

Оригинальная статья / Original Article

DOI: 10.31857/S241377150015620-5

Образ фланера в ранней лирике В. Я. Брюсова: отечественный и западноевропейский контекст

© 2021 г. Е. В. Кузнецова

Кандидат филологических наук,
старший научный сотрудник Института мировой литературы
им. А.М. Горького РАН,
Россия, 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а
katkuzl@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-6045-2162

Резюме. В статье проанализированы четыре сборника стихов В. Брюсова “Chefs d’œuvre”, “Tertia vigilia”, “Stephanos” и “Все напевы” с точки зрения наличия в них особого образа автора-наблюдателя, следящего за картинами жизни большого города и анализирующего те внутренние состояния, которые они в нем порождают. Наиболее значимые стихотворения сравниваются с произведениями Ш. Бодлера, прежде всего с текстами, вошедшими в скандально известный сборник “Цветы зла” (*Les Fleurs du mal*), а также с некоторыми стихотворениями Н. Некрасова. Анализ установленных переключек демонстрирует интересное взаимодействие в ранней урбанистической лирике Брюсова поэтики, тем и мотивов французского проклятого поэта и мастера русской гражданской поэзии. Первые сборники русского символиста демонстрируют ученичество у Бодлера (Брюсов создает переводы, вольные переложения и стихотворения по мотивам произведений автора “Цветов зла”) и постепенное усвоение образа *фланера-художника*, который оказался чрезвычайно продуктивным для создания новой символистской лирики. Взгляд *фланера-визионера* позволяет не только описывать стремительно меняющуюся урбанистическую реальность, но и создавать ее различные проекции: культурные, исторические и фантазмагорические. Под влиянием французского поэта Брюсов учится видеть красоту в уродстве и сладость в страдании, но не острая душевная мука и отверженность, а скорее светлая меланхолия являются характерной чертой его вариации героя-фланера.

Ключевые слова: В. Брюсов, Ш. Бодлер, Н. Некрасов, символизм, фланер, урбанизм, культурный трансфер.

Для цитирования: Кузнецова Е.В. Образ фланера в ранней лирике В.Я. Брюсова: отечественный и западноевропейский контекст // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2021. Т. 80. № 3. С. 24–41. DOI: 10.31857/S241377150015620-5

The Image of the Flâneur in the Early Lyrics of Valeriy Bryusov: The National and Western European Context

© 2021 Ekaterina V. Kuznetsova

Cand. Sci. (Philol.),
Senior Researcher at the A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
25a Povarskaya Str., Moscow, 121069, Russia
katkuzl@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-6045-2162

Abstract. The article analyzes four collections of V. Bryusov's poems – “Chefs d'œuvre,” “Tertia vigilia,” “Stephanos,” and “All Melodies” – by focusing on the special figure of the observing poet, who closely follows the scenic city life and reflects on his consequent states of mind. The most notable poems are compared with the works of Sh. Baudelaire, and first of all, with the texts included in the infamous collection the “Flowers of Evil” (*Les Fleurs du mal*), as well as with some poems by N. Nekrasov. The analysis of the established echoes demonstrates an interesting interplay, within Bryusov's early urban lyrics, of poetics, themes and motifs taken from both the French cursed poet and the master of Russian civil poetry. The first book of the Russian symbolist reveals his apprenticeship to Baudelaire (Bryusov creates translations, poetic paraphrases of and variations on the works of the author of the “Flowers of Evil”) and his gradual interiorization of the image of the *flâneur-the artist*, which proved extremely productive for creating new symbolist lyrics. The lens of the *flâneur-the visionary* allows him not only to describe the rapidly changing urban reality, but also to multiply its projections: cultural, historical and phantasmagoric. Under the influence of the French poet, Bryusov comes to recognize beauty in ugliness and sweetness in suffering; however, it is not an acute mental anguish and misery, but rather mild melancholy that defines Bryusov's take on the *flâneur* figure.

Key words: V. Bryusov, Sh. Baudelaire, N. Nekrasov, symbolism, *flâneur*, urbanism, cultural transference.

For citation: Kuznetsova, E.V. *Obraz flanera v ranney lirike V.Ya. Bryusova: otechestvennyy i zapadnoevropeyskiy kontekst* [The Image of the Flâneur in the Early Lyrics of Valeriy Bryusov: The National and Western European Context]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2021, Vol. 80, No. 3, pp. 24–41. (In Russ.) DOI: 10.31857/S241377150015620-5

XIX век, характеризующийся быстрыми темпами урбанизации, промышленной революцией и техническим прогрессом, вызвал существенные изменения в социальной и культурной жизни городских жителей, отразившиеся и в литературном зеркале. В мировой литературе XIX в. (западноевропейской, американской, русской) постепенно складывается интересный типаж героя-визионера, который одновременно является частью городской среды, но при этом способен посмотреть на нее с позиции независимого наблюдателя.

Подобный тип героя-рассказчика появляется в рассказе Э.А. По “Человек толпы” (1840) в двух разновидностях: обычный праздный обыватель, который в свободное время анализирует архитектуру города, уличные сцены, внешний облик и характер жителей, и странный старик, бесконечно и бесцельно бродящий в толпе. Творчество американского писателя оказало огромное влияние на французского поэта Шарля Бодлера. Он написал в 1856–1857 гг. статьи “Эдгар По, его жизнь и произведения” и “Новые заметки об Эдгаре По”, создал три тома переводов его произведений на французский язык. Бодлера зачаровывали трагическая судьба, неприкаянность и гениальность американского собрата по перу: “Овладевшим Бодлером горьким размышлениям о противоположности прекрасного и реального, поэта и общества идеально отвечало

изучение творчества Эдгара По и его разлада с американской действительностью” [1, с. 258].

Закономерно, что *герой-фланер*, открытый По, становится столь актуален для Бодлера, который, однако, по-новому осмысляет его. Если у По подобное поведение исключительно, окрашено в мистические тона и объясняется ужасными преступлениями, лежащими на совести безумца, за которым следит рассказчик, то в творчестве французского поэта формируется образ *фланера-художника*, личности, неотделимой от городского социума. Его поведение трактуется как особый, но все же нормальный, а не паранормальный способ существования современного человека в большом городе¹. От По берет начало мотив скрытности, незаметности человека в толпе, характерный и для Бодлера. Но теперь “человек толпы” – это необязательно преступник или ужасный грешник. Детективно-мистическая составляющая уходит на второй план, а на первый план выходит сладостное, порой даже эротическое визионерство (сонет “Прохожей”, например), приносящее ощущение подлинного существования и позволяющее

¹ Взаимосвязи между образом фланера в творчестве Бодлера и новеллами Э.А. По проанализированы В. Беньямином. В частности, он указал на важность рассказа “Человек толпы” для формирования концепции фланерства в эстетике французского поэта [2, с. 45–53].

творить². Определяя специфику фланера-художника и его отличие от простого зеваки или денди, Бодлер пишет, что художник “ищет нечто, что мы позволим себе назвать духом современности <...>. Он стремится выделить в изменчивом лике повседневности скрытую в ней поэзию, старается извлечь из преходящего элементы вечного” [3, с. 799]. Этот глубинный посыл лежит в основе и романтизма, и символизма, поэтому бодлеровское умозрительное фланирование оказалось актуальным для русской модернистской поэзии.

На формирование образа фланера в творчестве Бодлера также оказал влияние жанр физиологического очерка, зародившийся в английской и французской литературе в 1830–1840-х годах (например, сборник анонимных очерков “Физиология Парижа”)³, а чуть позже появившийся в русской литературе и развитый писателями натуральной школы (например, сборник очерков “Физиология Петербурга”, 1845). “В физиологическом очерке раскрывается жизнь разных, но преимущественно так называемых низших классов этого общества, его типичных представителей, даются их профессионально-бытовые характеристики”, — пишут Е. Шишмарева и Л. Жуков [4, стб. 713–716]. В русской литературе ярким примером подобной тенденции отражения социальной действительности является сборник очерков Н.А. Некрасова “Петербургские углы” и его поэзия, обращенная к социальным проблемам современного города.

Схожий историко-литературный контекст позволяет проследить параллели между творчеством французского и русского поэтов. К жанру физиологического очерка восходят такие стихотворения Бодлера, как “Семь стариков”, “Старушки”, “Слепцы”, “Скелет-землероб”, “Вечерние сумерки”, “Игра”, “Вино тряпичников” и др. При всей разнице поэтики можно обнаружить их типологическое сходство с такими стихотворениями-зарисовками Некрасова, как “Еду ли ночью по улице темной...”, “Вчерашний день в часу шестом...”, “Маша”, циклом “На улице”, состоящим из четырех стихотворений (“Вор”, “Проводы”, “Гробок”, “Ванька”), и др.

Особенно значима, по мнению исследователей (М. Ямпольский, Д.А. Смирнов), для

Бодлера фигура старьевщика, обрисованная в стихотворении “Вино тряпичников”. Старьевщик как типичный представитель социального городского дна проникает в поэзию Бодлера из физиологического очерка, но своеобразно переосмысливается. Между ним и фигурой поэта-художника обнаруживаются тонкие и на первый взгляд неожиданные связи. Как старьевщик собирает все материальные отбросы, что выкидывает большой город, классифицируя их и подготавливая для вторичного использования, так и поэт-художник вычленяет и регистрирует городские реалии, фантазмагии и прочие “выделения” современного мегаполиса, творя из них новую совершенную реальность. М. Ямпольский, опираясь на построения В. Бенямина, пишет: “Беньямин объясняет метафору поэта как старьевщика социальной маргинализацией и обнищанием художника, его превращением в своего рода люмпен-пролетария духовного производства (Lumpen по-немецки — тряпка, Lumpenhandler — старьевщик). <...> Присвоение художником роли старьевщика отражает и изменение статуса реальности, с которой соотносится художник” [5, с. 18].

