым и старым» (*Ронин А.А.* Измайлов Пестрые знамена. Литературные портреты безвременья. М., 1913 // Новый журнал для всех. 1913. № 4. С. 178).

¹⁶ *Измайлов А.А.* На переломе: (Литературные размышления) // Библиотека «Театра и искусства». 1908. № 1. С. 50. Если творчество Брюсова и Бальмонта критик принял практически сразу же после выхода первых сборников этих поэтов и уже в 1903 году писал доброжелательные рецензии, то к творчеству А. Блока относился на протяжении долгого времени настороженно. Не принял Измайлов и драматические новшества поэта, написав на постановки «Балаганчика» и «Незнакомки» резкие рецензии.

¹⁷ На сегодняшний день выявлены 15 писем Бальмонта к Измайлову – 11 из них сохранились в ИРЛИ (ф. 115, оп. 3, ед. хр. 24); 1 письмо – в РГАЛИ (ф. 227, оп. 3, ед. хр. 3); еще 2 – в РНБ (ф. 309, ед. хр. 2). Местонахождение писем Измайлова к Бальмонту неизвестно. Письма опублик.: А.А. Измайлов: Переписка с современниками. С. 635–648. В настоящей статье цит. по этому изданию с указ. страницы.

¹⁸ См.: Гауптман Г. Полн. собр. соч. В 3 т. СПб.: Изд. А.Ф. Маркса, 1908.

¹⁹ См.: Гамсуна К. Полн. собр. соч. В 5 т. / С критико-биограф. очерком А.А. Измайлова и с прил. портр. К. Гамсуна. СПб.: Т-во А.Ф. Маркса, 1910.

²⁰ «Эльга» (постановка 1905) – драматические сцены в 6-ти картинах, перевод выполнил Бальмонт в соавторстве с Е.А. Андреевой (см.: Гауптман Г. Полн. собр. соч. В 3 т. СПб., 1908. Т. III. С. 235–279).

²¹ «Одинокие» (вариант перевода названия: «Одинокие люди», 1891) – драма в 5-ти действиях; перевод пьесы Гауптмана выполнил В.М. Саблин.

²² «Возчик Геншель» (1898) – драма в 5-ти действиях; перевод пьесы выполнил А.М. Федоров.

²³ «Михаэль Крамер» (1900) – драма в 4-х действиях; пьеса переведена Бальмонтом в соавторстве с Е.А. Андреевой (см.: Гауптман Г. Полн. собр. соч. В 3 т. СПб., 1908. Т. II. С. 219–278).

²⁴ А.А. Измайлов: Переписка с современниками. С. 635.

²⁵ Имеется в виду: Гауптман Г. Собр. соч. В 3 т. / Пер. с нем. под ред. К.Д. Бальмонта. М.: С. Скирмунт, 1902; Зудерман Г. Собр. драматич. соч. В 2 т. / Пер. под ред. К.Д. Бальмонта. М.: С. Скирмунт, 1901. Е.А. Бальмонт был сделан перевод драмы Г. Зудермана «Гибель Содомы». С.А. Скирмунт, издатель и книготорговец.

²⁶ Подразумевается совместная работа над изданием: Мутер Р. История живописи. В 3 т. / Пер. с нем. под ред. К. Бальмонта. СПб.: Т-во «Знание», 1901–1904. Соредактором в части тиража также указан А. Бенуа.

²⁷ См.: Уайльд О. Саломея: Драма в 1 д. / Пер. с фр. оригинала К.Д. Бальмонта и Ек. Андреевой. СПб.: Сириус, 1908.

²⁸ А.А. Измайлов: Переписка с современниками. С. 638.

²⁹ Так, например, имя Любови Дмитриевны Блок, выполнившей переводы рассказов «Рабы любви», «Победитель», «Отец и сын», «Голос жизни» для четвертого тома собрания сочинений Гамсуна изд. «Нива», не упомянуто. В качестве переводчика указан Александр Блок, который в связи со смертью отца и последующей болезнью не мог выполнить заказ издательства и перепоручил его супруге. Ср. его письмо Измайлову от 21 декабря 1909 года: «Дела с Гамсуном обстоят так: во время моего отсутствия рассказы переводила моя жена, они почти готовы, но я еще не успел их прочесть и проверить перевод. Позвольте, поэтому, предложить Вам следующее: если я найду перевод удачным, или предложить его Вам с именем жены, или с подписью: “под редакцией А. Блока”; или, наконец, с моей подписью; во всех случаях я проредактирую текст, но, если только возможно, дайте мне отсрочку» (А.А. Измайлов: Переписка с современниками. С. 608).

³⁰ Там же. С. 639. Стихотворение было напечатано позже в приложении к газете; см.: Бальмонт К. Из Гейне («Твои белые лилии-пальцы...») // Огонек. 1908. 8 июня. № 23. С. 10.

³¹ См. об этом: А.А. Измайлов: Переписка с современниками. С. 617–629.

³² Там же. С. 639–640.

³³ На эту работу претендовал и А. Блок. См. об этом: А.А. Измайлов: Переписка с современниками. С. 607. Текст был подготовлен ныне забытой переводчицей А.А. Соколовой, которая также перевела для издания повесть «Под осенней звездой» (1906), роман «Роза» (1908) и целый ряд рассказов для пятого тома. См. об этом: *Александров А.С.* «Вы имеете полное право переводить все, что только пожелаете...»: (Кнут Гамсун в переводах русских писателей) // Россия и Скандинавия: Литературные взаимодействия на рубеже XIX–XX вв. М., 2017. С. 207–216.

³⁴ По всей видимости, возобновление эпистолярного контакта с Брюсовым было частью редакторской политики «Биржевых ведомостей». В это время в газетах произошло естественная смена акцентов с одних материалов на другие. Издатели почувствовали необычайный интерес читателя к материалам на военную тему, корреспонденты отправлялись на фронт для репортажей. Об эволюции взаимоотношений Измайлова и Брюсова см.: *Александрова Э.К.* К истории взаимоотношений А.А. Измайлова и В.Я. Брюсова: (По материалам переписки 1909–1917 гг.) // REOSIANAG: Journal of Institute for Russian and Altaic Studies / Chungbuk National University. 2017. № 2. С. 203–228; Переписка А.А. Измайлова и В.Я. Брюсова / Вступ. ст., подгот. текста, коммент. Э.К. Александровой // А.А. Измайлов: Переписка с современниками. С. 132–233; *Александрова Э.К., Александров А.С.* «...Доставить минуту доброго настроения в реванш прежних огорчений» (А.А. Измайлов и В.Я. Брюсов: По архивным материалам) // Брюсовские чтения 2016 года: Сборник статей. Ереван, 2017. С. 136–148.

³⁵ См. по указателю: Библиография К.Д. Бальмонта. Т. 1: Произведения поэта на русском языке, изданные в России, СССР и Российской Федерации (1885–2005 гг.). Иваново, 2006; *Азадовский К.М.* Дополнения к «Библиографии К.Д. Бальмонта» // Новое литературное обозрение. 2008. № 89. Электронный ресурс. Режим доступа: URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/asa31-pr.html>

³⁶ См.: <Б. n.>. У К.Д. Бальмонта // БВ. Утр. вып. 1915. 28 мая. (№ 14869). С. 5. Статья помещена без подписи, под рубрикой «В литературном мире», что наряду с письмом Бальмонта от 20 июня 1915 г. (ср.: «Если бы Вы, Александр Алексеевич, отнесся ко мне при нашей встрече с такой искренностью...») – А.А. Измайлов: Переписка с современниками. С. 642), позволяет с большой долей уверенности предполагать, что интервьюером выступил Измайлов.

³⁷ <Б. n.>. У К.Д. Бальмонта. С. 5.

³⁸ Так в письме от 4 декабря Бальмонт любезно приглашает Измайлова: «Хочется свидеться с Вами. Каждый четверг меня наверно можно застать от 4-х до 7-ми. Но и в другие дни я всегда буду Вам рад» (А.А. Измайлов: Переписка с современниками. С. 647).

³⁹ Там же. С. 642.

⁴⁰ Там же. С. 643.

⁴¹ По-видимому, речь идет о цикле сонетов «Лунный обелиск». В РГБ сохранилась машинопись цикла, которая включает четыре сонета: «Обелиск» («Когда и шум, и рев, и вой, и крик, и писк...»), «Владычица» («Владычица великой тишины...»), «Встреча» («Она приподнялась с своей постели...»), «Успокоенная» («Ненарушимые положены покровы...») (ф. 374, карт. 1, ед. хр. 14, л. 1–4). Очевидно, тексты были предоставлены для печати, и Измайлов в следующем письме просил разрешения разбить цикл на несколько частей для удобства помещения в газете. Автор не дал согласия, подчеркнув в письме от 4 декабря: «P. S. Сонеты “Лунный обелиск” неразъедини-

мы» (А.А. Измайлов: Переписка с современниками. С. 647), – произведение не было опубликовано в «Биржевых ведомостях».

⁴² А.А. Измайлов: Переписка с современниками. С. 645. Подробнее о поездке Бальмонта см.: *Азадовский К.М., Дьяконова Е.М.* Бальмонт и Япония. М., 1991. С. 32.

⁴³ См. по указателю: Библиография К.Д. Бальмонта; *Азадовский К.М.* Дополнения к «Библиографии К.Д. Бальмонта».

⁴⁴ В этот период вплоть до закрытия в 1917 году он поместил в газете более тридцати произведений, многие из которых вошли в книги «Ясень» и «Сонеты Солнца, Мёда и Луны». Подробнее см. по указателю: Библиография К.Д. Бальмонта; *Азадовский К.М.* Дополнения к «Библиографии К.Д. Бальмонта». По-видимому, подробности дальнейшего сотрудничества поэта с «Биржевыми ведомостями» отражены в переписке с новым заведующим литературным и библиографическим отделом газеты А.Л. Волинским. Местонахождение их корреспонденций этого периода неизвестно.

⁴⁵ О преобразованиях, которые совершились в «Петроградском листке» под руководством Измайлова см.: *Александров А.С.* А.А. Измайлов – реформатор «Петроградского листка» (1916 – 1918) // Русская литература. 2008. № 4. С. 133–142; *Шмагул О.В.* Известные журналисты в газете «для дворников и лакеев» // Медиаскоп: Электронный научный журнал факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова. 2016. Вып. 3. Электронный ресурс. Режим доступа: URL: <http://www.mediascope.ru/?q=node/2140>

⁴⁶ Блестящее знание литературы, искреннее стремление понять автора и нередко столь же глубокое непонимание, отстаивание своих собственных эстетических взглядов, которые не были вписаны в какие-то литературные группировки – именно так говорили об Измайлове современники. Эти качества вызывали уважение даже у раскритикованных им писателей. Резкие высказывания о «новых поэтах» не мешали ему состоять с «объектами» критики в дружеских отношениях, как это было, например, с Леонидом Андреевым или Брюсовым. См. подробнее: А.А. Измайлов: Переписка с современниками. С. 37–131, 132–233.

⁴⁷ Ср.: «Первенство на русском Парнасе разделяет с Брюсовым Бальмонт» (*Измайлов А.* Помрачение божков. С. 23).

⁴⁸ Александр Блок: Pro et contra. СПб., 2004. С. 637.

⁴⁹ См. подробнее: *Александров А.С.* Вячеслав Иванов в критической оценке А.А. Измайлова // Вячеслав Иванов: Материалы и исследования: Вып. I. СПб., 2009. С. 421.

В. Росов
Москва

История «Голубой подковы». Константин Бальмонт и Георгий Гребенщиков

В 2017 году культурная общественность страны отметила 150-летие со дня рождения известного русского поэта, писателя и переводчика, представителя Серебряного века Константина Дмитриевича Бальмонта (1867–1942). Его имя, как символиста, хорошо известно в кругах любителей поэзии. Путешествуя по всему миру, Бальмонт открыл русскому читателю богатство национальных литератур народов Мексики, Египта, Индии и Океании. Ему принадлежат поэтические переводы космогонических мифов американских индейцев, древнеиндийских Упанишад, драм Калидасы. Он принял Февральскую революцию 1917 года, но отверг большевиков, их революционный пафос и интернационал. Через несколько лет, в мае 1920-го, изнемогая от голода и безысходности жизненных обстоятельств, поэт получил разрешение на отъезд из Советской России. Вместе с семьёй добрался до Франции, где начался период жизни в эмиграции.

В Париже Бальмонт оказался в среде русских зарубежных писателей, близко сошёлся с Иваном Шмелевым, Александром Куприным, Борисом Зайцевым. Тесные братские узы – творческие и человеческие – связали его с Георгием Дмитриевичем Гребенщиковым (1883–1964), начинающим сибирским беллетристом, обласканным Горьким. В течение полутора лет поэт жил на берегу океана в провинции Бретань и лишь изредка выезжал в Париж, чтобы устроить свои литературные дела. В такие короткие поездки Бальмонт навещал Ивана Бунина, неизменного распорядителя литературных фондов, оказывающих материальную помощь бедствующим писателям. (Во второй половине 1920-го они жили даже в одном доме на улице Ренуар.) Встреча с Гребенщиковым произошла на квартире Буниных. Случилось это 16 января 1921 года, через неделю после приезда писателя и его супруги Татьяны Денисовны в Париж из Константинополя. А когда в 1922-м Бальмонт ненадолго обосновался во французской столице, то уже часто встречался дома и в гостях с пленившим его душу сибиряком.

Первая встреча и знакомство всегда дают какое-то особенное впечатление, из глубин сознания поднимается правдивый образ, на мгновение показывается внутренний человек. Для Гребенщикова поэт Бальмонт – египтянин, и даже больше того, прекрасный, солнечный ликом фараон. Несколько строчек из дневника писателя: «У Бунина встретился с Бальмонтом. Он не столь недоступен, как думалось. Ещё очень свеж, с египетской бородкой фараона, он, пожалуй, красив».¹ В тот вечер хозяин блистал остроумием в своей обычной манере и словом был выше Бальмонта. Он восседал за столом в красном халате, как бог Ра. (Накануне днём Бунин вышел в зелёном халате, Гребенщиков заносил ему книгу своих рассказов «Родник в пустыне»; халат оказался двусторонним и легко выворачивался наизнанку.) В гостях присутствовал журналист и критик Сергей Яблоновский. Обращаясь к нему, Бунин сказал, что прочитал «Войну и мир» раз сорок, а Бальмонт сознался, как впервые читал роман Толстого только в Париже, и эти дни были «самые светлые» после отъезда из России.

Ещё до личного знакомства Георгий Гребенщиков высоко оценил творчество Бальмонта, считал поэта носителем драгоценного «дара Божия». Живо откликался в печати на его произведения, написал очерки «Одна из тайн», «Бальмонт» и опубликовал в парижской газете «Слово» рецензию на сборник стихов «Марево». Постепенно их знакомство переросло в дружбу, и началась она историей со «Змеем».

