

78

Валерий Яковлевич Брюсов

**Том 7. Статьи о Пушкине.  
Учители учителей**  
(Собрание сочинений в семи томах #7)

Настоящее собрание сочинений В.Я. Брюсова — первое его собрание сочинений. Оно объединяет все наиболее значительное из литературного наследия Брюсова. Построено собрание сочинений по жанрово-хронологическому принципу.

В настоящий том вошли избранные статьи о жизни и творчестве Пушкина, статьи об армянской литературе, а также большое исследование о взаимоотношениях культур народов мира — «Учители учителей».

<http://ruslit.traumlibrary.net>

# Содержание

Статьи о Пушкине . . . . .	0006
Пушкин в Крыму . . . . .	0006
Гаврилиада . . . . .	0030
Медный всадник . . . . .	0053
Стихотворная техника Пушкина . . . . .	0112
Маленькие драмы Пушкина . . . . .	0188
Записка о правописании в издании сочинений А.С. Пушкина . . . . .	0200
Разносторонность Пушкина . . . . .	0213
Пушкин и крепостное право . . . . .	0224
Звукопись Пушкина . . . . .	0249
Левизна Пушкина в рифмах . . . . .	0286
Пушкин-мастер . . . . .	0317
Пророк Анализ стихотворения . . . . .	0347
Статьи об армянской литературе . . . . .	0383
Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков . . . . .	0383
Записка об издании сборника «Айастан» .	0526
Об Ованесе Туманьяне (1869–1923) . . . . .	0542
Учители учителей . . . . .	0547
#1 . . . . .	0547
1. Наука и традиция . . . . .	0547
2. Лабиринт . . . . .	0572
3. Хозяева лабиринта . . . . .	0597
4. Эгейское искусство . . . . .	0622

5. История эгейцев . . . . .	.0642
6. Эгейя и Египет . . . . .	.0677
7. Пирамиды . . . . .	.0710
8. Исторические аналогии . . . . .	.0747
9. Атлантида . . . . .	.0783
10. Заключение . . . . .	.0871

**Валерий Яковлевич Брюсов  
Собрание сочинений в семи  
томах**

**Том 7. Статьи о Пушкине.  
Учители учителей**

# Статьи о Пушкине

## Пушкин в Крыму

Правительство, переводя коллежского секретаря А. С. Пушкина по службе из Петербурга в канцелярию генерала Инзова, хотело, конечно, наказать сочинителя «возмутительных» стихов, «наводнившего» ими всю Россию. Однако этот перевод скорее оказал Пушкину неожиданную услугу, так как вырвал его из мутного омут петербургской жизни, дал ему увидеть новые местности и новую природу, оживил его фантазию, сблизил его с благородным семейством Раевских. Лето, проведенное на Кавказе и в Крыму, сам Пушкин относит к числу «счастливейших» дней своей жизни.

Чтобы полно охарактеризовать жизнь Пушкина в ту эпоху, необходимо разобрать его отношения к отдельным членам семьи Раевских, определить влияние на него Байрона, с которым он тогда ближе ознакомился, выяснить, насколько отразились на его творче-

стве новые впечатления. Такая задача осуществима только в ряде очерков и до известной степени выполнена подбором статей данного тома. Автор же настоящей заметки ограничивает свою работу гораздо более узкими рамками, желая только проследить путешествие Пушкина по Тавриде, установить, так сказать, его подробный «дорожник», «итинерарий».

На Кавказе, на минеральных водах, Пушкин и Раевские (отец — генерал, два сына — Николай и Александр и две дочери — Софья и Мария) прожили немногим больше месяца[1]. По окончании курса лечения решено было всем, кроме Александра Раевского, ехать в Крым, в Юрзуф, где уже находились — жена генерала, Софья Алексеевна, и две его других дочери, Екатерина и Елена. Пушкин должен был мечтать об этом путешествии с восторгом; позднее он признавался, что в те дни ему казались нужны

*Пустыни, волн края жемчужны,  
И моря шум, и груды скал...*

Как уже знают читатели из предыдущих

статей, некоторые сведения о переезде Раевских от Пятигорска до Феодосии дают «Путевые записки» Г. Геракова[2], смешного, написанного стилем XVIII века, дневника старого литератора, гордившегося тем, что он знал Державина и что Денис Давыдов написал к нему шесть стихов. Гераков тем летом, сопровождая одного из своих учеников, совершал путешествие «по многим российским губерниям» и случайно выехал из Пятигорска в Крым одновременно с Раевскими. В течение десяти дней он, как неотвязчивая тень, бежит перед ними, везде на несколько часов предупреждая приезд Пушкина.