Хотя оба поэта испытали влияние жанра физиологического очерка, относительно творчества Бодлера мы можем говорить об образе фланера-визионера в антураже большого города, а у Некрасова он все же не оформляется в особого лирического героя, наделенного узнаваемым психотипом, не отделяется от преобладающей в художественном наследии писателя фигуры “поэта-гражданина”. Некрасов сосредоточен не столько на самом процессе физического и интеллектуального фланирования, связанного с бесконечным движением в калейдоскопе улиц, сколько на передаче одной конкретной картины или сцены, представляющей иллюстрацию определенных умонастроений, размышлений, призывов или негодования.

В своей эссеистической прозе Бодлер достаточно рефлексировал по поводу такого явления, как уличное визионерство: “Бескорыстно любознательный человек, ненасытный наблюдатель испытывает огромное наслаждение, смешиваясь, сживаясь с людской массой, с ее суетой, движением, летучей изменчивостью и бесконечностью. Жить вне дома и при этом чувствовать себя дома повсюду, видеть мир, быть в самой его гуще и оставаться от него скрытым — вот некоторые из радостей этих

² В эссе “Поэт современной жизни” Бодлер с восхищением отзывается о новелле По “Человек толпы” [3, с. 795].

³ См. об этом, например, у В. Бенямина [2, с. 37–38].

независимых, страстных и самобытных натур... Наблюдатель — это *принц* <курсив автора. — Е.К.>, повсюду сохраняющий инкогнито. <...> Тот, кто движим любовью к жизни мира, проникает в толпу, словно в исполинскую батарею. Он подобен зеркалу, такому же огромному, как сама эта толпа...» [3, с. 797]. Как видно из этого определения, незаметная жизнь в толпе трактуется Бодлером, в отличие от Эдгара По, не как страшное проклятие и наказание, а как радость избавления от боли ограниченного индивидуального бытия, но радость, доступная все же для исключительной личности. Показательно в этом плане бодлеровское стихотворение в прозе “Толпы”: “Не всякому дано умение искупаться в море людей: наслаждение толпой — это искусство; и только для того человечество бывает источником жизненных пиршеств, в кого добрая фея с колыбели вдохнула склонность с переодеваниями и маскам, ненависти к домашнему очагу и страсть к путешествиям” [3, с. 177].

Образ фланера пронизывает критику, эссеистику и поэзию Бодлера, однако ярче всего он проявился в скандально известном сборнике “Цветы зла” (*Les Fleurs du mal*), изданном в 1857 г. Генезис фланерства, его социальное и психологическое значение для общества и конкретной личности, художественные особенности, мировоззренческое наполнение и историко-литературный контекст были осмыслены в ряде эссе Вальтера Беньямина (“Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма”, “Париж времен второй империи у Бодлера”, “Богема”, “Современность”, “О некоторых мотивах у Бодлера”). Особенно интересен в этом плане очерк, который так и называется “Фланер”. Беньямин отмечает, что фланерство было вызвано изначально необходимостью писателя-очеркиста найти материал для социально-бытовых зарисовок, на которые был спрос на французском литературном рынке. Для этого он и отправлялся в свои бесконечные блуждания по городу. Однако существенна и другая тенденция — бесцельные приятные прогулки праздного наблюдателя, зеваки, просто ищущего впечатлений. Такие прогулки стали возможны с появлением в Париже крытых, хорошо освещенных торговых пассажей. Пассаж стал для фланера заменой буржуазного городского дома, местом, где он мог чувствовать себя свободно [2, с. 39]. Беньямин полагает, что Бодлер мог получать удовольствие от пребывания в обществе людей, будучи даже наполовину отвергнутым

ими и вполне осознавая свое изгнанничество: “В позе предающегося подобному наслаждению Бодлер погружался в созерцание толпы. Самое глубокое же очарование заключалось в том, чтобы не пытаться спрятаться в опьянении, которое оно ему дарило, от ужасной социальной действительности”, а претворить эту действительность в нечто иное [2, с. 64].

Концепция Беньямина до сих пор не утратила своей актуальности, хотя он настойчиво старается объяснить феномен фланирования и вытекающее из него своеобразие поэтики Бодлера, а также его исключительное положение в истории литературы своей эпохи, только экономическими факторами: упрочением товарно-рыночных отношений и новыми капиталистическими обстоятельствами, преобразовавшими человеческое общество.

С точки зрения К. Постоутенко, Бодлер у Беньямина очерчен противоречиво: он и “воплощает чистое искусство и творческую свободу, героически противостоит тотальному овеществлению мира”, и одновременно является носителем таланта, “полностью подходящего к рынку”, олицетворением которого являются пассажи из стекла и бетона [6, с. 248]. Однако противоречие в восприятии фигуры Бодлера, которое возникает в работах Беньямина, представляется чрезвычайно важным. Возможно, именно оно составляет самый напряженный нерв его творчества: одинокий лирический герой, сохраняющий еще связи с философией и поэтикой романтизма, находится в губительно-восторженных отношениях с Городом, порожденным новой капиталистической цивилизацией. Он поддается его соблазнам и отвергает их, нападает и отступает, словно ведет смертельно опасный поединок. Не зря одной из важнейших метафор творчества для Бодлера становится именно фехтование, на что и указывает Беньямин [2, с. 77].

Д.А. Смирнов, подробно проанализировав философский потенциал образа фланера и концепта фланирования в интеллектуальном поиске Беньямина, также отмечает противоречащие друг другу тенденции: «С одной стороны, следуя логике Бодлера, мыслитель позволял своему центральному городскому образу — фланеру — питаться от толпы “словно от исполинской электрической батареи”. Но, с другой стороны, “культура поведения”, на которую указывал сам Беньямин, заставляла фланера держать дистанцию от массы» [7, с. 47]. Фланер всегда остается особенным,

хотя сам Бодлер неоднократно заявляет о наслаждении слияния с толпой, о чем мы уже писали выше. В очерке “Поэт современной жизни” (1863), посвященном К. Гису, он подчеркивает необходимость наличия у художника природной наблюдательности, умения видеть толпу, пребывая внутри нее и вне ее одновременно. Иными словами, он «постоянно обыгрывает продуктивный парадокс между бесстрастным дистанцированием от объекта наблюдения и готовностью отдаться “дионисическому” опыту пребывания в городской толпе» [8, с. 377].

Т.В. Соколова осмысляя особенности психологического облика Бодлера, проявившиеся как в творчестве, так и в его публичном поведении и определившие его судьбу, акцентирует внимание на чертах неординарной, экстравагантной личности, отделенной от “нормальных” людей искупительным и сладострастным страданием, призванным исцелить “нечистый” мир [9, с. 50]. Подобная установка приводит к возникновению маски “проклятого поэта”, парии, и культа страдания, который лейтмотивом проходит в стихотворениях циклов “Сплин и идеал”, “Парижский сплин”, в “Алхимии страдания” и других произведениях. Отлитое в стихотворную форму, страдание, по мнению поэта, очищает и умиротворяет душу [9, с. 50].

Итак, герой-фланер (городской наблюдатель-визионер) является важнейшей фигурой, представляющей личность Бодлера-автора во всей совокупности его художественных и критических произведений. Сочетая в себе черты “человека толпы” и качества “эксцентрической личности”, представляющей собой вариацию архетипа гения-безумца, той же толпе противопоставленного, образ *художника-фланера* позволяет Бодлеру исследовать самого себя, окружающих людей, пространство современного города и его идеалистическую, умозрительную проекцию, а также сам процесс творчества и порождения произведения искусства из банальной, а зачастую даже уродливой или низменной, материальной реальности.

Созданный Бодлером типаж наблюдателя и способ перекодировки визуального пространства современного города в культурно-историческое и фантасмагорическое полотно оказались привлекательны для русской декадентской лирики, искавшей новые пути художественного отражения реальности. Обратимся

к лирике Валерия Брюсова, преимущественно к стихотворениям, созданным в промежутке с 1894 по 1910 г., и проследим особенности формирования характерного *образа фланера*, имеющего истоки как в русской, так и во французской литературной традиции. Оговоримся, что и в дальнейшем творчестве Брюсова этот тип лирического героя хорошо представлен и связанные с ним мотивы продолжают активно разрабатываться, но в данные годы он складывается, а значит сохраняет наиболее заметные генетические связи как с лирикой Некрасова и поэтикой русского физиологического очерка, так и с поэзией Бодлера и французской новейшей лирикой в целом, ставшей для символистов на многие годы образцом новой поэзии. В предисловии к антологии своих переводов “Французские лирики XIX века”, подготовленной к печати зимой 1908–1909 гг., Брюсов признавался, что история французской поэзии в новое время являет «поразительное разнообразие художественных индивидуальностей и объединенных в “школы” групп, разнородных стремлений и перекрещивающихся путей, дерзких опытов новаторов и упорного развития вековых традиций» [10, с. VIII].

Говоря об “образе фланера” в лирическом мире Брюсова, мы имеем в виду особую авторскую точку зрения, *проекцию автора в тексте*, как присутствующую в конкретных произведениях, так и влияющую на структуру и композицию всей поэтической книги. При этом лирический герой наделяется отчетливым психологическим обликом, узнаваемым в каждом последующем произведении, а сами тексты, сгруппированные вокруг фигуры фланера-визионера, характеризуются устойчивым кругом тем и лейтмотивов. Можно также обратиться к определению Н. Новиковой, предпочитающей употреблять термин “взгляд фланера”, под которым подразумевается “специфическая оптика, или перцептивная техника, которая вырабатывается в условиях перегрузки и даже шока восприятия в пространстве города” [8, с. 377].