В «Современных записках» (1920. Кн. 2) появилась поэма, точнее говоря, венок сонетов Константина Бальмонта «Змей». Вещь неоднозначная по восприятию, «жуткая по своей красоте и силе», как выразился Гребенщиков, но написана она классическим пером символиста. Анализ на одиннадцати машинописных страницах посвящён даже не поэме как таковой, а личности поэта. Это размышления о рождении души из глубины народной скорби: «Бальмонта мог создать лишь русский народ». Но как это возможно вылепить того, кто камлает стихи, подобно шаману, обнаруживая божественное естество?.. В океане человеческой энергии первородный Змей пахтает бытие. Суть поэта – это сила Змея, обвивающего телом «мироздание с его звёздами и межпланетными пустынями».²

Благодарный Бальмонт высоко ценит дружеский порыв. С конца 1922 года в его письмах часто упоминается «сибирский друг». Поэт писал: «С Гребенщиковым у меня настоящая дружба. Мне нравится, когда он, полузакрывая глаза, как лесной зверь, погружается в далёкие воспоминания детства...». ³ Звериный стиль проникает в поэзию. Уже к концу февраля 1923-го записано два стихотворения, причём одно из них, которое называлось «Георгию Гребенщикову», сам автор считает «удивительным». По его слову, так он давно не говорил, «сильно и ярко». Бальмонт перевоплощается в диких зверей. Лось и белка – антитеза героев, объединённых общим домом, таинственным и враждебным лесом. Эти герои живут внутри и управляют судьбой:

Душа – ответ. И мы не спросим,
Мы видим в чётких письменах,
Что там, где древле был ты лосем,
Я белкой в тех же был лесах. ⁴

Образы гонимых зверей ассоциируются со сварливым, жестоким миром русского зарубежья. Соперничество за место на литературном Олимпе, несправедливое распределение франков среди писателей, зависть таланту – такова эмигрантская реальность. Гребенщикова теснят из литературного сообщества собратья по перу. Бальмонт, испытывая дружбу, всё чаще удаляется из шумного Парижа на океанский берег. Мотив соперничества явно проступает в цитируемом стихотворении Бальмонта:

В тысячелетях потонули
Тот лик, тот бор, тот день, тот час.
Тогда мы не дождались пули,
Теперь облава против нас.
Но в нас живёт душа живая.
И зыбим солнечный мы смех,
Ты – словом целину взрывая,
Я – в стих роняя красный мех. ⁵

Более трёх лет пребывания во Франции позволили Георгию Гребенщикову собрать обильную литературную жатву. Вышел в свет его знаменитый роман «Братья Чураевы» (1922), сначала в «Современных записках», а затем отдельным изданием. Стали поступать пред-

ложения о переводе произведений на европейские языки. Начался выпуск собрания сочинений писателя в шести томах. И наконец, шумный успех принесла «Былина о Микуле Буяновиче» (1924). Главный герой романа – крестьянский юноша Микула, который прошёл через тяжёлые испытания жизни, каторгу и гражданскую войну, воплощает самые светлые чаяния русского народа – мечту о строительстве Храма, рукотворного и нерукотворного. Бальмонт считал это произведение «литературным событием».⁶ Читающая публика тоже оценила «Былину» по достоинству. Спустя десять лет, когда Гребенщиков уже жил в Америке, из-за океана раздавались робкие голоса о выдвижении писателя на Нобелевскую премию по литературе (вместе с Буниным и Мережковским).

Что касается именно Бальмонта, то он всегда оставался поклонником творчества своего друга-сибиряка, общение давало ему «ощущение леса и Сибирских гор, сказочного Алтая».⁷ Поэт вёл большой литературный вечер Георгия Гребенщикова 30 октября 1923 года в парижском отеле «Мажестик». Рядом на председательском месте сидели Николай Рерих и Александр Куприн. Знакомство в Париже с Рерихом открыло новые горизонты. Вместе с ним Гребенщиков организовал на паях книжное издательство «Алатас» (в переводе с казахского языка «Белый камень») и вскоре принял предложение художника переехать в Америку. Издательство, выпустившее «Былину» и книгу Алексея Ремизова «Звенигород Окликанный», продолжило свою деятельность при Музее Рериха в Нью-Йорке.

Перед отъездом в апреле 1924 года Гребенщиков договорился с Бальмонтом о выпуске сборника его стихов «Линия Лада». За пять дней до отплытия океанского лайнера «Левиафан» поэт спешно переписывает рукопись, чтобы она оказалась в издательском портфеле. Рукопись действительно попала во «чрево морского чудовища». Уже в Нью-Йорке сборник был подготовлен к печати, автору выплачена часть гонорара, но выпуск постоянно откладывался из-за финансовых трудностей. Издательство не смогло набрать обороты. В эмиграции русские книги постепенно перестали читать. «Линия Лада» осталась в архивных залежах Колумбийского университета.

Некоторые книги «Алатас» всё же сумел выпустить: «Пути благословения», «Сердце Азии» Николая Рериха и тома эпоса «Чураевы», а ещё философскую прозу «Гонец». Бальмонт сетовал в письме,

говорил другу прямо в лицо: «Гребенщиков издаёт Гребенщикова».⁸ И здесь же соглашался, добавляя, мол «ладно, хороший писатель». Это письмо пришло в Америку после долгого перерыва, вызванного душевным недомоганием Бальмонта. Отношения снова укрепились, и поэт получил в подарок от Гребенщикова пятый том эпопеи «Чураевы». Книгу с упоением читал несколько раз, восхищаясь полюбившимся местом про «голубую подкову небосклона». От восторга он был готов мысленно перелететь через океан, подойти к автору и поцеловать его «умный лоб». Ведь благодаря этому необычному образу родилась целая поэма, посвящённая Гребенщикову! Поэма называлась «Голубая подкова». И даже появился замысел книги стихов с тем же самым названием.

Ровно два месяца Бальмонт был в сладком плену, захваченный романом, и, наконец, снова превзошёл себя. Он писал: «Третьего дня, ночью, я перечитал мои любимые страницы превосходной Вашей повести “Сто племён с Единым”. Снова сердце сжималось и билось. И снова брызнули у меня слёзы из глаз. Но это были уже счастливые капли росы. Радость творчества. В 11 часов ночи я начал писать “Голубую подкову”, в полночь пил чай с Еленой Константиновной, в половину второго поэма была кончена. Два часа душевного и духовного полёта. Спасибо, алтайский друг!».⁹

Поэма Бальмонта написана в эпическом жанре, она как бы вторит роману, дышащему сибирскими и монгольскими легендами. Поэт выводит двух главных героев, которые переключались к нему от Гребенщикова, – это енисейский рыбак Чубек и тунгус Уйби-Кута. Они спешат на войну, каждый своими путями, их призвал царь. Какие-то авторские черты проскальзывают в этих героях, горящих божественным пламенем жизни:

От леса, где мы спим в разгуле звона,
Мы, мёртвые, среди бездушных плит,
До голубой подковы небосклона
Зажегся вещий пламень – и горит.¹⁰

Георгий Гребенщиков, чувствуя свой долг не только перед поэтом, но и всей зарубежной русской литературой, берётся издать на собственные средства сборник Бальмонта «Голубая подкова. Стихи о Сибири». Сборник вышел в свет в начале декабря 1935 года. Туда

включены стихотворения и поздние, и ранние, написанные поэтом во время поездки по Сибири и Дальнему Востоку весной 1916-го. Иллюстрировал книгу русский художник Всеволод Ульянов, живший в Калифорнии. Удалось поместить всего две монохромные синие иллюстрации, где изображены Чубек и Уйби-Кута, хотя эскизов было сделано гораздо больше. Сборник «Голубая подкова» стал практически последней прижизненной книгой Бальмонта. Лишь в Китае усилиями почитателей поэта было издано «Светослужение» (Харбин, 1937).

После издания книги «Голубая подкова» отношения друзей крепнут, и их переписка продолжается ещё несколько лет, несмотря на то, что Бальмонт постепенно сходит с поэтической сцены из-за болезни. Он переезжает в предместье Парижа, в Нуази-ле-Гран, где поселяется в «Доме отдыха» для выздоравливающих русских больных. И, тем не менее, у Бальмонта в последующие годы ещё появляются стихи, посвящённые Георгию Гребенщикову, среди них: «Хрустальный терем», «Тебе, суровый сын Сибири...», «Рубится дом довременный» и др. Это – редкий дар любящего сердца.

¹ *Гребенщиков Георгий*. Дневник. 1921 // Immigration History Research Center Archives, University of Minnesota, USA (IHRCА). George and Tatiana Grebenstchikoff Papers. Box 5, Folder 9. Запись от 3/16 января 1921 года.

² *Гребенщиков Георгий*. Бальмонт. [1921] // Алтай (Барнаул). 2017. № 3. С. 176.

³ «Мы встретимся в солнечном луче». Письма Константина Бальмонта к Дагмар Шаховской. 1920–1926. М., 2014. С. 280. Письмо от 11 марта 1923.

⁴ *Бальмонт К.Д.* Голубая подкова. Стихи о Сибири. Southbury: Alatas, 1935. С. 23.

⁵ Там же. С. 24–25.

⁶ «Мы встретимся в солнечном луче». Письма Константина Бальмонта к Дагмар Шаховской. 1920–1926. С. 456. Письмо от 25 апр. 1924.

⁷ Там же. С. 284. Письмо от 14 марта 1923.

⁸ *Бальмонт Константин*. Письмо Г.Д. Гребенщикову. 2 янв<аря>. 1934 // IHRCА. В. 11. Ф. 3.

⁹ Из переписки К.Д. Бальмонта и Г.Д. Гребенщикова // Алтай. 2017. № 3. С. 188.

¹⁰ *Бальмонт К.Д.* Голубая подкова. Стихи о Сибири. С. 42.

О. Рубинчик
Санкт-Петербург

«...Он не простой смертный, а поэт».
Константин Бальмонт в памяти и стихах
Анны Ахматовой

В 1966 году, с уважением вспоминая о верности, свойственной Лозинскому, Ахматова как пробный камень называет Бальмонта: «...когда был прокламирован акмеизм (1911), Лоз. (и В.В. Гиппиус) отказались примкнуть к новой школе. Кажется, даже от Бальмонта М.Л. не хотел отречься, что на мой взгляд уже чрезмерно».¹ Сама Ахматова верность Бальмонту, как и некоторым другим кумирам юности (Брюсову, Вяч. Иванову, Кузмину), не сохранила. «Даже от Бальмонта» – говорит она. Это значит, что уж от него-то можно отречься с легким сердцем. Но голос ее звучит не совсем уверенно: отношение Ахматовой к Бальмонту в годы ее зрелости и старости не было ни однозначным, ни неизменным. Проследим метаморфозы этого отношения на протяжении ее жизни.

П.Н. Лукницкий записал с ее слов в 1927 году: «1902 или 1903 г. И. Анненский читал в университете доклад о К. Бальмонте. Доклад этот был крайне неудачен. Старые университетские профессора тогда еще не приняли модерниста К. Бальмонта. Анненский был разруган ими до последнего предела. Тем более что доклад Анненского мог быть уязвим и по своим формальным качествам.

АА помнит, как к ним в Царское Село пришел с этого доклада крайне возбужденный С.В. Штейн и рассказывал о неудаче И. Анненского.

Рассказывая этот случай, АА добавила, что это – одно из самых ранних ее “литературных впечатлений”».²

Доклад, позднее опубликованный под названием «Бальмонт-лирик», был посвящен роли Бальмонта в обновлении поэтического языка и сделан в Неофилологическом обществе при Санкт-Петербургском университете 15 ноября 1904 года.³ Для нас важно, что в этих воспоминаниях и пятнадцатилетняя Аня Горенко, и тридцативосьмилетняя Ахматова, несомненно, сочувствует Анненскому, а значит, и Бальмонту. Бальмонт здесь, при всей его славе того времени, – не понятый маститыми филологами новатор.

Известно, что 13 января 1912 года Ахматова читала свои стихи в «Бродячей собаке» на вечере, посвященном 25-летию поэтической деятельности Бальмонта.⁴ 11 марта того же года в связи с тем же юбилеем она присутствовала на другом чествовании поэта⁵ – в уже упоминавшемся Неофилологическом обществе⁶ (прошедшие годы изменили отношение этого учреждения к прославленному автору и, соответственно, к давнему выступлению Анненского, в одном из докладов он был назван «одним из лучших ценителей Бальмонта»⁷). Тогда же Ахматова в числе других участников «Цеха поэтов» поставила свою подпись под адресованным Бальмонту приветствием или телеграммой.⁸ Поэт в это время находился за границей.

Это период увлечения Ахматовой Бальмонтом, о чем особенно ярко свидетельствует воспоминание Тэффи, относящееся к ноябрю 1913 года: «Приехал! Приехал! – ликовала Анна Ахматова. – Я видела его, я ему читала свои стихи, и он сказал, что до сих пор признавал только двух поэтесс – Сафо и Мирру Лохвицкую. Теперь он узнал третью – меня, Анну Ахматову».⁹ Точность свидетельства Тэффи подтверждается высказыванием Бальмонта в интервью 1914 года: «Среди молодых литераторов талантливых и интересных почти нет. Безусловно талантливой и многообещающей я считаю поэтессу Анну Ахматову, которую можно поставить на одну ступень с Миррой Лохвицкой».¹⁰

Встреча Ахматовой с Бальмонтом произошла 8 ноября 1913 года, когда Ахматова была в «Бродячей собаке» на его чествовании, связанном с возвращением поэта в Россию после долгого отсутствия.¹¹ О том, чем завершилось это событие, гротескно и не очень точно сообщается в письме М.А. Долинова¹² Б.А. Садовскому: «К утру Бальмонт напился пьян, сел подле Ахматовой и стал с нею о чем-то говорить. В это время к нему подошел Морозов (сын Пушкинианца)¹³ и стал говорить комплименты. Бальмонт с перепою не разобрал в чем дело и заорал: Убрать эту рожу! Тогда Морозов обозлился, схватил стакан с вином и швырнул в К.Д. Этот вскочил, но был сбит с ног Морозовым. Пошла драка. Ахматова бьется в истерике, Гумилев стоит в стороне, а все прочие избивают Морозова. Драка была убийственная. Все были пьяны и били без разбору друг дружку смертным боем».¹⁴

Кажется, сама Ахматова никогда не упоминала ни о своем восторге перед Бальмонтом в начале 1910-х годов, ни о чтении ему своих стихов, ни о сцене драки – по-видимому, ее роль казалась ей невыигрышной.