2 августа Гераков еще видел Раевских в Пятигорске. Под этим числом и занесена отмеченная уже в статье г. Вейденбаума забавная запись в дневнике Геракова: «Тут увидел я Пуш(ки)на, молодого, который готов с похвальной стороны обратить на себя внимание общее; точно он может при дарованиях своих; я ему от души желаю всякого блага; он слушал и колкую правду, но смиряся; и эта перемена делает ему честь». Несколькими строками далее опять упоминается имя Пуш-

кина: «Час времени с Мариным[3] и Пушкиным языком почесали и разошлись».

Вероятно, Гераков произвел на Пушкина самое неблагоприятное впечатление. По крайней мере, нигде далее в своих «записках» Гераков, который еще не раз встречался с Раевскими, не упоминает о других беседах с Пушкиным.

Может быть, говоря о «колкой правде», которую будто бы смиренно выслушивал Пушкин, Гераков разумел свои собственные речи. Пушкин, разумеется, не обратил никакого внимания на мелочные нападки «старозаветного» литератора, над которым давно перестали даже смеяться, и это-то пренебрежение и показалось Геракову «смирением».

Гераков выехал из Пятигорска 5 августа, в два часа дня. Судя по тому, что Раевские приезжали на почтовые станции постоянно после него через несколько часов, надо предположить, что они выехали в тот же день, к вечеру. Маршрут Геракова был: Георгиевск, Ставрополь, Прочный-Окоп, Темизбек, Кавказская крепость, Карантинный редут, Екатеринодар, Темрюк, Тамань. Вероятно, таков же

был и путь Раевских, по крайней мере, Гераков трижды видел их по пути: 8-го в Темизбеке, 9-го в Кавказской крепости, 14-го в Тамани. Дорога заняла восемь дней, так как Гераков был в Тамани уже ночью 12-го.

Все эти дни, от 5 до 12 августа, стояла жара, и путешественники страдали от зноя.

В Тамань Раевские приехали, кажется, на день позже Геракова, утром 13-го. «Тамань — самый скверный городишко из всех приморских городов России», — писал несколько лет спустя Лермонтов. В 1820 году это было жалкое селение, куча деревянных лачуг, с 200 жителями, полунищих, полуразбойников. Гераков остановился в собственно городе, а Раевские — в крепости Фанагории, у ее коменданта, грека по происхождению, Каламара.

Погода к концу путешествия несколько ухудшилась, и сильный ветер не позволял пуститься в море. Это заставило Раевских, как и Геракова, прожить в Тамани более двух суток. Под 14 августа у Геракова записано: «Генерал Н. Н. Раевский был у нас». Потом, отдавая визит, Гераков со своим спутником ездили на дрожках к Раевским в крепость. «Пили чай, —

записал Гераков, — с его дочерьми и англичанкою, доброю Матень». Пушкин за этим чаем, как видно, не присутствовал.

В письме Пушкина к брату (1820 г.) о Тамани сказано всего несколько слов: «С полуострова Таманя, древнего Тмутараканского княжества, открылись мне берега Крыма». Действительно, из Тамани видны Керчь и Еникале.

15 августа явилась, наконец, возможность плыть через пролив. Гераков выехал в 9 часов утра на канонерской лодке и добрался до Керчи только к 5 часам, хотя обычно этот переезд совершался тогда часа в 2 с половиною. «Раевский после нас приехал», — записал Гераков. Следовательно, Раевские и Пушкин совершали переправу на другом судне. «Из Азии переехали мы в Европу на корабле», — выразился об этой переправе Пушкин.