Влияние творчества французских символистов в целом и Бодлера в частности на поэзию Брюсова уже становилось предметом научных изысканий (см.: [11]; [12]; [13]; [14]; [15]). Исследователи отмечали ученичество Брюсова у французского предшественника в таких областях, как расширение поэтического словаря, освоение новых тем, мотивов, музыкальности,

писали о его переводческой деятельности, связанной с освоением наследия французских символистов⁴. Однако в большинстве работ речь идет о таких внешних признаках рецепции, как критические высказывания, оценки, суждения или стихотворные послания (например, стихотворение Брюсова “Бодлер” 1923 г.). Зачастую исследователями фиксируется перекличка мотивов и поэтического словаря, связанных с эротикой или урбанистической тематикой⁵, но в подавляющем большинстве работ не проводился сопоставительный анализ конкретных текстов через призму образа *фланера* и связанного с ним мотива *фланирования*.

Первые стихотворения, в которых можно проследить формирование данного типа лирического героя-наблюдателя у Брюсова, связаны с поэтической традицией, идущей от Некрасова.

Некрасовский подтекст отчетливо ощущается в стихотворении “В прошлом” (1894), описывающем гражданскую казнь женщины у позорного столба:

Ты не ведала слов отречения.
Опустивши задумчивый взор,
Точно в церковь, ты шла на мученья,
Обнаженной, забыла позор.

Вся полна неизменной печали,
Прислонилась ты молча к столбу, —
И соломой тебя увенчали,
И клеймо наложили на лбу.

А потом, когда смели бичами
Это детское тело терзать,
Вся в крови поднята палачами,
“Я люблю” ты хотела сказать⁶ [16, Т. 1, с. 74–75].

Это произведение можно считать брюсовской вариацией хрестоматийного некрасовского лирического стихотворения “Вчерашний день в часу шестом...”:

⁴ Брюсов перевел такие поэтические тексты Бодлера, как “Красота”, “Экзотический аромат”, “Привидение”, “Вечерние сумерки”, “Непокорный”, “Авель и Каин”, “Смерть любовников”, “Прохожей”.

⁵ Об урбанистической лирике Брюсова существует большое количество работ, так или иначе этой темы касались все исследователи русского символизма, в том числе Д.Е. Максимов, Л.Я. Гинзбург, С.В. Шервинский, А. Пайман, М.Л. Гаспаров, А.В. Лавров, Н.А. Богомолов, Г.Р. Гаспарян, С. Гиндин, К. Тэти и др., поэтому в данной статье мы затронем эту тему только с точки зрения установления перекличек с мотивом фланирования и фигурой фланера, заявленными у Бодлера, а также отметим некоторые пересечения с поэтикой Некрасова.

⁶ Здесь и далее в стихотворных цитатах курсив мой. — Е.К.

Вчерашний день, часу в шестом,
Зашел я на Сенную;
Там били женщину кнутом,
Крестьянку молодую.

Ни звука из ее груди,
Лишь бич свистел, играя...
И Музе я сказал: “Гляди!
Сестра твоя родная!” [17, с. 43].

Оба стихотворения описывают одну и ту же ситуацию, что уже было отмечено исследователями творчества поэта: “Это маленькое стихотворение, имеющее определенное социальное звучание, в чем-то перекликается с некрасовской кнутом иссеченной музой. У Брюсова изображен факт, взятый из далекого прошлого России, Некрасов же сам был очевидцем зверской расправы палачей над беззащитной женщиной” [18, с. 29]. Но не только фактографичностью или иллюзорностью, настоящим или прошлым моментом отличаются два текста. Т.В. Соколова отмечает характерное для Бодлера и осознаваемое самим писателем стремление “преобразить страдание — в истинное сладострастие” [9, с. 51]. Городские реалии в сердце фланера обращают ужас в очарование. Поэтому автор “Цветов зла” не порицает пороки социума, хотя он и замечает их повсюду, словно замороженный, он видит красоту в уродстве, опьяняется убожеством и развратом и, одновременно, натуралистично изображает их.

На наш взгляд, Брюсов пытается определенным образом “переписать” Некрасова по бодлеровскому рецепту, соединив социальный ужас попрания человека с высоким преобразованием жертвы, с почти святым мученичеством (взаимосвязь мотивов клеймения и увенчания в строках: “И соломой тебя увенчали, и клеймо положили на лбу”). Тем самым и у себя, и у читателя он вызывает не гневное чувство социального протеста, превалирующее у Некрасова, а более сложное, противоречивое ощущение, сплав сочувствия, содрогания и эротического наслаждения (“обнаженной”, “детское тело”), порожденных созерцанием истязания.

В том же сборнике “Chefs d’œuvre” помещено стихотворение “Подруги” (1895): зарисовка городской сценки, подсмотренной наблюдательным рассказчиком. Поэт описывает трех пьяных грязных женщин, бредущих с песнями и руганью по улице, и городских обывателей, отшатывающихся от них. “Подруги” представляют собой иллюстрацию того самого

социально-городского дна, исследованием которого занимались представители русской натуральной школы:

*Три женщины, грязные, пьяные,
Обнявшись, идут и шатаются.
Дрожат колокольни туманные,
Кресты у церквей наклоняются. <...>*

*Идут они, грязные, пьяные,
Поют свои песни, ругаются...
И горестно церкви туманные
Пред ними крестами склоняются [16, Т. 1, с. 78–79].*

Связь этого произведения с творчеством Некрасова была также отмечена исследователями, например, Н.С. Бурлаковым [18, с. 29]. Поэтому представляется спорной точка зрения Д.Е. Максимова, полагавшего, что раннее увлечение Брюсова Некрасовым, о котором говорил сам поэт в своей автобиографии, закончилось еще в долитературный период его развития, то есть в 1880-е годы [19, с. 16–17]. Однако стихотворение действительно интересно тем отступлением от некрасовской традиции, на которое решается Брюсов. В нем напрямую не выражено ни осуждение, ни сочувствие к героиням, хотя образ церковных крестов, которые склоняются над ними, говорит о позиции христианского прощения заблудших человеческих душ. В рукописи к стихотворению “Подруги” стоял эпиграф из Евангелия: “Кто сам из вас без греха” [16, Т. 1, с. 578], придающий всей сцене притчевое звучание. Но важнее, на наш взгляд, то, что впоследствии Брюсов убирает эпиграф, так прямолинейно и однозначно трактуящий его произведение, которое можно интерпретировать и несколько иначе, как попытку увидеть святость в низости, чистоту в грязи, красоту в уродстве, показать условность и амбивалентность обыденных представлений. А это именно то, чему русский поэт учился у французских символистов, и в частности у их предшественника Бодлера. В этом посыле стихотворение “Подруги” перекликается со стихотворением французского собрата по перу “Старушки”. Прочитаем отрывок из него в переводе В. Левика:

*В дебрях старых столиц, на панелях, бульварах,
Где во всем, даже в мерзком, есть некий магнит,
Мир прелестных существ, одиноких и старых,
Любопытство мое роковое манит.*

*Это женщины в прошлом, уродины эти —
Эпонины, Лаисы! Возлюбим же их!
Под холодным пальтишком, в дырявом жакете
Есть живая душа у хромых, у кривых... [20, с. 150–153].*

Брюсов словно пытается перенести в русские реалии призыв Бодлера возлюбить тех, кто традиционно не является объектом любви, а скорее привычно, на уровне автоматических реакций, вызывает содрогание. Поэт-символист продолжает исследовать противоречивые психические состояния и в других своих лирических текстах. Знаменательно, что он и сам осознавал странную на первый взгляд взаимосвязь некрасовской и бодлеровской поэтики. В “Анкете о Некрасове”, появившейся в газете “Новости дня” (1902 г., 27 декабря) в связи с 25-летием со дня смерти писателя, Брюсов пишет: “Некрасов сумел найти красоту в таких областях, перед которыми отступали его предшественники. Его сумрачные картины северного города могут посоперничать с лучшими страницами Бодлера (и вообще в его даровании, как ни странно такое сближение, есть доля чего-то бодлеровского)” [16, Т. 6, с. 74].

Таким образом, Брюсов повторяет путь Бодлера: образ фланера формируется у него также под влиянием как зарубежной, так и отечественной литературной традиции, связанной с жанром физиологического очерка. В поэтических книгах, изданных после 1895 г., некрасовская и бодлеровская традиции продолжают сосуществовать, хотя влияние творчества автора “Цветов зла” и поэтики французских символистов (П. Верлен, С. Малларме и др.) оказывается заметнее. Стихотворение “Мгновения” (1896) интересно возникновением образа человека, бредущего в толпе, который изображен как бы со стороны, но при этом автор говорит и о себе:

*И снова бредешь ты в толпе неизменной,
Исполнен желаний земных.
Мгновения тайны, как тайна мгновенья,
И сердце не вспомнит об них.*

*Она у окна, утомленно-больная,
Глядит на бледнеющий день;
И ближе, и ближе — ночная, земная,
Всегда сладострастная тень [16, Т. 1, с. 107].*

Акцент в этом небольшом лирическом произведении сделан на одиночестве среди людей, которое ощущается столь же остро, как и одиночество героини, грустящей у окна. Но это самоуглубленное, обособленное состояние духа полно сладостных и даже сладострастных мечтаний, оно не тяготит, оно желанно. Приведем в связи с этим парадоксальное на первый взгляд высказывание Бодлера из стихотворения в прозе “Толпы”: “Многочудство,

одиночество: понятия тождественные и обратимые одно в другое для живого и отзывчивого поэта. Кто не умеет населять свое одиночество, тот не умеет также быть одиноким среди озабоченной толпы” [3, с. 177 (курсив мой. — Е.К.)]. Бенъямин точно описывает психологию фланирования у Бодлера как состояние человека, движущегося в потоке других людей, но погруженного при этом в свои мысли, полностью отрешенного. И в этом его отличие от обычного городского зеваки, которым движет жажда зрелищ, или детектива-любителя, которого ведет его острая наблюдательность. Так рождается *фланер-писатель*, поглощенный своим произведением, так проистекает творческий процесс у поэта, рожденного большим городом [2, с. 76]. Это состояние сам Бодлер описал в стихотворении “Солнце”. В переводе Эллиса (Л. Кобылинского) его начальные строки звучат следующим образом:

В предместье, где висит на окнах ставней ряд,
Прикрыв таинственно-заманчивой разврат,
Лишь солнце выплест безжалостные стрелы
На крыши города, поля, на колос зрелый —

*Бреду, свободу дав причудливым мечтам,
И рифмы стройные срываю здесь и там;
То, как скользящею ногой на мостовую,
Наткнувшись на слова, сложу строфу иную...* [20, с. 140].