Но воспоминание о встрече с Бальмонтом в «Бродячей собаке», конечно, присутствует в подтексте ее стихотворения «Подвал памяти» (18 января 1940), эпиграф к которому: «О, погреб памяти», – взят из поэмы Хлебникова «Жуть лесная» (1914), где обрисовывается история скандала в «Собаке» («А “будем как солнце”, на ножках качаясь, / Ушел, в королевстве отчаясь, / И на лице его печать / О том, что здесь лучше б молчать») и упомянута Ахматова:

Воздушный обморок и ах,
Турчанки обморока шали...¹⁵

В связи с неизбежностью воспоминания о Бальмонте решу предположить, что в указанном стихотворении ахматовские строки: «Ну, идем домой! // Но где мой дом и где рассудок мой?» содержат переключку с бальмонтским «Где мой дом». Так Бальмонт назвал книгу своих очерков 1920–1923 годов, изданную в 1924 году в Праге. В это время книги и известия из Европы еще более-менее свободно доходили до России и интересовали Ахматову, так что она вполне могла знать это издание или хотя бы слышать о нем. В книге есть одноименный очерк, в котором Бальмонт рассказывает о своей послереволюционной московской нищете и бесприютности, там упоминается московское Кафе поэтов, где он встречается с Цветаевой; в тексте рефреном повторяются названные слова. В темном городе, в котором поэт чувствует себя «привидением, идущим по древнему погосту, где когда-то протекла, как широкая полноводная река, замкнутая в цветущие и высокие берега, целая богатая жизнь»,¹⁶ возникает «странная женщина», умоляющая отвести ее «домой» и без конца вопрошающая: «где мой дом?». В конце очерка Цветаева говорит Бальмонту: «...это же к вам приходила – Россия».¹⁷

Умалчивая о встрече с Бальмонтом в «Бродячей собаке», Ахматова многократно рассказывала про другое событие ноября 1913 года. Вот как ее рассказ записан Л.К. Чуковской (1 июня 1940 года): «Вспомнился мне один вечер, на котором присутствовал величавый Бальмонт. О, он всегда был величав, ни на минуту не забывал, что он

не простой смертный, а поэт. <...> Да, так на этом пышном вечере сначала был ужин, потом одни уехали, другие остались, и начались танцы. Я не танцевала. Бальмонт сидел рядом со мной. Заглянув в гостиную, где танцевали вальс, он сказал мне нараспев: “Я такой нежный... Зачем мне это показывают”...». ¹⁸

Тот же эпизод (он произошел на вечере у брата художницы Е.С. Кругликовой Н.С. Кругликова¹⁹) Ахматова в более жестком варианте рассказывала в 1960-е годы А.Г. Найману:

«Я вам не ставила еще мою “пластинку” про Бальмонта?

Бальмонт вернулся из-за границы, один из поклонников устроил в его честь вечер. Пригласил и молодых: меня, Гумилева, еще кого-то. Поклонник был путейский генерал – роскошная петербургская квартира, роскошное угощение и все, что полагается. Хозяин сел к роялю, пел: “В моем саду мерцают розы белые и красные”.²⁰ Бальмонт королевствовал. Нам все это было совершенно без надобности.

За полночь решили, что тем, кому далеко ехать, как, например, нам в Царское, лучше остаться до утра. Перешли в соседнюю комнату, кто-то сел за фортепьяно, какая-то пара начала танцевать. Вдруг в дверях появился маленький рыжий Бальмонт, прислонился головой к косяку, сделал ножки вот так (тут она складывала руки крест-накрест) и сказал: “Почему я, такой нежный, должен все это видеть?”

Эту фразу она иронически-печально произносила при виде либо чего-то, ей симпатичного, но, по общему мнению, недостойного “Ахматовой”, <...> либо несимпатичного, но не стоящего более серьезной реакции...». ²¹

На «пластинке», как Ахматова называла повторяемые ею устные новеллы, она говорит о Бальмонте с иронией, но не без симпатии. Вот только фраза «Нам все это было совершенно без надобности» очевидным образом не соответствует тому отношению, которое было у нее к Бальмонту в начале ее творческого пути. Это проекция более позднего отношения к нему, когда слава его резко пошла на убыль, да и символизм в целом потерял свои позиции, а учеба Гумилева, Мандельштама, Ахматовой у символистов окончательно сменилась противостоянием.

Этот новый этап отношения отражает ахматовская запись 1963 года: «Меж тем, как Бальмонт и Брюсов сами завершили ими же на-

чатое (хотя еще долго смущали провинциальных графоманов), дело Анненского ожило со страшной силой в следующем поколении»; Бальмонт и Брюсов «были фейерверками местного значения». ²² Про статью Цветаевой о Брюсове Ахматова говорит в 1959 году: «Брюсова она ругает недостаточно <...>. Она бунтует против его власти, а власти уже никакой не было. Почитали Блока, Сологуба, лучшие читатели уже догадывались о Мандельштаме, был молодой Маяковский, – а два смешных человека, Брюсов и Бальмонт, кидались друг на друга, как вепри, и спорили, кто из них первый поэт». ²³

Вспоминая обиды, полученные от Вяч. Иванова, Ахматова писала: «Нынешняя молодежь, т. е. уже настоящие потомки, читают “Согарденс”, недоумевают и говорят: “Плохой Бальмонт”». ²⁴ Еще о стихах Иванова: «...ритм вялый, бальмонтовский». ²⁵

Результатом литературной борьбы и смены литературных вкусов было то, о чем в 1926 году Лукницкий со слов Ахматовой записал: «Бальмонта читала в юности, с тех пор не читала почти, потому что терпеть не может его». ²⁶

Однако не столь уж последовательно Ахматова его не терпела. Рассказывая Чуковской о «нежном» Бальмонте, она заметила после слов о величавой позе поэта: «Между прочим, как это ни странно, он и в самом деле поэт. Когда-то издан был сборник “Сирена”. Там были поэты и маленькие, и большие, и средние, а лучшим оказался Бальмонт. Стихотворение о луне – прелестное». ²⁷ Вспоминая разговоры с Ахматовой 1945–1946 годов, И. Берлин пересказывает ее слова: «Что же касается Бальмонта, то его презирали совершенно напрасно. В нем, конечно, было много комической помпезности, и он был о себе преувеличенно высокого мнения, но его одаренность была несомненной». ²⁸ Своему «биографу» М.И. Будыко в 1960-е годы она сказала: «У Бальмонта были отдельные хорошие стихи». ²⁹

«Отдельные хорошие стихи» Бальмонта были значимы для Ахматовой в юности и помнились всю жизнь.

Таков, по-видимому, сонет «Умей творить» (1916):

Умей творить из самых малых крох.
Иначе для чего же ты кудесник?
Среди людей ты божества наместник,
Так помни, чтоб в словах твоих был бог.

В лугах расцвел кустом чертополох,
Он жесток, но в лиловом он – прелестник.
Один толкачик – знойных суток вестник.
Судьба в один вместиться может вздох.

Маэстро итальянских колдований
Приказывал своим ученикам
Провидеть полный пышной славы храм

В обломках камня и в обрывках тканей.
Умей хотеть – и силою желаний
Господень дух промчится по струнам.

Это произведение, в 1910-е годы наверняка воспринимавшееся Ахматовой как завет, в 1940 году вызвало ее на поэтический диалог и соревнование: 21 января этого года ею было написано программное стихотворение, позднее вошедшее в цикл «Тайны ремесла»:

Мне ни к чему одические рати
И прелесть элегических затей.
По мне, в стихах должно быть все некстати,
Не так, как у людей.

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.

Сердитый окрик, дегтя запах свежий,
Таинственная плесень на стене...
И стих уже звучит, задорен, нежен
На радость вам и мне.

Отказываясь от позы наместника божества, от пышности слога и от назидательного тона, она соглашается с основной идеей бальмонттовского стихотворения: подлинный поэт творит «из самых малых крох». Бальмонттовским «крохам» соответствует ахматовский «сор» (позаимствованный у Пушкина: «Тьфу! прозаические бредни, / Фламандской школы пестрый сор»³⁰), чертополоху – лопухи и лебеда, невзрачному грибу под названием «толкачик» – одуванчик. Есть в ахматовском стихотворении и «маэстро итальянских колдований» – Леонардо да Винчи: «Таинственная плесень на стене» – знак его

присутствия:³¹ «Рассматривай стены, запачканные разными пятнами, или камни из разной смеси <...> ты сможешь там увидеть подобие различных пейзажей <...> разные битвы, быстрые движения странных фигур, выражения лиц, одежды <...> пусть тебе не покажется обременительным остановиться иной раз и посмотреть на пятна на стене, или на пепел костра, или на облака, или на грязь, или на другие подобные же места, в которых, если хорошенько их рассмотреть, найдешь удивительнейшие находки <...>. Все это станет причиной твоей славы» – писал он.³² Вообще, как справедливо отмечает Р.Д. Тименчик, стихотворение Ахматовой лишь имитирует бесхитростность, будучи на самом деле предельно «окультуренным».³³ Можно предположить, что под «сором» она подразумевает не только «мелкие» впечатления жизни, но и застрявшие в памяти осколки художественных впечатлений.³⁴

Какое именно «прелестное» стихотворение Бальмонта о луне имела в виду Ахматова, точно выяснить не удалось. В сборнике под названием «Сирена» Бальмонт не печатался,³⁵ возможно, такой сборник и не существовал. В сборниках с похожими названиями (альманах «Сирин», выпускавшийся в 1913–1914 годах, и т. д.) бальмонтовских стихов тоже нет. Предполагалась, но не состоялась публикация Бальмонта в воронежском журнале «Сирена»,³⁶ который издавал Нарбут в конце 1918 – начале 1919 года (а вот ахматовские стихи в «Сирене» вышли, в сдвоенном номере 2–3).

Многочисленные произведения Бальмонта о луне печатались в целом ряде журналов и сборников. Наиболее вероятным «кандидатом» на роль издания, которое Ахматова перепутала с «Сиреной», представляется «Невский альманах. Жертвам войны: писатели и художники», выпуск 1 (больше выпусков не было). Он вышел в Петрограде в 1915 году. В альманахе опубликованы два стихотворения Ахматовой и стихи еще множества поэтов – «поэты и маленькие, и большие, и средние»: К. Арсеньев, А. Блок, В. Брюсов, З. Гиппиус, А. Куприн, Вяч. Иванов, Ю. Верховский, Г. Вяткин, Н. Гумилев, Г. Галина, Н. Недоброво, Д. Крючков и др. И вполне можно было счесть, что «лучшим оказался Бальмонт». В издании напечатано единственное стихотворение Бальмонта – «К Луне»:

Ты – в живом заостреньи ладья,
Ты – развязанный пояс из снега,

Ты – чертог золотого ковчега,
Ты – в волнах Океана змея.
Ты – изломанный с края шатер,
Ты – кусок опрокинутой кровли,
Ты – намек на минувшие ловли,
Ты – пробег через полный простор.
Ты – вулкан, переставший им быть,
Ты – погибшего мира обломок,
Ты зовешь – проходить среди потемок,
Чтоб не спать, тосковать, и любить.³⁷

Похоже, что рисунок этого произведения отчасти отразился в одном тексте Ахматовой:

Про стихи Нарбута

Это – выжимки бессонниц,
Это – свеч кривых нагар,
Это – сотен белых звонниц
Первый утренний удар.
Это – теплый подоконник
Под черниговской луной,
Это – пчелы, это – донник,
Это – пыль, и мрак, и зной.

Конечно, еще ближе ахматовский текст к пастернаковскому «Определению поэзии» («Это – круто налившийся свист...»), но и стихотворение Пастернака, по-видимому, хранит память о стихотворении Бальмонта. Оба текста – Ахматовой и Пастернака – опираются также на стихотворение Фета:³⁸

Это утро, радость эта,
Эта мощь и дня и света,
Этот синий свод,
Этот крик и вереницы,
Эти стаи, эти птицы,
Этот говор вод,

Эти ивы и берёзы,
Эти капли – эти слёзы,
Этот пух – не лист,
Эти горы, эти доли,

Эти мошки, эти пчёлы,
Этот зык и свист,

Эти зори без затмения,
Этот вздох ночной селенья,
Эта ночь без сна,
Эта мгла и жар постели,
Эта дробь и эти трели,
Это всё – весна.

1881 (?)

Но роль указательного местоимения здесь другая: оно служит не подлежащим, а определением, поэтому и тире у Фета почти нет, а где есть, задачи его не те, что в приведенных стихах Пастернака, Ахматовой и – Бальмонта, у которого не указательное, а личное местоимение, являющееся подлежащим.³⁹

Со всеми тремя стихотворениями у Ахматовой есть перекличка и на уровне отдельных слов, маркирующих родство. Ср.: «утро», «пчелы», «ночь без сна», «мгла и жар» у Фета – «утренний», «пчелы», «бессонниц», «и мрак, и зной» у Ахматовой; «доньях» у Пастернака – и «донник» у Ахматовой (звуковая перекличка редко употребляющихся, разных по смыслу слов: донья – множественное число от «дно», донник – медоносное растение); «К Луне» у Бальмонта – «Под черниговской луной» у Ахматовой (ни у Фета, ни у Пастернака луны нет).

Восьмистишие «Про стихи Нарбута» создано в апреле 1940 года и вошло в тот же цикл, что «Мне ни к чему одические рати...», – в «Тайны ремесла». Тот же цикл, тот же год, и название связано с Нарбутом, что косвенно подтверждает догадку: Ахматова под «прелестным стихотворением» подразумевала именно «К Луне», приписывая его публикацию нарбутовской «Сирене».

Возможно, строки «...месяц алмазной фелукой / Вдруг выплыл над встречей-разлукой» в ахматовском «В ту ночь мы сошли друг от друга с ума...» (1959) содержат перекличку с бальмонтскими строками: «Ты – в живом заостреньи ладья, <...> Ты – чертог золотого ковчега...». Фелука – небольшое судно.

Вообще богато представленная у Бальмонта лунная тема не могла не волновать молодую Анну Ахматову, а до того – Аню Горенко, ведь, как мы знаем, она была «лунатичка».⁴⁰ Лукницкий записал с ее

слов: «В детстве, лет до 13–14, АА была лунатичкой <...> Ночью вставала, уходила на лунный свет в бессознательном состоянии. Отец всегда отыскивал ее и приносил домой на руках». Такие строки Бальмонта, как

И бродим, бродим мы пустынями,
Средь лунатического сна,
Когда бездонностями синими
Над нами властвует Луна.
(«Влияние Луны», опубл. в 1902)

юная поэтесса, несомненно, проецировала на себя. «Лунное» стихотворение «Встреча» (1917, опубл. в 1921) можно обнаружить в подтексте нескольких ахматовских произведений.

ВСТРЕЧА

Она приподнялась с своей постели,
Не поднимая тeneвых ресниц,
С лицом блее смертью взятых лиц,
Как бы слыша дальний звон свирели.

Как будто сонмы к бледной спящей пели.
И зов дошел от этих верениц.
Туда, туда. До призрачных станиц.
Туда. Туда. До древней колыбели.

Густых волос змеиная волна
Упала на незябнущие плечи.
И вся она тянулась как струна.

Звала непобедимо вышина.
Душа ушла к своей венчальной встрече.
Все видела глядящая Луна.

Ср. у Ахматовой:

Но зоркий надо мною и двурогий
Стоит свидетель. О! туда, туда,
Туда по Подкапризовой Дороге,
Где лебеди и мертвая вода.
(«Одни глядятся в ласковые взоры..., 1936)

Конечно, стоит сказать об общем для Бальмонта и Ахматовой источнике – произведении Гете «Песня Миньоны», по-видимому, в переводе Жуковского (хотя известно и много других переводов). В «Мине» у Жуковского рефреном повторяется:

Там счастье, друг! туда! туда
Мечта зовет! Там сердцем я всегда!

Однако в стихотворении Ахматовой есть тема, отсутствующая у Гете, но наличествующая у Бальмонта: это тема «свидетеля» – луны (месяца).

Указание «Туда», отсылающее как к Гете, так и к Бальмонту, есть и в первой строфе «сновиденной» поэмы Ахматовой «Путем всяя земли» (10–12 марта 1940 года):

Прямо под ноги пулям,
Расталкивая года,
По январям и июлям
Я проберусь туда...

Есть там и двурогий «свидетель»:

Не знала, что месяц
Во все посвящен.

Полагаю, что и «призрачные станицы», и «древняя колыбель» Бальмонта есть в поэме, повествующей о возвращении героини «домой», к истокам:

И в легкие сани
Спокойно сажусь...
Я к вам, китежане,
До ночи вернусь.
За древней стоянкой
Один переход...
<...>

В последнем жилище
Меня упокой.

«Лунная» тема, важная для Ахматовой, хотя и не столь разветвленная, как у Бальмонта, включает в себя и другие отсылки к старшему современнику. Например, у Бальмонта есть цикл стихов о луне

«Лунная соната» (опубл. в 1903), а у Ахматовой – упоминание о «Лунной сонате» в стихотворении «Явление луны» (1944), входящем в цикл «Луна в зените»:

Из перламутра и агата,
Из задымленного стекла,
Так неожиданно покато
И так торжественно плыла, –
Как будто «Лунная соната»
Нам сразу путь пересекла.

Конечно, стихотворение отсылает прежде всего к музыке Бетховена, но, по-видимому, несет в себе и память о «лунах» Бальмонта, в частности, о Луне из стихотворения «Ковчег вечерний» (1914):

...Корабль дрожит над мглой валов,
Ковчег вечерний, улей снов.

...По вскипаю зыбкого агата
Скользит мерцающее золото...

В обоих текстах луна – плывущая, а строки, последнее, рифмуемое слово которых – «агата», ритмически совпадают.

В сонете Бальмонта «Лунный свет» (1894) есть строка «И сладко плачу, и дышу – Луной». Ср. с ахматовским:

Ты дышишь солнцем, я дышу луною,
Но живы мы любовью одною.
(«Не будем пить из одного стакана...», 1913)

В цикле «Лунная соната» первое стихотворение говорит о Солнце и Луне как о двух ипостасях души лирического героя:

Моя душа озарена
И Солнцем и Луной...

Солнце и Луна объединены Бальмонтом и в названии книги «Сонеты Солнца, Меда и Луны» (1917, опубл. в 1921), и в очень многих текстах.

При этом Бальмонт воспринимался современниками прежде всего как поэт солнца. О его «солнечной» сути упоминали почти все докладчики, которых Ахматова слышала на чествовании Бальмонта

в Неофилологическом обществе. Сборник 1902 года «Будем как Солнце» (в котором есть и целый ряд стихов о луне) принес ему огромную славу. Едва ли не самые знаменитые его строки:

Я в этот мир пришёл, чтоб видеть Солнце,
А если день погас,
Я буду петь... Я буду петь о Солнце
В предсмертный час!
(«Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце...»)

В 1909 году в письме М.А. Волошину Бальмонт сам о себе пишет: «...вышло тебе 3–4 солнечных своих стихотворения, только что засветившиеся...».⁴¹ Возможно, в поэме «Путем всея земли» «солнечный стих», сопровождающий героиню в мир иной, – стих в бальмонттовском понимании:

Лишь хвойная ветка
Да солнечный стих,
Оброненный нищим
И поднятый мной...

Вполне вероятно, что с бальмонттовским же представлением о поэзии связаны и ахматовские строки в «Поэме без героя», произнесенные от имени самой поэмы («столетней чаровницы»):

Вовсе нет у меня родословной,
Кроме солнечной и баснословной,
И привел меня сам Июль.

Хотя возводить творческую генеалогию Ахматовой к Бальмонту было бы нелепо, иметь его в виду как один из многих источников ее творчества, по-моему, стоит.

Судя по ахматовским высказываниям и произведениям с бальмонттовским подтекстом, память о Бальмонте, творчески продуктивная, особенно актуализировалась в 1940 году («Из года сорокового, / Как с башни, на все гляжу...»⁴²) – в конце этого года появились первые наброски «Поэмы без героя». В самой ранней из выявленных на сегодняшний день редакций «Поэмы без героя» (с датой окончания 3–4 января 1941),⁴³ когда текст был еще очень коротким и назывался «1913 год», уже содержатся строки про солнечную и баснословную

родословную. Если учесть, что 1913-й, помимо всего прочего, – это год ликующей встречи Москвой и Петербургом самого высокооцененного публикой на тот момент поэта и год знакомства с ним Ахматовой, то становится понятным, насколько неизбежно присутствие Бальмонта в поэме, посвященной, прежде всего, «теньям из тринадцатого года».

Среди множества аллюзий, содержащихся в «Поэме без героя», возможно, есть аллюзии на строки Бальмонта из стихотворения «Хмельное Солнце»:

Летом, в месяце Июле,
В дни, когда пьянеет Солнце,
Много странных есть вещей
В хмеле солнечных лучей.

<...>

С высокой башни
С высокой башни
На мир гляжу я.
С железной башни
За ним слежу я.

(Из книги «Птицы в Воздухе», изд. в 1908)

А может быть, и на такие строки:

Я мечтою ловил уходящие тени,
Уходящие тени погасавшего дня,
Я на башню всходил, и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня.
(«Я мечтою ловил уходящие тени...»,
из кн. «В Безбрежности», изд. в 1895)

Одним из несомненных претекстов «Поэмы» видится совсем не «солнечный» цикл Бальмонта «Забытая колокольня» (1897):

9

Что же там за странный гул?

<...>

Долгий, мрачный гул встает.
Это колокол поет!
Совесь грозная земли,
Говорит: «Восстань! Внемли!»

Это колокол гудит,
Долгим гулом сердцу мстит
За греховные мечты
Искаженной красоты.

10

«Вы умершие, вы мертвые, хоть кажетесь живыми,
Вы закончили кружение в жестокой пустоте.
Вы, упорствуя, играете костями роковыми,
Но грозит уж срок содвинутый, и вы уже не те.

Все исчерпано, окончено, проиграно, чужое,
Вам лишь тление, гниение среди черной темноты.
Если ранее томились вы, томленье будет вдвое,
Вы – лишь прах от растоптания убитой Красоты».

Как рано прозвучало это мрачное пророчество, это заведомое подведение итогов, столь близкое «Поэме без героя» – ахматовскому обвинению и оплакиванию своей эпохи! Ср. явление теней маскарада 1913 года к героине поэмы:

И чья очередь испугаться,
Отшатнуться, отпрянуть, сдаться
И замаливать давний грех?

<...>

Не последние ль близки сроки?..
Я забыла ваши уроки,
Краснобаи и лжепророки! –
Но меня не забыли вы.

<...>

Распахнулась атласная шубка!
Не сердись на меня, Голубка,
Что коснусь я этого кубка:
Не тебя, а себя казню.
Все равно подходит расплата...

<...>

Ведь сегодня такая ночь,
Когда нужно платить по счету...

<...>

Вижу танец придворных костей.

<...>

...Как пред казнью, бил барабан.
И всегда в духоте морозной,
Предвоенной, блудной и грозной,
Жил какой-то будущий гул...
Но тогда он был слышен глуше,
Он почти не тревожил души
И в сугробах невских тонул.

<...>

И сама я была не рада,
Этой адской арлекинады
Издали слышав вой.
Все надеялась я, что мимо
Белой залы, как хлопья дыма,
Пронесется сквозь сумрак хвой.

Не отбиться от рухляди пестрой...

Еще одним претекстом, на мой взгляд, нужно считать стихотворение Бальмонта «Старый дом» (опубл. в 1903):

В старинном доме есть высокий зал,
Ночью в нем слышатся тихие шаги,
В полночь оживает глубина зеркал,
И из них выходят друзья и враги...

Выходящие из зеркал привидения, танцующие со своими двойниками в зале, прямо соотносятся с «Поэмой без героя» – с Белым зеркальным залом Шереметевского дворца и сквозной темой танцующих призраков.

Конечно, речь идет не о заимствованиях, а о собирании, сгущении в «Поэме», которую Жирмунский назвал исполненной мечтой символистов,⁴⁴ духа и символики эпохи. По словам Р.Д. Тименчика, «некоторые отдельные стихи в поэме “портретируют” целые сферы мотивов поэзии начала века...».⁴⁵ Поэтому нет ничего удивительного, например, в переключках со стихами «Наваждение» и «Черный и белый» из бальмонтовского цикла «Художник-дьявол», посвященного Брюсову (сборник «Будем как Солнце»): вызывание духов, полночь, свечи, глядящие друг в друга зеркала, двойничество, – все это «реквизиты» времени.

Ср. также стихотворение Бальмонта «Встреча» из цикла «Амулеты из агата» (1906) и строки из «Поэмы».

Бальмонт:

Сон жуткий пережил вчера я наяву.

<...>

И вот навстречу мне идет моя душа,

Такая же, как я, до грани совпадения.

<...>

Как будто в зеркале, вот – я, но я – мой враг.

Ахматова:

Но мне страшно: войду сама я,

<...>

С той, которой была когда-то

В ожерелье черных агатов

До долины Иосафата

Снова встретиться не хочу...

Кроме непосредственного диалога с Бальмонтом, в «Поэме без героя» есть диалог опосредованный – через Шелли, поскольку создателем «русского Шелли» был именно Бальмонт. О Шелли в тексте и подтексте поэмы мне уже приходилось подробно писать.⁴⁶ Повторять опубликованное нет ни возможности, ни необходимости. Стоит лишь заметить, что образ подлинного поэта в поэме глубоко связан с представлениями о таком Шелли и с образом самого Шелли, каким преподнес его российскому читателю Бальмонт. Также думается, что в число подлинных поэтов («всех жаворонков всего мира») Ахматова включала и Бальмонта.

Но если Бальмонт продолжал оставаться для Ахматовой одной из важных фигур и примет Серебряного века («1913 год»), если некоторые его произведения продолжали жить в творческом сознании Ахматовой и послужили импульсом к рождению ее произведений, почему же она никогда не упоминала имя Бальмонта в стихах и не взяла для эпиграфа ни одной его строки? Почему не приоткрыла его присутствие в «Поэме без героя», когда в набросках либретто балета по «Поэме» отметила, что «на этом маскараде были “все”» и перечислила имена целого ряда своих современников? Полагаю, что основная причина – в верности своему «цеху»: после размежевания с символистами акмеистам ценить Бальмонта стало не положено, неприлично. И все же сохранилась благодарность поэту, вызывавшему

когда-то восторг, благосклонно слушавшему ее стихи и поставившему ее имя рядом с именем Сафо.

¹ Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). М.; Torino, 1996. С. 704.

² Лукницкий П.Н. Асумиана. Встречи с Анной Ахматовой: В 2 т. Т. 2. Париж; М., 1997. С. 308–309. Запись от 6 ноября 1927 года.

³ Подробно об этом: Лавров А.В. И.Ф. Анненский в переписке с Александром Веселовским // Русская литература. 1978. № 1. С. 176–177. Следует заметить, что Бальмонт был действительным членом Неофилологического общества с 1899 года.

⁴ См.: Парнис А.Е., Тименчик Р.Д. Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1983. Л., 1985. С. 215.

⁵ Лукницкий П.Н. Асумиана. Т. 1. С. 99; Т. 2. С. 34.

⁶ Об этом собрании см.: Лавров А.В. И.Ф. Анненский в переписке с Александром Веселовским. С. 180.

⁷ Батюшков Ф. Поэзия К.Д. Бальмонта // Записки Неофилологического общества. 1914. Вып. 7. С. 8.

⁸ Тименчик Р.Д. О Трудах и днях Ахматовой // Новое литературное обозрение. 1998. № 29. С. 414. Первоисточник сведений: Протоколы заседаний Неофилологического общества за 1912 год // Записки Неофилологического общества. С. 58. Тексты посланных Бальмонту приветствий и телеграмм не приведены.

⁹ Тэффи. Бальмонт // Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С. 74–75.

¹⁰ К-ъ. Беседа с К.Д. Бальмонтом // Виленский курьер – наша копейка. 20 марта 1914. Цит. по электронной версии публикации. Электронный ресурс. Режим доступа: http://www.russianresources.lt/archive/Balmont/Balmont_10.html Другие письменные отклики Бальмонта на творчество Ахматовой: «Наряду с Анной Ахматовой, Марина Цветаева занимает в данное время время первенствующее место среди русских поэтесс» (Современные записки. 1921. № 7. С. 92. Цит. по: Тименчик Р.Д. Последний поэт. Анна Ахматова в 60-е годы. В 2 т. Т. 2. М.; Иерусалим, 2014. С. 465); «А. Ахматова немножко напоминает З. Гиппиус, немножко Мирру Лохвицкую. Это уже розыгрыш слов о женской любви в поэзии» (Бальмонт К. Песни женской любви // Сегодня. 1930. 28 июня. Цит. по: Тименчик Р.Д. Последний поэт. Т. 2. С. 498).

¹¹ О том, как восторженно встретили Бальмонта в Москве и Петербурге, см. подробный рассказ в статье: Бальмонт М. 1913 год в жизни и творчестве К.Д. Бальмонта // Южное сияние. Одесский литературно-художественный журнал. 2013. № 3 (9). Электронный ресурс. Режим доступа: http://ursp.org/old/pdf/3_2013.pdf

¹² Долинов Михаил Анатольевич (1892–1936) – поэт, драматург, артист, журналист, в эмиграции также инженер. Подробнее о нем: Российское зарубежье во Франции. 1919–2000. Биографический словарь. В 3 т. М., 2008–2010. Т. 1. С. 500–501.

¹³ Речь идет о сыне историка литературы и театроведа Петра Осиповича Морозова (1854–1920): Морозов Юрий Петрович (1881–?) – балетный критик и издатель.

¹⁴ Варжапетян В. «Исповедь антисемита», или К истории одной статьи. Повесть в документах // Литературное обозрение. 1992. № 1. С. 21. Подробное и разностороннее освещение события см. в статье: Соболев А.Л. Хроника одного скандала // Он же. Легейская библиотека. Очерки и материалы по истории русской литературы XX века. В 2 т. Т. 2. Страннолюбский перебарщивает. Сконапель истоар. М., 2013. Благодарю Р.Д. Тименчика за указание на источник.

¹⁵ См. об этом: *Мейлах М.* Турчанка обморока: Пример ирано-славянской грамматической интерференции в поэтическом языке Хлебникова // Роман Якобсон. Тексты, документы, исследования. М., 1999. С. 849; *Соболев А.Л.* Хроника одного скандала. С. 227.

¹⁶ Ср. начало ахматовской «Пятой» «Северной элегии» (сходство и контраст):
 Меня, как реку,
 Суровая эпоха повернула.
 Мне подменили жизнь. В другое русло,
 Мимо другого потекла она,
 И я своих не знаю берегов.

¹⁷ *Бальмонт К.Д.* Где мой дом. Стихотворения, художественная проза, статьи, очерки, письма. М., 1992. С. 298.

¹⁸ *Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой. В 3 т. Т. 1. М., 1997. С. 130. Возможно, название танца Чуковская запомнила неточно. Ср.: «Известен рассказ Ахматовой, как на петербургской вечеринке Константин Бальмонт, наблюдая танцующую молодёжь, вздохнул: “Почему я, такой нежный, должен всё это видеть?”. Историко-культурная прелесть этого рассказа пропадёт, если не догадаться, что танцевали молодые люди, – а они явно “тангировали” <...>. Эпизод имел место 13 ноября 1913 года в дни захватившей Петербург, привезённой из Парижа тангофилии: все разучивали новый танец, моральные качества которого бурно обсуждались обществом и который был окружён ореолом сексуальной смутительности <...>. И вот Бальмонт, мексикоман и певец сексуального раскрепощения, хотевший быть дерзким, хотевший быть смелым, хотевший сорвать одежды с партнёрши, не признал родственную душу аргентинского танго...» (*Тименчик Р.* «1867» (1975) // Как работает стихотворение Бродского. М., 2002. С. 103).