Скрытыми бодлеровскими аллюзиями, например, отсылками к его стихотворениям “Конец дня” (*La fin de journée*) и “Закат романтического солнца” (*Le Coucher du Soleil Romantique*)⁷, наполнено стихотворение Брюсова “Иду по бульвару. В померкшей листве...” (1895), которое он не включал в прижизненные сборники:

<...> *Какие-то грезы, как Солнце, зашли,
Какая-то ложь, точно сумрак, легла,
Все странно, все чуждо — вблизи и вдали,
Иду, позабывши куда и зачем,
Иду — безответна туманная мгла,
И свет отуманенный — нем.*

*Неясные думы проходят в уме,
И также проходят фигуры людей:
Мелькнувши на миг, исчезают во тьме
И снова, мелькнувши, приходят назад,
И снова спешат, и во мраке аллей
Идут и идут наугад...* [16, Т. 3, с. 231].

Это произведение интересно подробным описанием процесса фланирования, когда

предметом анализа является одновременно и внешний мир, и внутреннее состояние лирического героя, которое можно охарактеризовать как пограничное: он замечает то, что находится вокруг него, материальную реальность вечернего города, и одновременно мистически (романтически, идеалистически, поэтически...) преображает ее и прислушивается к своему внутреннему отклику. Процесс мышления у творческого субъекта сравнивается с произвольным блужданием в потоке людей, а также со световыми эффектами, порожденными взаимодействием природного и городского локуса: думы проходят, как фигуры людей, мечты (грезы) заходят, как солнце. Но если у Бодлера закат небесного светила и наступление ночи трактуется в переносном смысле, как утрата романтических иллюзий, как трагедия мрака, окутавшего душу поэта, то Брюсов осмысляет схожую ситуацию в ином ключе: ничего страшного не происходит, свет сменяется тьмой, которая не несет фланеру-визионеру никаких губительных перемен, все повторяется и эта неизменность подчеркивается анафорой: “*И снова, мелькнувши, проходят назад...*”, “*И снова спешат и во мраке ночей...*”.

Сборник “*Tertia Vigilia*” (1900) представляет новый этап в развитии брюсовского урбанизма. В нем усиливаются и развиваются заявленные в первых книгах поэта городские мотивы (иллюзорность, красота, греховность, истоки творчества, одиночество, сладострастие и т.д.) и связующий их макромотив фланирования. Целый раздел “В стенах” посвящен описанию самоощущения современного человека в городе, который стал для него наиболее естественной средой, но самое главное — *источником поэтического вдохновения*:

*Я люблю большие дома
И узкие улицы города, —
В дни, когда не настала зима,
А осень повеяла холодом.*

*Пространство люблю площадей,
Стенами кругом огражденные, —
В час, когда еще нет фонарей,
И затеплились звезды смущенные.*

*Город и камни люблю,
Грохот его и шумы певучие, —
В миг, когда песню глубоко таю,
Но в восторге слышу созвучия* [16, Т. 1, с. 171].

В этом любовании городом прослеживается влияние лирики Бодлера. Его герой также более органичен на городских площадях, среди

⁷ В русских переводах чаще встречается не вполне точное название этого стихотворения “Романтический закат”, которое затуманивает антиромантический пафос произведения Бодлера.

шума общественного транспорта, в отражении блестящих витрин, которые рожают у него поэтический порыв, чем, например, в сельской местности. Бодлер одним из первых лириков в западноевропейской литературе стал в полной мере поэтом-урбанистом: «В сонетах из “Цветов зла” развивается новая и характерная для поэзии XIX в. тема — урбанизм, тема города как средоточия цивилизации» [21, с. 265]. Однако мегаполис доставляет Бодлеру и мучительные душевные переживания, слишком остро он переживает его контрасты, и Брюсов также испытывает противоречивые чувства. Временами он ощущает себя зажатым, сдавленным узким, ограниченным стенами пространством: «В городе я — как в могиле», — восклицает он [16, Т. 1, с. 177]. Таким образом, Город как модель мира является лучшим зеркалом для душевных переживаний героя-фланера, проводящего свои дни и ночи на его улицах и площадях, он отражает его восторг и упоение, радость и тоску, сопричастность и одиночество, дарит возможность творить.

Вглядываясь в городской пейзаж, Брюсов, так же как его французский предшественник, стремится раздвинуть грани каменных стен, увидеть за ними иные миры, века и пространства, в связи с чем отпадает необходимость совершать реальные путешествия, ибо визионеру доступны любые локусы и времена. Бодлер разрабатывает схожую идею в стихотворении “Путешествие”. Он мифологизирует город, отчасти воспроизводя уже сложившийся до него “парижский миф”, отчасти дополняя его и творя свой собственный. Закономерно, что русский поэт оказывается столь же захвачен фантасмагорическим ореолом города, мифической Москвой, как и его французский собрат мифическим Парижем. Л.Я. Гинзбург писала: «Современный урбанизм был началом, закономерно сочетавшимся с другими элементами сознания, поэтому и стилистика урбанизма вполне свободно могла сочетаться со стилистикой, так сказать, противоположной — абстрактной, “потусторонней” или эстетизированной» [22, с. 238]. Об этой же связи реальности и фантазии размышляет Ю.А. Маринина: “Город интересует Бодлера больше, чем природа. Он является образцом пейзажа, трансформированного восприятием лирического героя, средой обитания человека. Город живет и развивается самостоятельно, порождая специфические явления (фантомы, призраки), изменяя жизнь человека, воздействуя на его психику” [23, с. 35].

Стихотворения Бодлера “Пейзаж”, “Лебедь”, “Парижский сон” запечатлевают подобное умонастроение лирического героя, демонстрируя тенденцию претворения, пересоздания реальности. Отталкиваясь от изображения конкретных объектов, Бодлер демонстрирует их фантастическую трансформацию в зеркале собственного сознания: “Я нахожу бесполезным и скучным изображать реальность, ибо ничто в этой реальности меня не удовлетворяет. Тривиальной действительности я предпочитаю порождения моей фантазии, пусть даже чудовищные” [3, с. 681]. Так рождается “сверхнатурализм” Бодлера — “выражение духовного смысла через изображение предметного мира физических явлений” [21, с. 227].

В связи с высказанными выше соображениями интересно проанализировать стихотворение Брюсова “Ночью” (1895), сюжет которого построен на описании фантасмагории, рожденных в сознании героя-визионера под влиянием созерцания ночного городского ландшафта:

*Дремлет Москва, словно самка спящего страуса,
Грязные крылья по темной почве раскинуты,
Кругло-тяжелые веки безжизненно сдвинуты,
Тянется шея — беззвучная, черная Ягуза... [16, Т. 1, с. 82].*

Из ночной Москвы лирический герой перемещается в африканскую пустыню. Трансформация привычной городской реальности заявляется уже в первой строке этого произведения, нехарактерной для традиционной русской поэтической образности и заключающей в себе шокирующее сравнение древней столицы с экзотической птицей. Брюсов исследует взаимопроникновение мира мечты и мира реальности, в котором можно уловить как отзвуки романтического двоемирия, так и уроки Бодлера. Лирический герой не ощущает трагического разлада, противостояния двух миров, они сосуществуют органично для него самого. Но на уровне стиля стихотворение строится на контрастах и столкновениях. Уснувший город, традиционно наделяемый такими признаками, как спокойствие, умиротворение, рисуется с помощью образов, наполненных угрозой, тревожностью, смертью (“безжизненно”, “хищные птицы — стервятники”, “падали запах”, “кружат над покойником”). В этой провокативной образности явно ощущается влияние “Цветов зла”, выдающее себя и в появлении узнаваемо бодлеровской лексемы “падаль”, на которой строится развернутая метафора его знаменитого

стихотворения “Падалъ” (строка Брюсова: “*Падали запах* знаком крылатым разбойникам...”). По верному замечанию Л.Я. Гинзбург, основа поэтического мира Бодлера заключается в том, что “красивая вещь встречается со *страшной вещью*” [22, с. 306 (курсив автора. — Е.К.)]. И этот принцип усердно осваивается молодым русским поэтом-декадентом.

В следующий сборник Брюсова “*Urbi et Orbi*” (“Городу и миру”) мотивы фланирования нашли самое яркое воплощение. Сборник открывается разделом “Вступления”, первым стихотворением в котором стоит программный текст, практически манифест *фланера-художника* “По улицам узким, и в шуме, и ночью, в театрах, в садах я бродил...” (1901):

По улицам узким, и в шуме, и ночью, в театрах, в садах я бродил,

И в явственной думе грядущее видя, за жизнью, за сущим следил.

Я песни слагал вам о счастье, о страсти, о высях, границах, путях,

О прежних столицах, о будущей власти, о всем распростертом во прах.

Спокойные башни, и белые стены, и пена раздробленных рек,

В восторге всегдашнем, дрожали, *внимали стихам, прозвучавшим навек.* <...>

Я создал, и отдал, и поднял я молот, чтоб снова сначала ковать.

Я счастлив и силен, свободен и молод, *творю,* чтобы кинуть опять! [16, Т. 1, с. 269].