¹⁹ Подробно о Николае Сергеевиче Круликове (1861–1920), любителе поэзии, действительном статском советнике, инженере см.: *Терехов А.* Второй номер журнала «Остров» // Николай Гумилёв. Исследования. Материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 322.

²⁰ Стихотворение Бальмонта «В моем саду мерцают розы белые, / Мерцают розы белые и красные...».

²¹ *Найман А.Г.* Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1989. С. 93.

²² Записные книжки Анны Ахматовой. С. 282.

²³ *Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. С. 352. Возможно, речь идет о разногласиях 1913 года: тем летом «Бальмонт и Брюсов обменялись не только письмами, но и полемическими стрелами. Поводом послужили статьи Бальмонта в газете “Утро России” за 29 июня и 3 августа 1913 года – “Восковые фигурки” и “Забывший себя. Валерий Брюсов”. В них Бальмонт весьма критично оценил прозу Брюсова и переиздания его поэтических сборников. Брюсов ответил статьей “Право на работу” (“Утро России”. 1913. 18 августа). Главное в их полемике – полярность взглядов на литературное творчество, на сущность лирической поэзии; Бальмонт: «“Лирика по существу своему не терпит переделок и не допускает вариантов” (“Забывший себя”). С этой точки зрения он осуждал Брюсова, который при переиздании ранних стихотворений внес в них существенные исправления», Брюсов «точку зрения Бальмонта <...> считал ложной и вредной <...> После летней полемики Брюсов резко отошел от Бальмонта, их отношения приобрели чисто внешний характер. Он уже давно пришел к выводу, что Бальмонт сказал свое последнее слово в литературе, и перестал интере-

соваться им. <...> Многие <...> писали о ревности Брюсова к таланту Бальмонта, о зависти первого к славе второго» (*Куприяновский П.В., Молчанова Н.А.* Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба. Иваново, 2001. С. 277–278). Ср. следующий факт: в 1913 году петербургский «журнал М.О. Вольфа “Известия по литературе, наукам и библиографии” проводит анкету “Интересуетесь ли наша публика новейшей русской поэзией?”. Заполнено 3429 анкетных листков. Из числа отвечавших “81 лицо” не интересуется современной поэзией. Из числа оставшихся только 617 человек признают современную поэзию; при этом в рейтинге современных поэтов первое место занимает Бальмонт (за него отдан 2361 голос), на втором месте Якубович (2192 голоса; скорее всего, речь идет о Петре Филипповиче Якубовиче (1860–1911), революционере-народовольце, “певце борьбы”, более всего публиковавшемся в народническом журнале “Русское богатство”), на третьем месте – Бунин (2115 голосов), Брюсов занимает пятое место (1384 голоса), Сологуб – седьмое (917), Блок – одиннадцатое (429), Маяковский получил лишь несколько голосов, из акмеистов читателями упомянут только Городецкий – десятое место, 432 голоса» (*Еремина О., Смирнов Н.* Символизм в русской литературе. М., 2005. С. 189–190).

²⁴ Записные книжки Анны Ахматовой. С. 616. Запись 1965 года. Об этом в несколько иной формулировке: *Струве Н.* Восемь часов с Анной Ахматовой // *Ахматова А.А.* После всего. В 5 кн. М., 1989. С. 265.

²⁵ *Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. С. 181. Запись от 19 августа 1940 года.

²⁶ *Лукницкий П.Н.* *Asumiana*. Т. 2. С. 195. Запись от 20 июня 1926 года.

²⁷ *Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. С. 130.

²⁸ Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991. С. 447.

²⁹ *Будыко М.* Рассказы Ахматовой // *Об Анне Ахматовой: Стихи, эссе, воспоминания, письма.* Л., 1990. С. 466.

³⁰ Порой дождливо намедни
Я, завернув на скотный двор...

Тьфу! прозаические бредни,
Фламандской школы пестрый сор!
(Из «Путешествия Онегина»)

Эта аллюзия отмечена Б. Филипповым в статье 1965 года «Анна Ахматова» (Анна Ахматова: pro et contra. В 2 т. Т. 2. СПб., 2005. С. 305), Т.И. Бреславец в статье «“Тайны ремесла” Анны Ахматовой в контексте японской поэтической традиции» (Известия Восточного института. 1999. № 5. С. 206. Цит. по: Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.docme.ru/doc/1637289/tajny-remesla--anny-ahmatovoj-v-kontekste-yaponskoj-poe-tich>), где говорится также о переключке стихотворения Ахматовой с творчеством Басё, и А.В. Федоровой: «Сама “оппозиция” “высокой” поэзии и “прозаической”, “бытовой” пушкинская. В известной главе “Евгения Онегина” автор описывает свой творческий путь как переход от поэзии “высокопарных мечтаний” к “фламандской школы пестрому сору”» (*Федорова А.В.* Метафора сора в творчестве А. Ахматовой // *Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры.* Тюмень, 2001. Вып. 5. С. 88).

³¹ Догадка об отсылке к Леонардо да Винчи, скрытой в ахматовской строке, была впервые высказана Р.Д. Тименчиком в статье «После всего. Неакадемические заметки» (Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 22). О посреднике между этой строкой и цитатой из текста Леонардо – о Бальмонте – в статье не сказано. Есть между строкой

и цитатой и другой «посредник» – жизненное впечатление, о котором упоминает в статье «Детский рай» друг Ахматовой, композитор А.С. Лурье: «В большом старинном доме на Фонтанке, вблизи Летнего сада, из окна, выходящего во двор, на соседней глухой стене в сажень толщиной проступала леонардовская плесень; взглядевшись в нее, можно было отчетливо видеть силуэт в цилиндре и плаще, куда-то бегущий. О.А. Глебова-Судейкина говорила, глядя на эту тень: “Вот опять маленький Нерваль бежит по Парижу”. Все друзья, бывавшие в доме на Фонтанке, знали и любили призрачного поэта в призрачном Петербурге» (*Лурье А.* Детский рай // Воздушные пути. Нью-Йорк, 1963. № 3. Цит. по републ. в изд.: *Ахматова А.А.* Поэма без героя. В 5 кн. М., 1989. С. 342–343). В этом доме на Фонтанке, 18, в квартире Судейкиной, Ахматова жила с Ольгой Афанасьевной и Лурье с конца 1921 года по август 1922 года, до эмиграции композитора, и продолжала оставаться по осень 1923 года.

³² *Леонардо да Винчи.* Избранное. М., 1952. С. 88–89. (Глава «Обучение живописца»).

³³ *Тименчик Р.Д.* После всего. Неакадемические заметки. С. 22. О том, что эти ахматовские стихи «растут не из природного сора, а именно из старательно отвергаемой “литературы”», подробно в статье: *Жолковский А.К.* «Мне ни к чему одические рати...» (К тайнам ремесла Анны Ахматовой) // *Он же.* Новая и новейшая русская поэзия. М., 2009. Как отмечает автор, стихотворение содержит аллюзии на Пушкина, Верлена, Кузмина, Баратынского, а также автоцитаты.

³⁴ Ср.: «Таким образом, источником стихов у Ахматовой оказывается и литературный “сор”: “прозаическая” поэзия Пушкина» (*Федорова А.В.* Метафора сора в творчестве А. Ахматовой. С. 88).

³⁵ Просмотрено: Библиография К.Д. Бальмонта. В 2 т. Иваново, 2006.

³⁶ Об этом свидетельствует недатированное письмо В.И. Нарбута А.М. Ремизову (*Крюков А.С.* Воронежский год Владимира Нарбута // Сирена. Пролетарский двухнедельник. Воронеж, 1918–1919. Прилож.: статьи Т.А. Дьяковой, А.С. Крюкова, О.Г. Ласунского. Воронеж, 2013. С. 172).

³⁷ Оформление стиха, орфография и пунктуация, как в альманахе.

³⁸ За указание на стихотворение Фета благодарю Т.В. Игошеву.

³⁹ При том, что Бальмонт во многом, особенно в звучании своей поэзии, идет от Фета, прямой связи его стихотворения «К Луне» со стихотворением Фета «Это утро, радость эта...», на мой взгляд, нет.

⁴⁰ *Лукницкий П.Н.* Асуміана. Т. 1. С. 56.

⁴¹ *Волошин М.А.* Избранное: Стихотворения, воспоминания, переписка. Минск, 1993. С. 323.

⁴² См.:

Из года сорокового,
Как с башни, на все гляжу.
Как будто прощаюсь снова
С тем, с чем давно простилась,
Как будто перекрестилась
И под темные своды схожу»
(«Вступление» к «Поэме без героя»).

⁴³ Эта редакция поэмы известна благодаря списку в дневнике Л.М. Андриевской, сделанному ее рукой (дневник хранится в архиве ее дочери Т.Б. Фабрицевой). Текст опубликован с небольшими неточностями Т.Б. Фабрицевой и Н.В. Королевой см.:

Роман-журнал XXI век. М., 2002. № 9. См. также: *Королева Н.В.* «Поэма без героя» – ранние редакции // *Она же.* Анна Ахматова. «Души высокая свобода...». Творческий путь поэта. М., 2016. С. 323–335. Об этой редакции см.: Петербург Ахматовой: Владимир Георгиевич Гаршин. СПб., 2002. С. 246. (Коммент. Т.С. Поздняковой).

⁴⁴ Записные книжки Анны Ахматовой. С. 261.

⁴⁵ *Тименчик Р.Д.* Заметки о «Поэме без героя» // *Ахматова А.А.* Поэма без героя. С. 12.

⁴⁶ См. раздел «Шелли и Байрон в “Поэме без героя”» в монографии: *Рубинчик О.Е.* «Если бы я была живописцем...». Изобразительное искусство в мастерской Анны Ахматовой. СПб., 2010. С. 172–207. Там же – ссылки на других исследователей, писавших на эту тему.

Материалы к творческой биографии К.Д. Бальмонта (из собраний и фондов Пушкинского дома)

Подготовили Л.Г. Агамаян, Е.В. Виноградова, Е.Ю. Герасимова,
В.С. Логинова, Е.Н. Монахова, Г.В. Петрова, К.А. Чудакова

ИНСКРИПТЫ И АВТОГРАФЫ К.Д. БАЛЬМОНТА

Бальмонт К. Сборник стихотворений. Ярославль, Типо-литография
Г.В. Фальк, 1890.

Дарительный автограф:

«Многоуважаемому Ф.Ф. Фидлеру с просьбой никому эту книгу не показывать. К. Бальмонт. 08. XI. 13.СПб.»

К.Д. Бальмонт. Фотография Д. Асикритова. Москва. 1890-е.

Дарительный автограф А.И. Урусову:

«Дорогому Александру Ивановичу Урусову от неизменно ему преданного К. Бальмонта. СПб. XI. 1898».

Источник поступления не зафиксирован. ПД/И-19681

К.Д. Бальмонт. Фотография. 1899 год.

Дарительный автограф А.И. Урусову:

«Дорогому, вечно живому, как жизнь разнообразному Александру Ивановичу Урусову сей лик каторжника. К. Бальмонт. Осень. 1899».

Источник поступления не зафиксирован. ПД/И-19683

Бальмонт К. Под Северным Небом. Элегии, стансы, сонеты. СПб.:
Типография М. Стасюлевича, 1894.

Дарительный автограф:

«Многоуважаемому Семену Афанасьевичу Венгеру. К. Бальмонт»

Бальмонт К. Под Северным Небом. Элегии, стансы, сонеты. СПб.: Типография М. Стасюлевича, 1894.

Дарительный автограф:

«Юлии Павловне Маковской на добрую память от автора. СПб, 1895, февраль»

ИРЛИ, ф. 230 (Леткова-Султанова), ед. хр. 695.

Бальмонт К. В Безбрежности. СПб.: Т-во скоропеч. А.А. Левенсон, 1896.

Дарительный автограф:

«Вере Васильевне Котляревской. К. Бальмонт. СПб. 17 апреля 99. 3 стр.»

Бальмонт К.Д. Тишина. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1898.

Дарительный автограф:

«Ф.К. Сологубу. К. Бальмонт. Невоплощенность СПб., 98. Ноябрь»

Портрет К.Д. Бальмонта. Неизвестный литограф с оригинала В.А. Серова 1905 г<од>.

Бумага, хромолиитография.

На изображении справа: *«В. Серов. 905»*

Ниже справа приклеен автограф Бальмонта:

*Аллеи рек. Зеркальности озер.
Хрустальный ключ. Безгласные затоны.
Живая сказка, страшный темный бор.
Его вершин немолкнувшие звоны.
Воздушность ив. Цветы родных полей.
Апрельский сон с его улыбкой Маю.
Я целый мир прошел в мельканьи дней.
Но лучше вас я ничего не знаю.
Сентябрь 1905. К. Бальмонт.*

Из поступлений 1910-х-1920-х гг. ПД/И- 459

Бальмонт К.Д. Фейные Сказки. Детские песенки. М., Книгоиздательство «Гриф», 1905.

Автограф:

Змеиные валы

*Окопы древние, Змеиные валы,
Извивно-тяжкие мечты подземной мглы,
Кругосоздания из марева бесов,
Как перебраться к вам? – Через бездонный ров.*

*Созвездья слитные, вы, гроздь высоты,
Змеиноликости, и ты, Луна, и ты,
Звезда Вечерняя, венец свершенных дней
Где путь к Вам – Через эфир, в котором нет путей.*

*О, души женские, плененные мечтой,
Вы, сочетавшие змеиность с Красотой,
Вы, вы, желанные, скажите, как к вам путь?
– Через бездонность глаз. Дрожишь? Оставь. Забудь.*

К. Бальмонт

3 март <a> 1906.

Париж

Внизу титульного листа неизвестной рукой обрывающаяся надпись
«В. Враская. <нрзб> 1905»

Бальмонт К. Морское Свечение. СПб.; М.: Т-во М.О. Вольф, Тип.
т-ва М.О. Вольф в СПб., 1910.

Автограф на титульном листе

*Кто любит молодость сполна
Тому она навек дана.*

К. Бальмонт.

1911. XI.

Пасси.

Бальмонт К.Д. Зарево Зорь. М.: Книгоиздательство «Гриф», 1912.

Дарительный автограф:

*«Ф.К. Сологубу и Ан.Н. Чеботаревской от искренно полюбившего
их, и помнящего, К. Бальмонта. 1912. II. 1. Пасси»*

Бальмонт К.Д. Зарево Зорь М.: Книгоиздательство «Гриф», 1912.
Дарительный автограф:
«Певцу певучему А. Блоку. К. Бальмонт. 1912. I. 31. Пасси».

Е.С. Кругликова. Силуэт К.Д. Бальмонта. <1915>.
Картон, черная бумага.
Автограф К. Бальмонта:

*Себя я ведал светловзорным,
Себя я мыслил золотым.
Но пламень убегает в дым.
Итак, да буду ныне черным*

1915. XII. 5. К. Бальмонт.

От М.С. Белгородской в 1959 году. ПД-3217/И-81516

Бальмонт К.Д. «Тупик».
Стихотворение с подзаголовком «Редактору октябристской газеты».
Без даты. Подпись «Пересмешник».
На листе отпечатано «Набрано».
Автограф. Бумага, чернила. 20,5×15.

Тупик
Редактору октябристской газеты

*Вот
Ход
Тупика:
«Рубит
Строка,
Рубит
Строка»*

*Вот
Ход
Тупика:
«Заплачу»
«Не хочу!»*

*От вас,
Дикообраз,
Не хочу
Пятака»
Пересмешник.*

ИРЛИ, ф. 439, оп.1, № 771, л. 1

Бальмонт К.Д. Записка И.С. Рукавишникову. 29 мая 1919.

Автограф. Бумага, чернила. 13×10

«Во Дворец Искусств. И.С. Рукавишникову.

Прошу пропустить двоих

К. Бальмонт.

1919. V. 29.»

ИРЛИ, Р1, оп. 2, № 9, л. 1

Бальмонт К.Д. Стихотворение «Размышления Поэта на философском семинарии», с подзаголовком. 30 марта 1920 г<ода>.

Автограф. Бумага, чернила.

*Размышления Поэта
На философском семинарии
(Посвящается верным Гегеля)*

*Если б дикая коза,
Для которой буйство бега
Есть насыщенность и нега, –*

*Для которой ни гроза,
Ни крутые срывы склона
Не угроза, не препона, –*

*Если б дикая коза
Вдруг, в неистовстве стремленья,
Впала к людям, в рассужденье,*

*Что бы случилось с козой?
Человечий слыша вой,
Прямо б в пропасть головой!*

*К. Бальмонт.
1920. 30 м<a>рт<a>.*

ИРЛИ, Р III, оп. 1, ед. хр. 505.

Указатель имен

- Агамалян Л.Г. – 6, 455.
Адамович Г.В. – 103.
Азадовский К.М. – 10, 40, 74, 77, 78, 86, 241, 255, 410, 425, 426.
Айвазовский И.К. – 130.
Айхенвальд Ю.И. – 233, 239.
Аксаков И.С. – 164.
Аксенов И.А. – 292, 295.
Александр III, император – 368.
Александров А.Н. – 123, 130.
Александров А.С. – 6, 412, 423, 425, 426.
Александров Ф.А. – 13, 16, 17, 19, 22, 23, 25, 37.
Александрова Т.Л. – 15, 17.
Александрова Э.К. – 6, 412, 423, 425.
Алексеев М.П. – 346.
Алпатов Т.А. – 361.
Альберти Леон Баттиста – 382.
Альтман М.С. – 324, 332, 342, 346.
Андгуладзе Л. – 77.
Андреев Л.Н. – 100, 115, 426.
Андреева А.А. – 76.
Андреева М.А. – см. Волконская М.А.
Андреева Марг.А. – 29.
Андреева-Бальмонт Е.А. – 9, 13–15, 20, 21, 23, 24, 29, 32, 33, 65, 67, 71–74, 75–77, 82, 87, 97, 303, 347, 359, 360–362, 395, 418, 424.
Андриевская Л.М. – 453.
Андросов В.П. – 224, 226.
Андурсон В.И. и Л.И. – 360.
Аничков Е.В. – 114, 115, 118, 301, 307.
Анненский И.Ф. – 131, 201, 218, 225, 266, 267, 305, 433, 434, 437, 450.
Апухтин А.Н. – 103, 112.
Ариосто Людовико – 407, 408.
Арсеньев К.К. – 439.
Архангельский А.Н. – 327, 333.
Асафьев Б.В. – 121, 123, 129, 130, 131.
Асикритов Д.М. – 455.
Ауслендер С.А. – 422.
Аутин А.Б. – 98.
Афанасьев Л.Н. – 112.
Ахматова А.А. – 6, 190, 200, 433–454.
Ашвагхоша (Асвагоша) – 87, 209, 211, 222–226.
Бабореко А.К. – 306.
Багно В.Е. – 241, 255.
Баженов Н.А. – 54, 55, 58, 61, 64–65, 66, 67.
Базилевский Г.П. – 130.
Байер Йозеф – 356.
Байрон Дж.-Г. – 136, 240, 292, 454.
Бакст Л.М. – 6, 93, 347–362.
Бакст Л.П. – см. Гриценко Л.П.
Бакусов В.М. – 331.
Балашов Н.И. – 235.
Балтрушайтис Ю.К. – 18, 21, 29, 30, 59, 60, 69, 230, 238, 343, 391, 395, 399.
Бальмонт В. – 99.
Бальмонт М.Ю. – 64, 450.
Бальмонт Н.К. – см. Бруни-Бальмонт Н.К.
Баратынский Е.А. – 171, 345, 399, 453.
Барт Ролан – 170.
Барыкова А.П. – 242.
Барышевский К. – 118.
Басё Мацуо – 452.
Багай Жорж – 170.
Багюшков Ф.Д. – 358, 450.
Бахман Г.Г. – 16, 36, 94, 211.
Бахрах А.В. – 385, 388.
Бахтин М.М. – 147, 153, 326, 332.
Безродный М.В. – 363–365.
Бейли Джордж – 271.
Бекетова М.А. – 314.
Беклин Арнольд – 124.
Белгородская М.С. – 458.
Белоусов И.А. – 112.
Белоусова В.С. – см. Полилова В.С.
Белый Андрей – см. Бугаев Б.Н.
Беляев В. – 130.
Беме Якоб – 36.
Бенуа А.Н. – 348, 352, 356–358, 424.
Бергсон Анри – 190.
Берд Роберт – 79, 88, 90, 326, 333, 334, 343, 344.
Бердслей Обри – 359, 362.

- Бердяев Н.А. – 166, 170, 171.
 Берлин Исая – 436.
 Бернс Роберт – 240, 292.
 Беспалова Е.Р. – 354, 362.
 Бетховен Л. ван – 444.
 Билибин И.Я. – 357.
 Блаватская Е.Д. – 236.
 Благовещенская М.П. – 418.
 Бланшо Морис – 170.
 Блейк Уильям – 134, 242, 244, 311, 351.
 Блок А.А. – 6, 110, 114, 134, 137, 139, 153, 156, 191, 278, 287, 293, 294, 296, 305, 308, 309, 312–315, 317, 331, 343, 349, 365, 396, 413, 416, 422–426, 437, 439, 452, 458.
 Блоньски Ян – 299.
 Блюменталь Леопольд – 117.
 Боборыкин П.Д. – 118.
 Богомолов Н.А. – 16, 18, 21, 25, 26, 28, 30, 60, 334, 343, 345, 346.
 Бодлер Шарль – 134–136, 240, 306.
 Бой-Желеньский Тадеуш – 305.
 Бонгард-Левин Г.М. – 87, 89, 90, 220, 221, 225, 410.
 Бонецкая Н.К. – 331.
 Боттичелли Сандро – 120, 382, 383.
 Боулт Джон Эллис – 361, 362.
 Брагинская Н.В. – 344.
 Браччолини ранческо – 264.
 Бреславец Т.И. – 452.
 Бретон Андре – 170.
 Брик О.М. – 190, 200.
 Брокгауз Ф.А. – 296.
 Бруни-Бальмонт Н.К. – 30, 62, 68, 69, 131, 356.
 Брюсов В.Я. – 9–11, 16, 18–20, 22–24, 27, 30–32, 36, 40, 45, 62, 67, 75, 76, 104, 107, 108, 112, 114, 116, 117, 120, 122, 129–131, 134, 191, 208, 211, 224, 226, 278, 280, 285, 294, 296, 298, 305, 308–311, 332, 334, 336–346, 366, 392, 397, 399, 401, 411, 413, 416, 419, 422, 423, 425, 426, 433, 436, 437, 439, 448, 451, 452.
 Брюсова Н.Я. – 130.
 Брянский В.Д. – 94.
 Бугаев Б.Н. – 10, 15, 26, 30, 46, 104, 116, 129, 156, 161, 199, 225, 295, 317, 343, 345, 390.
 Будрайгис Ю.С. – 343.
 Будыко М.И. – 437, 452.
 Буйвидайте Броне – 96.
 Булгаков М.А. – 365.
 Булгаков С.Н. – 166, 171.
 Булычев В.А. – 123.
 Булюбаш Н.П. – 411.
 Бунин И.А. – 98, 114, 211, 225, 264, 296, 306, 389, 391, 394, 411, 427, 428, 430, 452.
 Буренин В.П. – 106–108, 117, 231, 232, 239, 413.
 Бушканец Л.Е. – 116.
 Бхартрихари – 224.
 Бюцон В.Е. – 121.
 Ваганова А.Я. – 356.
 Вайчюнас Пятрас – 301.
 Валиулина И.И. – 363.
 Варжапетян В.В. – 450.
 Василенко С.Н. – 122, 123.
 Вахтанг, царь – 406.
 Вебер Л.Н. – 97.
 Вейдле В.В. – 102.
 Векшин Г.В. – 190, 200.
 Венгеров С.А. – 114, 115, 118, 296, 380, 455.
 Венгерова З.Н. – 14, 15, 18, 231, 238, 239, 309.
 Венедиктова Т.Д. – 295.
 Венский Е.О. – см. Пяткин Е.О.
 Вергилий – 337, 345, 387.
 Верещагин В.В. – 368.
 Верлен П. – 453.
 Вергинский А.Н. – 131.
 Верхарн Э. – 40, 130, 285, 294, 401.
 Верховский Ю.Н. – 439.
 Веселовская А. – 367.
 Веселовский А.Н. – 450.
 Вилькина Л.Н. – 95, 96.
 Виноградов В.В. – 276.
 Виноградова Е.В. – 6, 455.
 Вишневецкий И.Г. – 294.
 Власова Е.В. – 6, 296.
 Волконская М.А. – 13.

- Волконский Д.А. – 13.
 Волошин М.А. – 33, 51, 120, 129, 200, 202, 216, 232, 285, 312, 359, 362, 401, 419, 445, 453.
 Вольтский А.Л. – см. Флексер Х.Л.
 Вольф М.О. – 10, 24, 26, 93, 111, 113, 117, 118, 452, 457.
 Вордсворт Уильям – 240, 244.
 Воронов В.И. – 49.
 Враская В. – 457.
 Врхлицкий Ярослав – 240, 302, 307.
 Высоцкий В.С. – 200.
 Выспяньский Станислав – 297, 305.
 Вышеславцев Б.П. – 172, 175, 185.
 Вяткин Г.А. – 439.
 Галина Г. – см. Ринкс Г.А.
 Гамсун Кнут – см. Педерсен Кнут.
 Гарденина М.Ф. – 367.
 Гарелина Л.М. – 49, 140, 145–146.
 Гаршин В.Г. – 454.
 Гарэтто Э. – 345.
 Гаспари Адольф – 241.
 Гаспаров М.Л. – 187, 200, 271.
 Гауптман Герхард – 230, 240, 312, 417–419, 424.
 Гаутама (Готама) – 225.
 Гейне Генрих – 36, 424.
 Гелескул А.М. – 275.
 Гельдерин Фридрих – 170.
 Гельмольд – 67.
 Георгиевский С.М. – 68, 69, 71.
 Гераклит – 203.
 Герасимов М.М. – 295.
 Герасимова Е.Ю. – 6, 455.
 Гербановский М.М. – 297, 306.
 Герчук Ю.Я. – 348, 354, 359, 361, 362.
 Гете И.-В. – 36, 134, 135, 136, 264, 292, 383, 443.
 Гиль Рене – 98.
 Гинзбург Л.Я. – 153.
 Гиппиус В.В. – 433.
 Гиппиус З.Н. – 110, 317, 413, 415, 422, 439, 450.
 Гира Л.К. – 240, 307.
 Гиршман В.О. – 360.
 Глазунов А.К. – 122, 123, 130, 360.
 Глебов И. – см. Асафьев Б.В.
 Глебова-Судейкина О.А. – 453.
 Гликберг А.М. – 411.
 Глиэр Р.М. – 121, 123.
 Гнесин М.Ф. – 122.
 Гоголь Н.В. – 115, 156, 161, 351.
 Гойя Франсиско – 134.
 Голдрин В.Ф. – 92.
 Голдсмит Оливер – 240.
 Голенищев-Кутузов А.А. – 218.
 Голованов Н.С. – 119, 126, 129, 131.
 Головин Н.Н. – 66.
 Гольштейн А.В. – 97, 98.
 Гольштейн В.А. – 97.
 Гом-Барг Ю. – см. Гомбарг-Идарский Ю.Я.
 Гомбарг-Идарский Ю.Я. – 413, 422.
 Гомер – 283, 337, 342.
 Гончаренко С.Ф. – 270, 276.
 Гораций – 340, 341.
 Горенко А.А. – см. Ахматова А.А.
 Горн Фредерик – 241.
 Горнфельд А.Г. – 105.
 Городецкий С. М. – 110, 358, 363, 367, 415, 452.
 Горский Л. – см. Блюменталь Леопольд.
 Горький Максим – см. Пешков А.М.
 Гофман М.Л. – 399.
 Гофман Э.Т.А. – 36, 95, 134, 240.
 Грабовская Ю. – 303.
 Гребенщиков Г.Д. – 6, 427–432.
 Гречанинов А.Г. – 121, 129, 130.
 Гречишкин С.С. – 11, 12, 34, 45, 344, 399.
 Гржебин З.И. – 49, 313, 314.
 Гриценко Л.П. – 349, 356.
 Громова А.В. – 393, 395.
 Грушевицкая Т.Г. – 99.
 Грякалова Н.Ю. – 315, 423.
 Гуд Томас – 240.
 Гумилев Н.С. – 296, 436, 439, 451.
 Гуревич С.А. – 65.
 Гурмон Реми де – 24, 26.
 Гюго Виктор – 115, 276.
 Давтян С.С. – 239.
 Данилевский Н.Я. – 168.
 Данте Алигьери – 211, 260, 382, 385–387, 398, 406, 407.