Отталкиваясь от процесса движения в городском пространстве, Брюсов конструирует свою концепцию поэтического творчества и жизнотворчества, утверждая власть над мечтой, художественным словом и самой действительностью. Последующие стихотворения, включенные в тот же раздел, “Лестница” и “Последнее желание”, передают другое настроение и говорят о сомнениях и страхе перед столь амбициозной миссией, но последняя лирическая пьеса, которая называется “В ответ”, представляет собой проповедь тяжелой, ежедневной работы, которой является литературный труд: “Вперед, мечта, мой верный вол! / Неволей, если не охотой! / Я близ тебя, мой кнут тяжел, / Я сам тружусь, и ты работай” [16, Т. 1, с. 278–279]. Способность тяжело трудиться дает спасительную уверенность в своих силах, выступает гарантом способности осуществить задуманное и проговоренное в первом стихотворении.

Бодлер настойчиво исследует влияние города на творческого субъекта, и Брюсов столь же последовательно идет по этому пути, стремясь

достичь через блуждание в лабиринте улиц максимального раскрытия и реализации своего “мучительного дара”. Оба поэта испытывают противоречивые чувства — ужас от негативных картин городской жизни, ощущение присутствия в ней дьявола и других злых сил, но одновременно оба не могут отрицать красоту и гармонию сотворенных человеком зданий, упоение сладостным одиночеством, не могут отказаться от стимуляции воображения и многообразия ощущений, возможных только в мегаполисе. В “Салоне 1859 года” Бодлер пишет: “Не хватает <...> жанра, который я охотно назвал бы пейзажем большого города. Я имею в виду отображение величия и гармонии, порожденных огромным скоплением людей и зданий, глубокое и сложное обаяние многовековой столицы, познавшей силу и превратности судьбы” [3, с. 732]. О вечной красоте и гармоничности жизни больших городов, “которая чудом сохраняется среди шумного хаоса человеческой свободы”, Бодлер пишет и в прозаическом эссе “Поэт современной жизни” [3, с. 798].

На протяжении всего сборника Брюсова “*Urbi et Orbi*” фланирование по городу составляет сюжетную основу самых разных стихотворений. Наиболее ярко в образе фланера лирический герой Брюсова обрисован в стихотворении “Люблю одно” из раздела, названного по-бодлеровски “Картины” (сравни, “Парижские картины”):

*Люблю одно: бродить без цели
По шумным улицам, один;
Люблю часы святых безделья,
Часы раздумий и картин.* <...>

*Смотрю в лицо идущих мимо,
В их тайны властно увлечен,
То полон грустью нелюдимой,
То богомолен, то влюблен.*

*Под вольный грохот экипажей
Мечтать и думать я привык,
В теснине стен я весь на страже:
Да уловлю господень лик!* [16, Т. 1, с. 328].

Можно утверждать, что фланирование является для Брюсова идеальным состоянием обретения творческого прозрения и душевного равновесия, так как город — это идеальное пространство как для возбуждения острых впечатлений, так и для успокоения расстроенных нервов. На наш взгляд, “Люблю одно” (1900) пронизано легкой светлой меланхолической мечтательностью и принятием мира и Бога, теми настроениями, которые в целом

нехарактерны для протестующей, терзающейся противоречиями лирической интонации Бодлера. Нетипичное для французского поэта настроение слияния с другими людьми, прощения и спокойствия звучит и в строках другого брюсовского стихотворения “Люблю вечерний свет, и первые огни...” (1899):

*И я с людьми как брат, я все прощаю им,
Печальным, вдумчивым, идущим в тихой смене,
За то, что вместе мы на грани снов скользим,
За то, что и они, как я, — причастны тени* [16, Т. 1, с. 173].

Стихотворение Брюсова “Париж” (1903) написано в иной, бравурной тональности и представляет собой апологию современного мегаполиса. Он шумный, яркий, многоликий, многолюдный, “мучительно-живой”, город крайностей, подносящий “страшный яд из песен и идей” [16, Т. 1, с. 303].

*И я к тебе пришел, о город многоликий,
К просторам площадей, в открытые дворцы;
Я полюбил твой шум, все уличные крики:
Напев газетчиков, бичи и бубенцы;*

*Я полюбил твой мир, как сон, многообразный
И вечно дышащий, мучительно-живой...
Твоя стихия — жизнь, лишь в ней твои соблазны,
Ты на меня дохнул — и я навеки твой.<...>*

*Сверкали фонари, окутанные пряжей
Каштанов царственных; бросали свой призыв
Огни ночных реклам; летели экипажи,
И рос, и бурно рос глухой, людской прилив...
[16, Т. 1, с. 302–303].*

А.В. Лавров отмечает: «Для Брюсова, всегда отстаивающего “европоцентристскую” линию в русском символизме, прошедшего школу мастерства у новейших французских поэтов и ставшего едва ли не лучшим в России знатоком современной французской поэзии, Париж на протяжении всей жизни оставался объектом неизменной любви и особенного притяжения. В равной мере он привлекал поэта и своими историческими реликвиями, и живыми картинами современного большого города, и как средоточие литературного сегодня» [24, с. 143]. В стихотворном гимне “Париж” слышатся отголоски сразу нескольких стихотворений Бодлера, посвященных столице Франции: “Пейзаж”, “Солнце”, “Парижский сон”. Но не только к бодлеровскому парижскому мифу апеллирует Брюсов. Виктор Гюго в романе “Отверженные” отмечает: “Париж — синоним космоса. Париж — Афины, Рим, Сибарис, Иерусалим, Пантеон. Здесь частично представлены все виды культур и все виды варварства” [25, с. 125]. У И. Тэна столица

Франции также предстает центром мира, всей человеческой истории: все открытия и прогрессивные идеи стекаются сюда [26, с. 9]. Стихотворение Брюсова о Париже отражают уже целую литературную традицию, видя в современном мегаполисе воплощение истории и прогресса, средоточие могучего духа, который движет народами и проносится через поколения людей.

Другой поэтический сюжет, “закрепленный” за “взглядом фланера”, это картина завершения городского дня и наступления ночи. У Бодлера вечер и ночь связаны с темой измененных состояний сознания человека: одни люди становятся агрессивными и дикими, другие замкнутыми, а лирическому субъекту ночь дарит освобождение от чужого вмешательства, это время ликования его души. Картина чарующего, ирреального городского ландшафта, пленяющего душу поэта сладкой отравой огней, теней, запретных наслаждений, будет неоднократно с небольшими нюансами интерпретироваться русским поэтом-символистом в таких стихотворениях, как «Ночь (“Горящее лицо земли...”», “Сумерки”, “Вечерний прилив”, “Город. Дифирамб”, “Слава толпе” и некоторых других. Наиболее отчетливо спроецированы на бодлеровский первоисточник, стихотворения “Сумерки” и “Вечерний прилив”, созданные примерно в одно и то же время в 1906 г. и вошедшие в сборник “Все напевы” (1906–1909), они представляют собой вариации одной темы, заданной французским собратом по перу. Брюсов не только читал, но и перевел стихотворение Бодлера “Вечерние сумерки”⁸:

*О вечер, милый брат, твоя желанна тень
Тому, кто мог сказать, не обманув: “Весь день
Работал нынче я”. — Даешь ты утешенья
Тому, чей жадный ум томится от мученья;
Ты, как рабочему, бредущему уснуть,
Даешь мыслителю возможность отдохнуть...*

*Но злые демоны, раскрыв слепые очи,
Проснувшись, как дельцы, летают в сфере ночи,
Толкаясь крыльями у ставен и дверей.
И проституция вздымает меж огней,
Дрожащих на ветру, свой светоч ядовитый...
Как в муравейнике, все выходы открыты;
И, как коварный враг, который мраку рад,
Повсюду тайный путь творит себе Разврат...
[20, с. 158].*

⁸ Бодлеровское стихотворение в прозе “Вечерний сумрак” во многом дублирует стихотворение “Вечерние сумерки” и также могло быть актуально для Брюсова.

Брюсовские “Сумерки” представляют собой перепев “Вечерних сумерек” Бодлера и варьируют мотив двойственности бодлеровского городского вечера: покой и отдых для честных дневных тружеников и тайная жизнь представителей теневого закулисья:

Круги циферблатов янтарных
Волшебнo зажеглись над толпой,
И жажущих плит тротуарных
Коснулся прохладный покой.

Под сетью пленительно-зыбкой
Притих отуманенный сквер,
И вечер целует с улыбкой
В глаза — проходящих гетер.

Как тихие звуки клавира —
Далекие *ропоты* дня...
О сумерки! Милостью мира
Опять осените меня! [16, Т. 1, с. 450].

И бодлеровский первоисточник, и брюсовские вариации (“Сумерки”, “Вечерний прилив”, “Город” и др.) объединены общей мотивно-образной структурой: картины переходного времени суток, завершения дневных забот и наступления заслуженного отдыха, манящие огни фонарей и витрин, различные уличные звуки (машины, музыка, голоса), толпы людей, накатывающие на площади и тротуары, словно морской прилив, жрицы любви (“гетеры”, “проститутки”, а в стихотворении “Слава толпе” Брюсов использует лексему “блудницы”), являющиеся олицетворением порока и греха, который властвует над городом ночью. Образы проституции и скрытого порока, “светоча ядовитого”, который пробуждается в сумерках, у Бодлера представлены откровеннее, чем у Брюсова, который смягчает краски в “Сумерках”, словно накидывает пелену на неприглядные стороны жизни современного мегаполиса: “И вечер целует с улыбкой / В глаза — проходящих гетер”. В “Вечернем приливе” мотив греха явлен более отчетливо. В собирательном образе “Позора”, объединяющего людей в стройный хор и управляющего ими, звучат отзвуки бодлеровского “Разврата”, который всюду себе “тайный путь творит”.

Бодлер не был первым писателем, кто именно так воспринял и описал современный город. Многие авторы XIX века размышляли над теми же явлениями стремительно меняющейся повседневной жизни, что и он. Например, французский критик и философ Ипполит Тэн, чьи произведения были популярны в России в конце XIX века, в очерке “Бальзак” (1858) создает похожую картину парижского вечера:

“Взгляните на Париж в девять часов вечера: зажигается газ, бульвары и театры наполняются, толпа жаждет наслаждений, ее привлекает все, что сулит удовольствие вкусу, слуху, зрению, удовольствие утонченное, искусственное, приготовленное в той вредной кухне, призвание которой возбуждать, но не питать человека...” [26, с. 9]. Таким образом, Брюсов отражает уже устойчивый топос: современная столица как неразрывное единство развлечений и преступности (порока).

Однако во всех проанализированных стихотворениях Брюсов не демонстрирует открыто свое ученичество у Бодлера. А вот стихотворению “Встреча” (1904) из сборника “Stephanos” (1904–1905) предшествует эпиграф по-французски. Это строка из знаменитого бодлеровского сонета “Прохожей”:

O toi que j'eusse aimee, o toi qui le savais!⁹
Charles Baudelaire. “A une passante”

О, эти *встречи* мимолетные
На гулких улицах столиц!
О, эти *взоры* безотчетные,
Беседа беглая ресниц!

На зыби яростной *мгновенного*
Мы двое — у одной черты;
Безмолвный крик желанья пленного:
“Ты кто, скажи?” — Ответ: “Кто ты?”

И взором прошлое рассказано,
И брошен зов ей: “Будь моей!”
И вот она обетом связана...
Но миг прошел, и мы не с ней.

Далеко, там, в толпе, скользит она,
Уже с другим ее мечта...
Но разве страсть не вся испытана,
Не вся любовь пережита! [16, Т. 1, с. 412].

Стихотворение “Встреча” представляет собой брюсовский вариант описанного Бодлером мимолетного, только в большом городе возможного столкновения мужчины (фланера) и женщины, выделившейся из безликой толпы. Такая встреча рождает особую мгновенную страсть, притяжение между двумя незнакомыми людьми. Образ женщины в сонете Бодлера неразрывно связан с городским пейзажем, ее оглушающее лирического героя молчание противопоставлено уличному шуму, но и ее собственный облик соткан из противоречий. Взгляд героини, выражающий страсть, нежность, обещание удовольствия, контрастирует с глубоким трауром и строгостью ее одежды.

⁹ Брюсов снабжает эпиграф сноской с переводом этой строки: “О ты, которую я бы мог полюбить, о ты, которая это знала!” [16, Т. 1, с. 412].

Красивая, загадочная дама, внешность которой так не соответствует ее внутреннему миру, — воплощение сути Парижа, привлекательного и пугающего, жестокого и прекрасно-го. Прочитируем сонет Бодлера в оригинале:

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

И приведем его по-русски в переводе Эллиса, который нам кажется наиболее удачным с точки зрения точности и передачи страстности и внутреннего напряжения, заключенного в подлиннике:

Ревела улица, гремя со всех сторон.
В глубоком трауре, стан тонкий изгибая,
Вдруг мимо женщина прошла, едва качая
Рукою пышною край платья и фестон,

С осанкой гордою, с ногами древних статуй...
Безумно скорчившись, я пил в ее зрачках,
Как бурю грозную в багровых облаках,
Блаженство дивных чар, *желаний яд проклятый!*

Блистанье молнии... и снова мрак ночной!
Взор Красоты, *на миг мелькнувшей мне случайно!*
Быть может, в вечности мы свидимся с тобой;

Быть может, никогда! и вот осталось тайной,
Куда исчезла ты в безмолвье темноты.
Тебя любил бы я — и это знала ты! [27, с. 231].

Брюсов также перевел сонет Бодлера в 1894 г., назвав его “Промелькнувшей” [28, с. 277], а позже создал еще несколько своих вариаций на этот сюжет: “Прохожей” (1900), (“Она прошла и опьянила / Томящим запахом духов / И быстрым взором оттенила / Возможность невозможных снов...” [16, Т. 1, с. 331 (в сборнике “Urbi et Orbi”, цикл “Картины”)], “Встреча” и “На улице” (1904) (“На людной улице, безумной и мятежной, / Мы встретились на миг. / Знакомый взор с какой-то грустью нежной / В меня проник...” [16, Т. 1, с. 413 (оба в сборнике “Stephanos”, цикл “Повседневность”)]. Отдаленные отзвуки бодлеровского сонета можно ощутить и в более ранних произведениях: в пьесах “На бульваре” (1896),

“В трауре” (1896) и “Мгновение” (1896). Стихотворение “Прохожей”, так же как и “Встреча”, первоначально в черновом варианте было посредством эпиграфа (последняя строка сонета “A une passante”) соотнесено с бодлеровским претекстом, но в чистовом варианте Брюсов от эпиграфа отказался [16, Т. 1, с. 614]. Ю.М. Маринина видит в этом сознательное стремление подчеркнуть различия двух воплощений одного сюжета: в “Прохожей” делается акцент на непонятность, смутность чувств лирического героя по отношению к прекрасной женщине, а в стихотворении “Встреча” — на констатации любви и страсти, а также «на возможности за одно мгновение встречи “прожить” целую историю любви от начала и до конца» [29, с. 136].

В стихотворении “Встреча” Брюсов сохраняет в точности сюжетную ситуацию бодлеровского первоисточника: среди многолюдной улицы мужчина встречает женщину, поражающую его своей красотой и грацией. Они обмениваются взглядами и оба за секунды узнают друг друга, словно видят насквозь, хотя даже не знакомятся. Брюсов отказывается от формы сонета, его стихотворение состоит из четырех четверостиший и на две строки длиннее, чем у Бодлера. Лирический герой Бодлера, а с ним и читатель его текста, мучительно проживает каждую секунду этого городского эпизода. Его стихотворение в прозе “Толпы” содержит рассуждения, перекликающиеся с идейным содержанием сонета “Прохожей”, которые подчеркивают силу и остроту эмоционального переживания описываемой ситуации: “То, что люди называют любовью, так ничтожно, ограничено и слабо по сравнению с той *несказанной оргией*, с этим святым проституированием души, которая *отдается целиком* — вся поэзия и любовь — нежданной встрече, *прохожему незнакомцу*” [3, с. 177 (курсив мой. — Е.К.)]. Голос Брюсова в стихотворении “Встреча”, напротив, звучит более сдержанно, он скорее рассуждает о том, какой странной может быть порой любовь. Его произведение отличается более спокойной интонацией, он скорее анализирует страсть, нежели сам оказывается в ее власти.

Пробуждение лирического героя от фантазий подобно удару молнии. Оппозиция мига и вечности, мотив ускользающей красоты и загадочной непостижимости внутреннего мира личности, ставшие ключевыми в поэтике символизма, гениально утверждаются

в сонете Бодлера. К полному переводу “Цветов зла”, выполненному Эллисом, Брюсов написал краткое предисловие, которое кончается следующими словами: “С беспощадной точностью изображая душу современного человека, Бодлэр в то же время открывал нам всю бездонность души вообще” [27, с. 3]. Но если у французского поэта акцент делается на *потенциальности* любви, и этот тонкий оттенок смысла сохраняется в переводе Эллиса, то Брюсов подчеркивает тот факт, что любовь *состоялась*, была пережита героями этой уличной мизансцены. Вот как передает Брюсов сонет Бодлера в собственном переводе, озаглавленном “Промелькнувшей”:

Бесновалась улица, полная гула.
Восхитительной ручкой у шлейфа края
Подымая, нагая — и в трауре вся —
Высока и тонка *незнакомка мелькнула*.

Как у статуй была ее ножка стройная.
Я — безумец — пил чару ласк в ее взоре,
В замолчавшем, но бурю дышащем море!
Эта чара манит — убивает она.

Проблеск молнии... ночь... ты! чей взор *на мгновенья*
Мне повеял забытым *огнем возрожденья*,
Неужели лишь в вечности встречу тебя?

Никогда? через годы? все тайной одето!
Не ишу я, кто ты, ты не спросишь, кто я,
Ты, кого я любил, ты, кто знала про это [28, с. 277].

Если Эллису удался перевод первых двух четверостиший и он даже смог сохранить лексему “фестон”, присутствующую в подлиннике (*le festoon*) и передающую истинно французский шарм и шик, то в переводе Брюсова начало сонета слабее: он неоправданно вносит эпитет “нагая”, отсутствующий у Бодлера и не вяжущийся с описанием пышного наряда незнакомки, дважды повторяет слово “чара”. Но вот конец его перевода удачнее. Прежде всего он смог передать идею минутного внутреннего возрождения души героя, столкнувшегося на улице с красавицей: “Мне повеял забытым огнем возрожденья...”. В подлиннике: “*Dont le regard m'a fait soudainement renaître*” (“Чей взгляд заставил меня внезапно возродиться”). Ближе к оригиналу переведены и две финальные строки: “*Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais*” (дословный перевод: “Ибо я не знаю, куда ты бежишь, ты не знаешь, куда я иду, / О ты, которую я любил, / о ты, которая знала это”).

Ю.А. Марининой было отмечено, что Брюсов в своем первом переводе бодлеровского

шедевра называет прекрасную женщину “незнакомкой”, вводя тем самым мотив встречи с загадочной незнакомкой, столь актуальный для творчества А.А. Блока, в литературу русского символизма [29, с. 132]. Усиливает Брюсов и мотив мимолетности, кратковременности этой ошеломительной встречи. Если в сонете Бодлера эпитет “ускользающий”, отнесенный к слову “красота” (“*fugitive beauté*”), единственная лексема, подчеркивающая значение мимолетности видения, то Брюсов в стихотворении “Встреча” использует несколько лексем: “мимолетного”, “мгновенного”, “миг”. Он также разрабатывает столь важный для него мотив в лирической пьесе “Мгновение” (1896), содержащей следующие строки: “Я встретил *на миг* лишь один ее взгляд, — / Алмазные отсветы так не горят... / Я встретил *на миг* один ее взгляд” [16, Т. 1, с. 105].