- Данюнос-Паша – 41.
 Дебюсси Клод – 123.
 Деген Е.В. – 230, 238, 239.
 Дейша-Сионицкая М.А. – 124.
 Де-Клерк Ю.И. – 130.
 Делёз Жиль – 316, 318, 331, 332.
 Делиб Лео – 361.
 Денисман Т.Г. – 40.
 Державин Г.Р. – 163, 301, 342, 350, 361.
 Держановский В.В. – 130.
 Деррида Жак – 170.
 Дешарт О.А. – 338, 345.
 Джемаль Г.Д. – 170.
 Джованни делле Банде Нере (де Меди-
 чи) – 385.
 Диккенс Чарльз – 115.
 Динео – см. Шкловский И.В.
 Динерштейн Е.А. – 313, 314.
 Дмитревская Д.М. – 334.
 Дмитревский А.М. – 328.
 Добролюбов А.М. – 278.
 Добужинский М.В. – 93, 94, 357.
 Долидзе Ф.Е. – 73, 77.
 Долинов М.А. – 434, 450.
 Донателло (Донатто ди Никколо ди Бетто
 Барди) – 382.
 Донгаров Р.Б. – 308, 309, 312–314.
 Донзэль Морис – 98.
 Достоевский Ф.М. – 135, 180, 186, 228,
 251.
 Дояренко А.Г. – 88, 119, 123, 129.
 Дугаров Б.С. – 5, 217.
 Дугин А.Г. – 171.
 Дурнов М.А. – 30, 93, 104.
 Дымшиц В.Э. – 346.
 Дьякова О.Г. – 351.
 Дьякова Т.А. – 453.
 Дьяконова Е.М. – 74, 241, 255, 426.
 Дьяконова Н.Я. – 255.
 Дюран Жильбер – 162.
 Дюссек Софи – 74.
 Дягилев С.П. – 129, 351, 360.
 Дяченко С.Д. – 131.
 Евженко – 14.
 Евлампиев И.И. – 332.
 Евреинов А.В. – 29.
 Епишева О.В. – 5, 78, 86, 88, 89, 119, 129.
 Еремина О.А. – 452.
 Ефрон И.А. – 296.
 Жирмунский В.М. – 187, 191, 199, 201,
 448.
 Жолковский А.К. – 453.
 Жуковский В.А. – 264, 443.
 Завистовская Казимера – 297.
 Зайцев Б.К. – 6, 95, 98, 114, 380–382,
 384–395, 398–400, 406, 408–411, 427.
 Зайцева В.А. – 389–391, 395, 406.
 Замбелли Карлотта – 356.
 Замятнина М.М. – 335, 339, 344–346.
 Засорина Л.Н. – 89.
 Зверев Н.А. – 26.
 Звонарева Л.У. – 6, 348.
 Звягинцева В.К. – 103.
 Зеелер В.Ф. – 94.
 Зелинский Ф.Ф. – 358.
 Зиновьева-Аннибал Л.Д. – 335, 339, 344,
 345, 422.
 Зичи М.А. – 408.
 Зудерман Герман – 418, 424.
 Ибсен Генрих. – 30, 240.
 Иванов (кузнец) – 118.
 Иванов Вяч. И. – 6, 27, 31, 34, 44, 89,
 110, 191, 201, 316–346, 413, 426, 433,
 437, 439.
 Иванов Н.И. – 66.
 Иванова А.Н. – 73.
 Иванова А.С. – 240, 360–362.
 Иванова Е.В. – 6, 308, 315.
 Игошева Т.В. – 22, 453.
 Иезуитова Л.А. – 343.
 Иероним, святой – 384.
 Измайлов А.А. – 6, 110, 114–116, 118,
 412–426.
 Ильин И.А. – 172.
 Иоаннисян И.М. – 240.
 Исаакян А.С. – 240.
 Истомина Н.В. – см. Урусова Н.В.
 К.Р. – см. Романов К.К.
 Кадушкин И. – 94.
 Калидаса – 82, 87, 89, 134, 209, 224–226,
 427.
 Кальдерон Педро – 134, 137, 202, 203,
 227–240, 268, 269, 273, 275, 276, 311,
 397, 399, 401.

- Каменский В.В. – 110.
 Кампанари М.Л. – 68.
 Капар Жан – 40.
 Капельман С.Ю. – 20, 49.
 Карамзин Н.М. – 361.
 Каргашин И.А. – 294.
 Кардуччи Джозуэ – 85, 90.
 Карлович Мечислав – 306.
 Каспрович Ян – 297, 410.
 Кастаньо Андреа – 382.
 Кастро Мигель де – 24, 26.
 Кац Б.А. – 190, 200.
 Качалов В.И. – 100.
 Келадзе Давид (Хеладзе) – 407.
 Киндеркнехт А.С. – 172, 185.
 Киреевский И.В. – 172.
 Китс Джон – 264.
 Кичи-но Мото – 128.
 Клоссовски Пьер – 170.
 Клюев Н.А. – 191, 200.
 Кобылинский Л.Л. – 117, 123, 129, 211,
 216, 304, 307.
 Коган Г.А. – 235.
 Кожев А. – 170.
 Колокольникова М.Н. – 73.
 Кольбридж С.-Т. – 240, 244, 247.
 Константинова С.Л. – 380, 388.
 Конюс Ю.Э. – 123.
 Корабельникова Л.З. – 131.
 Корещкая И.В. – 230, 238.
 Коринфский А.А. – 112.
 Корнейчуков Н.В. – 7, 110–112, 117, 232,
 246, 282, 287–290, 293, 294, 309–315,
 435, 437, 451, 452.
 Коробка Н.И. – 105, 116.
 Коровин А.А. – 351.
 Королева Н.В. – 453.
 Котляревская В.В. – 456.
 Котрелев Н.В. – 10, 21, 334, 343, 344.
 Котылева О.Э. – 344.
 Кошелев В.А. – 315.
 Красинский Зыгмунт. – 300.
 Краснов П.Н. – 106, 117.
 Крейд В.П. – 396, 406.
 Кренхель Макс – 237.
 Кристева Ю.С. – 170.
 Кроммелинк Ф. – 40, 240.
 Крохина Н.П. – 179, 186.
 Кругликов Н.С. – 436, 451.
 Кругликова Е.С. – 335, 344, 436, 458.
 Круглов В.Ф. – 349, 350, 352, 361.
 Крылов В.Н. – 5, 100, 132, 137.
 Крючков Д. А. – 439.
 Ксешинская М.Ф. – 356.
 К-ский Л. – 233, 239.
 Кублицкая-Пиотгух А.А. – 313.
 Кудряшова Е.И. – 41.
 Кузмин М. А. – 59, 60, 110, 413, 422, 433,
 453.
 Кузнецова О.А. – 6, 315, 334, 344.
 Кульман Н.К. – 411.
 Кульманы Н.К. и Н.И. – 389.
 Кунктатор Квинт Фабий – 52, 53.
 Купер Дж. – 153, 174.
 Куприн А.И. – 127, 427, 430, 439.
 Куприяновский П.В. – 9, 19, 35, 36, 55,
 86, 89, 90, 92, 99, 129, 138, 153, 155,
 160, 161, 216, 236, 239, 255, 334, 343,
 380, 388, 389, 395, 396, 399, 406, 407,
 452.
 Куранда Е.В. – 6, 363.
 Курант И.Л. – 296.
 Кушнерев И.Н. – 45.
 Кшицова Д. – 88.
 К-ъ – 450.
 Л.А. – 358.
 Лавринец П. М. – 307.
 Лавров А.В. – 344, 345, 450.
 Ланг А.И. – 123.
 Лансере Е.Е. – 34, 93, 357.
 Лапин В.И. – 411.
 Лаппо-Данилевский К.Ю. – 346.
 Ласунский О.Г. – 453.
 Лебедева В.Н. – 30, 35, 120, 303, 381.
 Лебедева Л. П. – 409, 410.
 Левенсон А.А. – 456.
 Леви Сильвен – 209, 221, 225, 226.
 Левин Ю.Д. – 241, 255.
 Левит К. – 331.
 Легат Н.Г. и С.Г. – 356.
 Лейбниц Г.-В. – 36.
 Ленау Николаус – 36, 134.
 Леонардо да Винчи – 383, 438, 452, 453.
 Леонтьев К.Н. – 169.

- Лерберг Ш. ван – 240.
 Лермонтов М.Ю. – 108, 134, 136, 190, 284, 313–315, 336, 345, 414.
 Лесьмян Болеслав – 297.
 Леткова-Султанова Е.П. – 456.
 Либман В.А. – 284, 294.
 Ликиардопуло М.Ф. – см. Попандопуло М.Ф.
 Липницкий Е.Б. – 94.
 Лист Ференц – 125.
 Лихачев Д.С. – 156, 161.
 Логинов В.С. – 26.
 Логинова В.С. – 6, 455.
 Лозинский М.Л. – 433.
 Лонг Д.-В. де – 130.
 Лопе де Вега – 232, 240, 264.
 Лосев А.Ф. – 163, 170, 188, 199, 200, 345.
 Лотарев И.В. – 100.
 Лотман Ю.М. – 188, 190, 200, 201.
 Лохвицкая М.А. – 15–17, 217, 303, 434, 450.
 Лохвицкая Н.А. – 102, 108, 109, 116, 117, 394, 411, 434, 450.
 Лукашевич П.А. – 71.
 Лукницкий П.Н. – 433, 437, 441, 450, 452, 453.
 Лукьянов Л.Л. – 83.
 Лурье А.С. – 453.
 Любимов Н.М. – 241.
 Любомудров А.М. – 6, 389.
 Ляпин А.А. – 97.
 Ляпина Л.Е. – 5, 86, 256, 267.
 Ляцкий Е.А. – 40, 363, 364, 367, 373.
 Маковская Ю.П. – 456.
 Маковский С.К. – 410.
 Макогоненко Д.Г. – 235, 239.
 Максимов Д.Е. – 10, 139, 153, 317, 331.
 Мамлеев Ю.В. – 168.
 Мандельштам О.Э. – 365, 436, 437.
 Марко дельи Амброджи – 385.
 Марков В.Ф. – 19, 81–83, 140, 146, 242.
 Маркс А.Ф. – 417, 418, 424.
 Марло Кристофер – 240.
 Марсель Габриэль – 170.
 Маршак С.Я. – 241.
 Марьева М.В. – 80, 88, 89, 161.
 Масперо Гастон – 41.
 Маяковский В.В. – 437, 452.
 Медведев Ю.М. – 331.
 Мейерхольд В. Э. – 360.
 Мейлах М.Б. – 451.
 Меклер М.А. – 74.
 Мелоццо да Форли – см. Марко дельи Амброджи
 Мендельсон М. – 285, 294.
 Мендес де Сола И. – 283.
 Мережковский Д.С. – 28, 114, 217–219, 317, 331, 358, 386, 430.
 Меркурьева В. А. – 343.
 Микеланджело Буанаротти – 358, 382, 383, 385.
 Милкоков П.Н. – 122, 130.
 Минц З.Г. – 139, 153, 251, 253, 255.
 Миртов О. – см. Котылева О.Э.
 Митрохин Д.И. – 94.
 Михайлова М.В. – 132, 137.
 Михайловский Н.К. – 15.
 Мицкевич Адам – 240, 300.
 Мичиньский Тадеуш – 297.
 Молчанова Н.А. – 5, 9, 19, 35, 36, 40, 41, 55, 80, 84, 89, 90, 99, 129, 132, 138, 143, 153, 155, 160, 161, 216, 236, 239, 241, 255, 317, 331, 332, 334, 343, 388, 395, 396, 399, 406, 407, 452.
 Мольер Ж.-Б. – 136.
 Монахова Е.Н. – 455.
 Море Александр – 40.
 Морозов Н.А. – 74.
 Морозов П.О. – 450.
 Морозов Ю.П. – 434, 450.
 Моцарт В. – 136.
 Мошков М.Е. – 85.
 Муйжель В.В. – 422.
 Мур Томас – 240.
 Мурагов П.П. – 394.
 Мутер Рихард – 347, 418, 424.
 Мюллер Макс – 203, 220, 221.
 Мяковский Н.Я. – 121, 123, 130.
 Надсон С.Я. – 103, 112, 217, 218.
 Найман А.Г. – 436, 451.
 Нансен Фритъоф – 130.
 Нарбут В.И. – 439–441, 453.
 Нарбут Г.И. – 357.
 Недоброво Н.В. – 439.

- Некрасов К.Ф. – 40, 267.
 Некрасов Н.А. – 135, 345.
 Нерваль Жерар де – 453.
 Нива Жорж – 100, 116.
 Нижинский В.Ф. – 356.
 Никольская Л.И. – 241, 255.
 Ницше Ф. – 6, 36, 135, 136, 160, 162, 169, 174, 206, 208, 302, 316–319, 321, 322, 324, 326, 328–333, 337.
 Нобль Беатрис – 411.
 Нобль Л.Э. – 409–411.
 Нобль Эдмунд – 410.
 Новицкие – 27.
 Нувель В.Ф. – 351.
 Оболянинов В.В. – 82, 89.
 Образцова А.Г. – 241, 255.
 Обухов Н.Б. – 119, 123, 126, 127, 131.
 Одоевцева И.В. – 103, 112.
 Озеров Л.А. – 99.
 Ознобишин Д.П. – 276.
 Океанская Ж.Л. – 162, 171, 199, 201.
 Океанский В.П. – 163, 171, 199, 201.
 Олонова Э.М. – 41.
 Ольденберг Герман – 220.
 Ольденбург С.Ф. – 82, 90.
 Онеггер Артур – 129.
 Онегин А.Ф. (Отто-Онегин) – 335.
 Оои – 128.
 Орлов В.Н. – 16.
 Осиночи-но Мицунэ (Осикоти-но Мицунэ) – 128.
 Осипова Т. П. – 409, 410.
 Осоргин М.А. – 394.
 Оссовский А.В. – 129.
 Павлова А.П. – 358.
 Павсаний – 337.
 Пазуркевич Станислав – 297, 306, 408, 410.
 Парнах В.Я. – 275.
 Парнис А.Е. – 450.
 Пастернак Б.Л. – 77, 241–243, 328, 333, 389, 440, 441.
 Пастернак Л.О. – 104.
 Пашуканис В.В. – 51, 52, 89.
 Педерсен Кнут – 19–21, 132, 134, 417–419, 424, 425.
 Пейтер Уолтер – 362.
 Перцов В.П. – 93.
 Перцов П.П. – 93, 104, 116.
 Пестовский В.А. – 365.
 Петрарка – 407.
 Петров Д.К. – 233.
 Петрова Г.В. – 5, 9, 22, 455.
 Петрова Т.В. – 5, 30, 74, 85, 88, 119, 129, 276, 395.
 Петрова Т.С. – 5, 80, 81, 89, 139, 150, 153–155, 161, 172, 186, 190, 200, 232, 332, 387, 388, 395.
 Петровская Н.И. – 339, 345.
 Пешков А.М. – 44, 100, 110, 114, 115, 211, 282, 296, 313, 396, 427.
 Пирожков М.В. – 44.
 Платон – 164, 169, 171, 244, 299, 316, 318, 320, 325, 327–330, 332.
 Плеханов Г.В. – 25.
 Плотин – 244.
 Плутарх – 345.
 По Э.-А. – 19, 21, 27, 47, 49, 50–61, 63, 65, 123, 129, 130, 134, 135, 137, 189, 202, 240, 241, 351, 397, 399.
 Подгорский-Окулов Леонард – 306.
 Позднякова Т.С. – 454.
 Покровский А.И. – 106, 117.
 Поленов В.Д. – 97.
 Полиевктова Т.А. – 18.
 Полилова В.С. – 270, 275.
 Полонский Я.П. – 119, 124.
 Польшаева Е.Г. – 127, 131.
 Поляков С.А. – 5, 9–13, 15–23, 25–41, 43–45, 47, 49, 51, 52–55, 57, 61, 63, 69, 71–77, 206, 282, 335, 345, 399.
 Полякова А.А. – 17, 18.
 Полякова С.Р. – см. Дюссек Софи.
 Померанцев Ю.Н. – 123.
 Помирчий Р.Е. – 99.
 Попандопуло М.Ф. – 39, 40.
 Поярков Н.Е. – 7.
 Преображенская О.И. – 356.
 Прокофьев С.С. – 121, 123, 127, 128, 131, 281, 294, 306.
 Пружан И.Н. – 348, 361.
 Пустыгина Н.Г. – 139, 153.
 Пушкин А.С. – 24, 25, 103, 108, 115, 116, 136, 164, 190, 259, 262, 264, 301, 313,