Еще раз этот сюжет в виде отдельных, но все же узнаваемых штрихов прозвучит в стихотворениях “Электрические светы” (1913) и “Вечером” (1914), эпиграфом к которому поэт поставит первые строки из своей же пьесы “Встреча” (“О, эти встречи мимолетные / На шумных улицах столиц...”), прибегнув на этот раз к автоцитации.

Таким образом, два бодлеровских сюжета (наступление ночи в городе и встреча с незнакомкой) настолько захватывают воображение Брюсова, что отзываются, помимо переводов, во многих его оригинальных текстах: это либо вольные переложения, либо заимствования ключевых образов и ситуаций. Однако, несмотря на столь очевидную ориентацию ряда брюсовских стихотворений на французскую лирику, можно отметить в его поэзии и сохраняющиеся связи с русской гражданской поэзией и с творчеством Некрасова. В качестве примера можно назвать два одноименных стихотворения-песни “Фабричная”, пьесы “Детская”, «Каменщик («Каменщик, каменщик, в фартуке белом...»)», “Чудовища”, вошедшие в “*Urbi et Orbi*”. В сборнике “*Stephanos*” (1904–1905) наблюдается схожая тенденция: ультрадекадентские тексты, пронизанные дьяволическими мотивами в духе “Литаний Сатане” Бодлера, например, пьеса “В ресторане” (“Взлетайте яростные плети / над всеми, дети Сатаны” [16, Т. 1, с. 414]), соседствуют с произведениями, наполненными мотивами и интонациями гражданской лирики, продолжающей традиции Пушкина, Лермонтова, русской натуральной школы и даже

Надсона: “Кинжал”, «Каменщик (“Камни, полдень, пыль и молот...”))», “Одному из братьев”, “Знакомая песнь”, “Паломникам свободы” и др. Безусловно, актуализация мотивов борьбы за свободу, равенство и социальную справедливость в перечисленных произведениях обусловлена разразившейся революцией 1905–1907 гг., однако одновременно они продолжают развивать органически присущую Брюсову тенденцию, проявленную еще в его первых книгах (стихотворения “В прошлом”, “Подруги”).

Итак, фигура *фланера* в ранней поэзии Брюсова становится одним из важных способов присутствия автора в тексте. “Взгляду фланера” соответствуют определенные способы описания окружающей городской действительности. К ним можно отнести приемы ее лексического представления (эпитеты, глаголы движения, слова-сигналы, например: “бреду”, “бульвар”, “стены”, “одиночество”, “толпа”, “сладостный”, “мечты”, “мгновение”, “миг”, “огни”, “тени” и т.д.), а также такие лейтмотивы из сферы эмоций и психических состояний, как *вдохновение, порочность, эротизм, любование красотой, грезы*. Если говорить об отборе тем стихотворений, то к образу фланера поэт обращается, когда размышляет о проблемах “я и другие”, “прошлое и современность”, “миг и вечность”, “природа и культура”, “мужчина и женщина”, “мечта и реальность”, “физическое и творческое бытие”, “наслаждение и порок”. Телесное и интеллектуальное фланирование предоставляют Брюсову, как и его предшественнику Бодлеру, универсальный способ существования в окружающей его сложной, фантазмагоричной, полисемантической городской реальности, а также определяют построение (композицию) ряда его поэтических книг, в первую очередь “*Tertia Vigilia*”, “*Urbi et Orbi*” и “*Stephanos*”, предлагающих читателю мыслительное, умозрительное перемещение от локуса к локусу во времени и пространстве.

Образ *фланера-поэта* позволил русскому поэту-декаденту соединить традицию описания обличительных и вызывающих содрогание городских картин с исследованием стремительно меняющегося урбанистического ландшафта, а призывы к свободе и равенству — с открытым анализом противоречивых душевных состояний современного человека, мятущегося между дерзостью и смирением, спокойствием и вождением, идеалистической возвышенностью и телесной греховностью.

Фланер-художник Бодлера, авторское альтер-эго и зеркало его больной души, переносится Брюсовым в его собственное творчество для выражения новых отношений индивидуума и толпы, личности и массы, действительности и фантазии, мужчины и женщины, страдания и сладострастия. Движущийся в городском пространстве герой-визионер, вобрав в себе достижения французского предсимволизма и символизма, а также русской гражданской поэзии, становится необычайно активен в лирике Брюсова и продуктивен для осмысления процесса поэтического пересоздания реальности, а также для обеспечения эффекта целостности всей книги стихов.

Одновременно русский поэт стремится нащупать собственный поэтический путь. Нивелировка добра и зла, проявившаяся в ряде текстов, несмотря на желание эпатировать публику и поколебать общественное мнение, не достигает у него бодлеровского размаха. Можно сказать, что гуманизм Некрасова (Пушкина, Гоголя и др.), впитанный с детства [30, с. 755], продолжает и в зрелую лирику Брюсова вносить подспудную теплоту и человечность, порой пробивающуюся на поверхность и противоречащую манифестируемому декадентскому аморализму. Несмотря на стремление удивить читателя формальной стороной, экстравагантной лексикой и образностью своих произведений, у Брюсова почти не находят отражение столь важные для фланера-художника Бодлера мотивы разрыва с людьми, отверженности и непереносимой душевной боли, связанной “с высоким испуительным страданием”, составившие основу “силуэта эксцентрической личности” [9, с. 50]. Все противоречия и “болезни века”, которые наблюдает русский поэт-символист в собственной душе, присущи, по его мнению, и другим людям, которых он называет неоднократно своими братьями, а значит мотив собственной исключительности, как и образ парии, не столь выражен у Брюсова, как у его предшественника. Не *мучительное страдание*, а скорее *светлая меланхолия* являются характерной чертой психологического облика брюсовского героя-фланера.

Если бодлеровскому альтер-эго свойственны вызов, провокативное поведение и неприкаянность, и в этом он видит подтверждение собственной гениальности и родственность с другим эксцентриком, Эдгаром По, то Брюсов не стремится столь активно подчеркнуть

вызывающую индивидуальность или антиобщественное поведение. Он достаточно быстро отказывается от позы *оригинала*, шокирующего обывателя, заменяя ее на роль *интеллектуала и литературного вождя*. Он не отмежевывается от всего тривиального и обыденного, а порой с упоением воспекает привычный интерьер своей комнаты или ветхие купеческие лабазы, уступающие место небоскрегам из стекла и бетона. Культ собственной гениальности, безусловно, один из важнейших в лирике Брюсова, базируется у него не на психологических отклонениях эксцентрической личности, а на энциклопедичности, уверенности в собственном уме и в силе владения поэтическим словом. Таким образом, мы можем говорить об интересном синтезе русской и французской поэтической традиции в творчестве Валерия Брюсова рубежа XIX–XX веков.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Балашов Н.И. Легенда и правда о Бодлере // Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Наука, 1970. С. 233–287.
2. Беньямин В. Бодлер. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 224 с.
3. Бодлер Ш. Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. Статьи об искусстве. М.: Рипол-классик, 1997. 957 с.
4. Шишмарева Е., Жуков Л. Физиологический очерк // Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 11. М.: Худож. лит., 1939. Стб. 713–716.
5. Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения. М.: Ad Marginem, 2000. 287 с.
6. Постоутенко К. Бальзак–Бодлер–Беньямин: фланер в капиталистическом городе // Шарль Бодлер&Вальтер Беньямин: Политика&Поэтика. М.: НЛО, 2015. С. 253–265.
7. Смирнов Д.А. Интеллектуальный фланер в лабиринте культур и времен: теория и практика научного поиска Вальтера Беньямина. Иваново: ИвГУ, 2013. 182 с.
8. Новикова Н. “Мыслящий калейдоскоп” Шарля Бодлера // Новое литературное обозрение. 2015. № 4 (134). С. 376–380.
9. Соколова Т.В. Силуэт эксцентрической личности в творчестве Ш. Бодлера // Шарль Бодлер&Вальтер Беньямин: Политика&Поэтика. М.: НЛО, 2015. С. 48–67.
10. Брюсов В. Полн. собр. сочинений и переводов. Т. XXI: Французские лирики XIX века. СПб.: Сирин, 1913. 296 с.
11. Луков Вл.А., Трыков В.П. “Русский Бодлер”: Судьба творческого наследия Шарля Бодлера в России // Вестник Международной академии наук (русская секция). 2010. № 1. С. 48–52.
12. Маринина Ю.А. Традиции Бодлера и Верлена в творчестве Брюсова // Русская речь. 2007. № 2. С. 46–51.
13. Фонова Е.Г. Рецепция творчества Ш. Бодлера в русском символизме // Соловьевские исследования. 2016. № 1 (49). С. 155–169.
14. Таганов А.Н. Бодлеровские отзвуки в русской литературе конца XIX – начала XX века // Соловьевские исследования. 2016. № 1 (49). С. 123–136.
15. Палий Е. Мотивы французских символистов в сборнике Валерия Брюсова “Шедевры” // Вопросы литературы. 2013. № 26 (83). С. 139–148.
16. Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. лит., 1973.
17. Некрасов Н.А. Избранное: В 2 т. Т. 1. М.: Терра–Книжный клуб, 2007. 446 с.
18. Бурлаков Н.С. Валерий Брюсов. Очерк творчества. М.: Просвещение, 1975. 240 с.
19. Максимов Д.Е. Русские поэты начала века. Л.: Сов. писатель, 1986. 404 с.
20. Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Наука, 1970. 480 с.
21. Соколова Т.В. От романтизма к символизму. Очерки истории французской поэзии. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005. 308 с.
22. Гинзбург Л.Я. О лирике. М.: Интрада, 1997. 414 с.
23. Маринина Ю.А. Мифологизированный образ города во французской поэзии второй половины XIX века: от Бодлера к символистам. Дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2007. 207 с.
24. Лавров А.В. Брюсов в Париже (осень 1909 года) // Лавров А.В. Русские символисты. Этюды и разыскания. М.: Плеяда-Прогресс, 2007. С. 143–153.
25. Гюго В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М.: Правда, 1988. 556 с.
26. Тэн И. Бальзак: Этюд Ипполита Тэна. СПб.: Я. Берман, 1894. 109 с.
27. Бодлер Ш. Цветы зла. Перевод Элліса. М.: Заратустра, 1908. 305 с.
28. Брюсов В. Зарубежная поэзия в переводах В.Я. Брюсова. М.: Радуга, 1994. 894 с.
29. Маринина Ю.А. Мотив встречи в стихотворениях В.Я. Брюсова: влияние Ш. Бодлера и оригинальность трактовки // Традиции в русской литературе. Международный сборник

научных трудов. Нижний Новгород, 2014. С. 132–136.