- 335, 342, 345, 346, 383, 384, 396, 438, 452, 453.
- Пшендовский П. – 234, 239.
- Пшесмыцкий Зенон – 297.
- Пшибышевский Станислав – 19, 21, 23, 31, 296, 297, 302, 303, 307.
- Пяст В. – см. Пестовский В.А.
- Пяткин Е.О. – 110, 117.
- Пятницкий К.П. – 27, 44, 282.
- Равель Морис – 123, 127.
- Радлова А.Д. – 365.
- Раков В.П. – 170, 171.
- Ранг А.М. – 411.
- Рафаэль Санти – 383, 384, 387.
- Рахманинов С.В. – 122, 123.
- Ребигов В.И. – 121, 122, 130.
- Рейтблат А.И. – 101, 116, 117.
- Ремизов А.М. – 411, 422, 430, 453.
- Ремизовы А.М. и С.П. – 389.
- Ренье Анри де – 375.
- Рерих Н.К. – 430.
- Рескин Джон – 362.
- Ринкс Г.А. – 439.
- Рис-Дэвидс Т.-У. – 203.
- Ришпен Жан – 28.
- Розанов В.В. – 118, 288, 294.
- Розенталь Л.В. – 117.
- Роллин Морис – 28.
- Романенко А.Д. – 90, 132.
- Романов А.Ю. – 64, 86, 88, 267, 410.
- Романов К.К. – 217.
- Романовы – 60.
- Ромодин А. – 363.
- Ронин А.Л. – 423.
- Росов В.А. – 6, 427.
- Россетти Данте Габриеле – 240.
- Руане Лео – 299.
- Рубанова Т.Д. – 67.
- Рубинчик О.Е. – 6, 433.
- Рубинштейн И.Л. – 360.
- Рублев Андрей – 384.
- Рукавишников И.С. – 459.
- Руставели Ш. – 71, 76, 77, 240, 389, 394, 406–408.
- Рылова А.Е. – 6, 186, 380.
- Сабашников В.М. – 29.
- Сабашников М.В. – 13, 29, 77, 82, 87, 224–226, 239, 407.
- Сабашников С.В. – 29, 77, 224, 226, 239, 407.
- Сабашникова (Сабашникова-Евреинова) А.В. – 29.
- Сабашникова М.В. – 33, 73, 93.
- Саблин В.М. – 296, 424.
- Савич О.Г. – 275.
- Садовской Б.А. – 434.
- Сарт Ж.-П. – 170.
- Сафо – 358, 434, 450.
- Сахновский Ю.С. – 123.
- Свифт Джонатан – 135.
- Северянин Игорь – см. Лотарев И.В.
- Семенов М.Н. – 21, 24–26, 28.
- Сенкевич Генрих – 410.
- Сент-Бев Шарль – 264.
- Сергеев-Ценский С.Н. – 422.
- Серман И.З. – 116.
- Серов В.А. – 104, 347, 350, 353, 361, 362, 456.
- Симондс Джон – 110.
- Симсон – 70.
- Сичи-Хосе – 128.
- Скирумунт С.А. – 418, 424.
- Сковорода Г.С. – 137.
- Скок Т.Н. – 154.
- Скорородов И.Н. – 69.
- Скрябин А.Н. – 121, 123, 129, 306.
- Словацкий Юлиуш – 240, 300.
- Смирнов Н.Н. – 452.
- Собинов Л.В. – 100.
- Соболев А.Л. – 344, 450.
- Сова Антонин – 408, 410.
- Соколов С.А. – 34, 65, 338.
- Соколова А.А. – 425.
- Соловьев В.С. – 218, 225, 318, 328, 332–334.
- Соловьев М.С. – 345.
- Сологуб Федор – см. Тетерников Ф.К.
- Сомов К.А. – 93, 94.
- Сорокин П.А. – 166.
- Соррильи Хосе – 268, 269.
- Спиноза – 244.
- Стаатс Лео – 356.
- Станюкович З.К. – 88.

- Станюкович К.М. – 87.
 Стасов В.В. – 359.
 Стасюлевич М. М. – 27, 455.
 Стаффа Леопольд – 297.
 Степун Ф.А. – 394.
 Стивенз Синифред – 354.
 Стивенсон Роберт – 240.
 Стравинский И.Ф. – 122.
 Страда Витторио – 116.
 Стрельцова Г.Я. – 172, 185.
 Струве Н.А. – 452.
 Суворин А.С. – 456.
 Судейкин С.Ю. – 60.
 Суинберг А.-Ч. – 362.
 Сумароков А.М. – 281.
 Табидзе Т.Ю. – 77.
 Таганов Л.Н. – 101, 153.
 Тамара, царица – 20, 408.
 Тансеев С.И. – 121–124, 130.
 Тарковский А.А. – 332.
 Тарловская Е.А. – 407.
 Тейлор Томас – 357.
 Тейлор Эдвард – 203.
 Теннисон Альфред – 240.
 Терапиано Ю.К. – 398.
 Терехов А.Г. – 451.
 Теркель Е.А. – 361, 362.
 Тетерников Ф.К. – 114, 278, 317, 437, 452, 456, 457.
 Тетмайер (Пшерва-Тетмайер) К. – 6, 296–307.
 Тетмайер Ю. – см. Грабовская Ю.
 Тименчик Р.Д. – 200, 266, 267, 364, 439, 448, 450–454.
 Тирсо де Молина – 228, 268, 269.
 Титаренко С.Д. – 6, 316, 334, 343.
 Тициан – 120.
 Тишунина Н.В. – 362.
 Толстая Т.К. – 131.
 Толстой Л.Н. – 110, 228, 282, 412, 422.
 Том Ян – 110.
 Томашевский Б.В. – 187, 199.
 Томашевский Н.Б. – 234, 235, 239.
 Томпакова О.М. – 131.
 Топоров В.Н. – 380.
 Тоса-но Тэкан – 128.
 Тотс Г.А. – 6, 363–371, 373–379.
 Тривус В.М. – 367.
 Троцкий Л.Д. – 98.
 Туфанов А.В. – 190, 200.
 Тувим Юлиан – 306.
 Туманян О.Т. – 240.
 Тургенев И.С. – 115, 400.
 Тынянов Ю.Н. – 183.
 Тэффи Н.А. – см. Лохвицкая Н.А.
 Тюпа В.И. – 153, 154.
 Тютчев Ф.И. – 119, 128, 160, 168, 170, 336, 345.
 Тяпков С.Н. – 81, 86, 87, 236, 239, 255.
 Уайльд О. – 30, 132–135, 137, 241, 255, 311, 359–362, 400, 405, 418, 424.
 Уитмен Уолт – 6, 29, 30, 43–46, 48, 53, 59, 60, 73, 110, 202, 240, 277, 278, 281–285, 287, 288, 290–295, 309, 310, 312, 314.
 Уланд Людвиг – 264.
 Ульянов В.Ф. – 93, 432.
 Урусов А.И. – 455.
 Урусова Н.В. – 18.
 Усок И.Е. – 314.
 Успенская А.В. – 5, 202.
 Фабрициева Т.Б. – 453.
 Фальк Г.В. – 92, 455.
 Фаритов В.Т. – 317, 331, 332.
 Федоров А.В. – 241, 255.
 Федоров А.М. – 424.
 Федорова А.В. – 452.
 Федакин С.Р. – 129.
 Фельдман Вильгельм – 298.
 Фет А.А. – 115, 119, 136, 264, 300, 307, 336, 346, 393, 440, 441, 453.
 Фидлер Ф.Ф. – 14, 17, 455.
 Фидус – см. Хеппенер Г.
 Филиппов Б. – см. Филистинский Б.А.
 Филистинский Б.А. – 452.
 Философов Д.В. – 232, 239.
 Флексер Х.Л. – 7, 101, 102, 104, 116, 421, 426.
 Флорен Г. – 396.
 Флоренский П.А. – 166, 170, 172.
 Фокин М.М. – 360.
 Фокин С.Л. – 331.
 Фоменко И.В. – 133, 137.
 Фофанов К.М. – 114.

- Фра Беато Анджелико (Гвидо ди Пьетро) – 383, 384.
 Франк С.Л. – 198, 200.
 Франс А. – 240.
 Фукар П.-Ф. – 345.
 Фуко М. – 170.
 Хайдеггер М. – 170, 316, 324, 328, 330–333.
 Ханзен-Лёве А. – 137, 148, 150, 153, 154, 174, 184, 185, 186, 306, 317, 318, 331.
 Харшаньи Тибор – 129.
 Хеймоне Ж.-М. – 170.
 Хеппенер Г. – 21, 45.
 Хлебников В.В. – 225, 278, 435, 451.
 Ходасевич В.Ф. – 10, 191, 200, 296.
 Холшевников В.Е. – 187, 199.
 Холье Д. – 163, 170.
 Хомяков А.С. – 168, 172.
 Цатурия А.О. – 240.
 Цветаева М.И. – 41, 99, 137, 191, 200, 305, 331, 388, 391, 435, 437, 450.
 Цветковская Е.К. – 38–40, 62, 70, 72, 75, 77, 210, 310, 311, 314, 420, 431.
 Цетлины М.С. и М.О. – 389.
 Чамсеев А.А. – 255.
 Чеботаревская А.Н. – 457.
 Чемберс В.Я. – 357.
 Черепнин А.Н. – 119.
 Черепнин Н.Н. – 119, 122, 123, 127–129, 131.
 Черкасова Ф. – 90.
 Черный Саша – см. Гликберг А.М.
 Чесноков П.Г. – 130.
 Чех А. – см. Чехонадских А.В.
 Чехов А.П. – 7, 116, 307, 314, 396, 412, 422.
 Чехонадских А.В. – 5, 187, 200.
 Чехонин С.В. – 357.
 Чудакова К.А. – 6, 455.
 Чуковская Л.К. – 435, 437, 451, 452.
 Чуковский К. – см. Корнейчуков Н.В.
 Чулян А.Г. – 5, 227.
 Шаляпин Ф.И. – 100.
 Шампольон Ж.-Ф. – 41.
 Шапошникова В.В. – 5, 155.
 Шатин Ю.В. – 172, 185.
 Шаховская Д. – 90, 128, 131, 303, 432.
 Швоб М. – 240.
 Шевченко О.В. – 153.
 Шевченко Т.Г. – 288.
 Шекспир У. – 85, 87, 90, 240, 264.
 Шелли П.-Б. – 5, 24, 27, 47, 123–125, 130, 133–135, 202, 229, 230, 240–255, 276, 292, 311, 312, 314, 351, 383, 397, 399, 401, 402, 449, 454.
 Шемахова А.С. – 132, 137.
 Шептуховская Н. – 5, 91, 388.
 Шервинский С.В. – 226.
 Шерр Барри – 288, 290, 293, 294.
 Шестов Л.И. – 317.
 Шилейко В.К. – 365.
 Шимановски Кароль – 306.
 Шишкин А.Б. – 344.
 Шкловский И.В. – 309.
 Шлегель А. – 264.
 Шлецер Б.Ф. – 129.
 Шмагун О.В. – 426.
 Шмелев И.С. – 291, 295, 391, 399, 410, 427.
 Шмид Вольф – 154.
 Шмидт Валентин – 234.
 Шопен Ф. – 120.
 Шопенгауэр А. – 36, 164, 168, 299.
 Шор О.А. – см. Дешарт О.А.
 Шпенглер О. – 166, 170.
 Штейн С.В. – 433.
 Штейнберг М.О. – 122.
 Штейнер О. – 130.
 Штейнер Р. – 364, 365.
 Шуман Р. – 120.
 Шумихин С.В. – 314.
 Шуравин Ф.И. – см. Шуравинас Т.
 Шуравинас Т. – 97, 99.
 Шурбелев А.П. – 331.
 Эйхенбаум Б.М. – 100, 116, 262.
 Элиаде М. – 316–318, 331.
 Эллиот Э. – 240.
 Эллис – см. Л.Л. Кобылинский.
 Энгельгардт В.В. – 25.
 Энгельгардт М.А. – 49.
 Энгельгардт Н.А. – 49.
 Эренбург И.Г. – 103.
 Эрн В.Ф. – 168.

- Эспронседа Х. – 85, 90, 136, 240, 268–276.
 Эткинд Е.Г. – 241, 255.
 Юнг К.-Г. – 162, 170, 322, 323, 327, 332, 333.
 Юркевич П.Д. – 172, 175, 185.
 Яблоновский С.В. – 428.
 Яворский Б.Л. – 119, 124, 125, 130, 131.
 Якобсон Р.О. – 451.
 Якубович П.Ф. – 452.
 Ямогучи Мойчи – 97.
 Янковская В. – 97, 99.
 Яркова А.В. – см. Громов А.В.
 Ясинский И.И. – 412.
 Ясперс К. – 316, 331.
 Яцимирский А.И. – 305.
 Benčić Ž. – 332.
 Callimachus – 337.
 Castro Miquel de – см. Кастро Мигель де.
 Durand G. – 170.
 Grabowskich J. – см. Грабовская Ю.
 Guilmoto E. – 68, 69.
 Heidegger M. – см. Хайдеггер.
 Homer – см. Гомер.
 Jakobczyk J. – 307.
 Karłowisz M. – см. Карлович М.
 Kasprowicz J. – см. Каспрович Я.
 Kvapilem F. – 307.
 Leighton L.-G. – 294.
 Leśmian B. – см. Лесьмян Б.
 Magnuszewski J. – 308.
 Miciński T. – Мичиньский Т.
 Nietzsche F. – см. Ницше Ф.
 Njble L. – см. Нобль Л.Э.
 Paraisola I. – 276.
 Pazurkiewicz S. – Пазуркевич С.
 Podhorski-Okołów L. – см. Подгорский-Околув Л.
 Poe E.-A. – см. По Э.
 Przesmyski Z. – см. Пшесмыцкий З.
 Przybyszewski S. – см. Пшибышевский С.
 Richepin G. – см. Ришпен Ж.
 Rollinat M. – см. Роллин М.
 Slowacki – см. Словацкий Ю.
 Staff L. – см. Стаффа Л.
 Szymanowski K. – см. Шимановски К.
 Tetmajer K. – см. Тетмайер К.
 Tuwim J. – Тувим Ю.
 Vaičiūnas P. – см. Вайчюнас П.
 Whitman W. – см. Уитмен У.
 Wiegand L. – 68, 69.
 Wyspiański S. – см. Выспяньский С.
 Zawistowska K. – см. Завистовская К.
 Zeleński-Boy T. – см. Бой-Желеньский Т.

Научное издание

**Русские поэты XX века:
материалы и исследования**

**Константин Бальмонт
(1867–1942)**

В оформлении обложки использован силуэт К.Д. Бальмонта
с репродукции работы Е. Кругликовой

Научная редакция: Г.В. Петрова
Выпускающий редактор И. Григорович
Редактор С. Феоктистова
Технический редактор М. Федотова
Корректоры: Е. Стручкова
Е. Давыдова
Верстка и оригинал-макет П. Куренков
Обложка А. Давыдов

Издательский центр «Азбуковник»
110019, Москва, Гоголевский бульвар, д. 8, стр. 2

Наши книги в интернете:
www.slovari.ru, www.esterum.com
8 (495) 691-26-17

Сдано в набор 16.06.2018. Подписано в печать 01.12.2018.
Формат 60×90/16
Печать офсетная. Усл. печ. л. 30,5. Тираж 800.
Заказ №

Отпечатано в АО «ИПК «Чувашия»»
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 13

ISBN 978-5-91172-162-6