30. Громова А.Г. Брюсов В.Я. // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 1. М.: Сов. энциклопедия, 1962. С. 754–758.

REFERENCES

1. Balashov, N.I. *Legenda i pravda o Bodlere* [The Legend and the Truth about Baudelaire]. Baudelaire, Ch. *Tsvety zla* [The Flowers of Evil]. Moscow, Nauka Publ., 1970, pp. 233–287. (In Russ.)
2. Benyamin, V. *Bodler* [Baudelaire]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2015. 224 p. (In Russ.)
3. Baudelaire, Ch. *Tsvety zla. Oblomki. Parizhskiy splin. Iskusstvennyy ray. Esse, dnevniki. Stati ob iskusstve* [The Flowers of Evil. The Wreckage. Parisian Spline. Artificial Paradise. Essays, Diaries. Articles about Art]. Moscow, Ripol-klassik Publ., 1997. 957 p. (In Russ.)
4. Shishmareva, Ye., Zhukov, L. *Fiziologicheskii ocherk* [Physiological Essay]. *Literaturnaya entsiklopediya: V 11 t.* [Literary Encyclopedia in 11 Vols.], Vol. 11. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1939, pp. 713–716. (In Russ.)
5. Yampolskiy, M. *Nablyudatel. Ocherki istorii videniya* [The Observer. Essays on the History of Vision]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2000. 287 p. (In Russ.)
6. Postoutenko, K. *Balzak–Bodler–Benyamin: flaner v kapitalisticheskoy gorode* [Balzac–Baudelaire–Benjamin: Flaneur in the Capitalist City]. *Sharl Bodler & Valter Benyamin: Politika & Poetika* [Charles Baudelaire & Walter Benjamin: Politics & Poetics]. Moscow, NLO Publ., 2015, pp. 253–265. (In Russ.)
7. Smirnov, D.A. *Intellektualnyy flaner v labirinte kultur i vremen: teoriya i praktika nauchnogo poiska* [The Intellectual Flaneur in the Labyrinth of Cultures and Times: The Theory and Practice of Scientific Search by Walter Benjamin]. Ivanovo, IvGU Publ., 2013. 182 p. (In Russ.)
8. Novikova, N. “*Myslyashchiy kaleydoskop*” *Sharlya Bodlera* [The “Thinking Kaleidoscope” by Charles Baudelaire]. *Novoye literaturnoye obozreniye* [New Literary Review], 2015, No. 4 (134), pp. 376–380. (In Russ.)
9. Sokolova, T.V. *Siluet ekstsentricheskoj lichnosti v tvorchestve Sh. Bodlera* [The Silhouette of an Eccentric Personality in the Work of Ch. Baudelaire]. *Sharl Bodler & Valter Benyamin: Politika & Poetika* [Charles Baudelaire & Walter Benjamin: Politics & Poetics]. Moscow, NLO Publ., 2015, pp. 48–67. (In Russ.)
10. Bryusov, V. *Polnoye sobraniye sochineniy i perevodov* [Complete Works of Translations]. Vol. XXI: *Frantsuzskiy liriki XIX veka* [French lyrics of the XIX century]. St. Petersburg, Sirin Publ., 1913. 296 p. (In Russ.)
11. Lukov, V.I.A., Trykov, V.P. “*Russkiy Bodler*”: *Sudba tvorcheskogo naslediya Sharlya Bodlera v Rossii* [“Russian Baudelaire”: The Fate of the Creative Heritage of Charles Baudelaire in Russia]. *Vestnik Mezhdunarodnoy akademii nauk (russkaya sektsiya)* [Bulletin of the International Academy of Sciences (Russian section)], 2010, No. 1, pp. 48–52. (In Russ.)
12. Marinina, Yu.A. *Traditsii Bodlera i Verlana v tvorchestve Bryusova* [The Traditions of Baudelaire and Verlaine in the Works of Bryusov]. *Russkaya rech* [Russian Speech], 2007, No. 2, pp. 46–51. (In Russ.)
13. Fonova, Ye.G. *Retseptsiya tvorchestva Sh. Bodlera v russkom simvolizme* [Reception of the Work of Ch. Baudelaire in Russian Symbolism]. *Solovyevskiye issledovaniya* [Solovyov Studies], 2016, No. 1 (49), pp. 155–169. (In Russ.)
14. Taganov, A.N. *Bodlerovskiy otzvuki v russkoy literature kontsa XIX – nachala XX veka* [Baudelaire Echoes in Russian Literature of the Late 19th – Early 20th Century]. *Solovyevskiye issledovaniya* [Solovyov Studies], 2016, No. 1 (49), pp. 123–136. (In Russ.)
15. Paliy, Ye. *Motivy frantsuzskikh simvolistov v sbornike Valeriya Bryusova “Shedevry”* [Motifs of French Symbolists in the Collection of Valery Bryusov “Masterpieces”]. *Voprosy literatury* [Topics in the Study of Literature], 2013, No. 26 (83), pp. 139–148. (In Russ.)
16. Bryusov, V.Ya. *Sobraniye sochineniy v 7 t.* [Collected Works in 7 Vols.]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1973. (In Russ.)
17. Nekrasov, N.A. *Izbrannoye v 2 t.* [Selected Works in 2 Vols.], Vol. 1. Moscow, Terra–Knizhnyy klub Publ., 2007. 446 p. (In Russ.)
18. Burlakov, N.S. *Valeriy Bryusov. Ocherk tvorchestva* [Valery Bryusov. Essay of Creativity]. Moscow, Prosveshcheniye Publ., 1975. 240 p. (In Russ.)
19. Maksimov, D.Ye. *Russkiye poety nachala veka* [Russian Poets of the Beginning of the Century]. Leningrad, Sovetskiy pisatel Publ., 1986. 404 p. (In Russ.)
20. Baudelaire, Ch. *Tsvety zla* [The Flowers of Evil]. Moscow, Nauka Publ., 1970. 480 p. (In Russ.)
21. Sokolova, T.V. *Ot romantizma k simvolizmu. Ocherki istorii frantsuzskoy poezii* [From Romanticism to Symbolism. Essays on the History of French Poetry]. St. Petersburg, Filologicheskii fakultet SPbGU Publ., 2005. 308 p. (In Russ.)

22. Ginzburg, L.Ya. *O lirike* [About Lyrics]. Moscow, Intrada Publ., 1997. 414 p. (In Russ.)
23. Marinina, Yu.A. *Mifologizirovannyy obraz goroda vo frantsuzskoy poezii vtoroy poloviny XIX veka: ot Bodlera k simvolistam. Diss. kand. filol. nauk* [The Mythologized Image of the City in French Poetry of the Second Half of the 19th Century: from Baudelaire to the Symbolists. Dissertation of the Candidate of Philological Sciences]. Nizhniy Novgorod, 2007. 207 p. (In Russ.)
24. Lavrov, A.V. *Bryusov v Parizhe (osen 1909 goda)* [Bryusov in Paris (Autumn 1909)]. *Lavrov, A.V. Russkiye simvolisty. Etyudy i razyskaniya* [Russian Symbolists. Etudes and Searches]. Moscow, Pleyada-Progress Publ., 2007, pp. 143–153. (In Russ.)
25. Hugo, V. *Sobraniye sochineniy v 6 t.* [Collected Works in 6 Vols.], Vol. 3. Moscow, Pravda Publ., 1988. 556 p. (In Russ.)
26. Ten, I. *Balzak: Etyud Ippolita Tena* [Balzac: A Study by Hippolyte Taine]. St. Petersburg, Ya. Berman Publ., 1894. 109 p. (In Russ.)
27. Baudelaire, Ch. *Tsvety zla. Perevod Ellisa* [The Flowers of Evil. Transl. by Ellis]. Moscow, Zaratustra Publ., 1908. 305 p. (In Russ.)
28. Bryusov, V. *Zarubezhnaya poeziya v perevodakh V.Ya. Bryusova* [Foreign Poetry in Translations by V.Ya. Bryusov]. Moscow, Raduga Publ., 1994. 894 p. (In Russ.)
29. Marinina, Yu.A. *Motiv vstrechi v stikhotvoreniyakh V.Ya. Bryusova: vliyaniye Sh. Bodlera i originalnost traktovki* [The Motive of the Meeting in the Poems of V.Ya. Bryusov: the Influence of Ch. Baudelaire and the Originality of the Interpretation]. *Traditsii v russkoy literature. Mezhdunarodnyy sbornik nauchnykh trudov* [Traditions in Russian Literature. International Collection of Scientific Papers]. Nizhniy Novgorod, 2014, pp. 132–136. (In Russ.)
30. Gromova, A.G. *Bryusov* [Bryusov]. *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya v 9 t.* [Short Literary Encyclopedia in 9 Vols.], Vol. 1. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1962, pp. 754–758. (In Russ.)

Дата поступления материала в редакцию: 3 марта 2021 г.

Статья поступила после рецензирования и доработки: 25 марта 2021 г.

Статья принята к публикации: 30 марта 2021 г.

Дата публикации: 30 июня 2021 г.

Received by Editor on March 3, 2021

Revised on March 25, 2021

Accepted on March 30, 2021

Date of publication: June 30, 2021