Восточный берег Крыма не интересен: берега плоские, илистые, возвышенности в глубине страны незначительные, растительность скудная. Пушкин признается брату (письмо 1820 г.), что, подъезжая к Керчи, он думал так: «Здесь увижу я развалины Митри-

датова гроба, здесь увижу я следы Пантикапеи». Прибыв в Керчь, он «*тотчас*» поспешил к «Митридатовой гробнице», даже счел нужным сорвать там цветок «для памяти»; потом не преминул, как турист, совершить паломничество на Золотой холм. Но очень скоро ему пришлось убедиться, что «напрасно чувство возбуждал» он.

В двух письмах Пушкин говорит о своих впечатлениях от Керчи и в обоих описывает свое разочарование. В письме к брату (1820 г.) он пишет: «На ближней горе, посередине кладбища, увидел я груды камней, утесов, грубо высеченных, заметил несколько ступеней, дело рук человеческих. Гроб ли это, древнее ли основание башни — не знаю. За несколько верст остановились мы на Золотом холме. Ряды камней, ров, почти сравнявшийся с землею, — вот все, что осталось от города Пантикапеи».

В письме к Дельвигу (1824 г.), сравнивая свои впечатления с впечатлениями А. Муравьева-Апостола, который тем же летом 1820 года тоже путешествовал по Крыму, Пушкин выражается еще определеннее: «Я тотчас от-

правился на так называемую Митридатову гробницу (развалины какой-то башни), там сорвал цветок для памяти и на другой день потерял без всякого сожаления. Развалины Пантикапеи не сильнее подействовали на мое воображение. Я видел следы улиц, полужаросший ров, кирпичи — и только».

В черновом наброске этого письма[4] Пушкин добавлял еще: «Воображение мое спало; хоть бы одно чувство, нет!»

Впрочем, и Муравьев-Апостол, хотя Пушкин и поражается «различием их впечатлений», не очень восхищался Керчью и особенно остатками Митридатовых времен. «Здесь остались, — пишет он[5], — развалины огромных цоколей, может быть, служивших портиком царских чертогов. Одному из них присваивается имя Кресел Митридатовых безо всякой другой причины, кроме той, что непременно хотелось найти здесь какой-нибудь памятник знаменитейшего из царей Воспорских».

Зато Гераков, конечно, был в восхищении. «Мы всходили, — пишет он, — на гору и видели то место, где, как говорят, Митридат, пон-

тийский государь, сиживал. Я сел на сии большие кресла, красиво иссеченные из дикого камня, и окинул взором вокруг себя. Прелестная, величественная картина!»

Позднее Пушкин не устоял, однако, перед соблазном украсить свои стихи звучным именем и в «Путешествие» Онегина вставил-таки Митридата:

*Он одет к берегам иным,  
Он прибыл из Тамани в Крым.  
Воображенью край священный:  
С Атридом спорил там Пилад,  
Там закололся Митридат...*

Более, чем урочища с историческими воспоминаниями, могла заинтересовать Пушкина современная жизнь Керчи. Керчь была в то время уже довольно значительным торговым городом, с населением в 4000 человек. Большинство жителей были греки, и в городе сохранялись старинные полугреческие, полутурецкие обычаи. Целый день можно было видеть, как на пестрых коврах, разостланных перед домиками, сидят, поджав ноги, их владельцы, работают, пьют кофе, беседуют. Но, вероятно, эти впечатления были стерты в па-

мяти Пушкина более яркими картинами уличной жизни Одессы и Кишинева.

У Геракова находим только такую запись под 15 августа: «Был у Н. Н. Раевского, который после нас приехал; сын меньшей очень болен; жаль молодца».

Из Керчи Раевские поехали в Феодосию, или, как тогда назывался этот город, в Кефу, — вероятно, тоже морем, потому что в распоряжение ген. Раевского был предоставлен военный бриг. Феодосия была тогда немногим больше Керчи и нисколько не привлекательнее ее по местоположению. Те же невысокие холмы за городом, то же плоское побережье и такая же скудная растительность вокруг. Грязно-серые развалины генуэзских башен посреди города не украшают его нисколько. И Муравьев-Апостол и Гераков согласно жалуются, что в городе негде было укрыться от летнего крымского зноя. На берегу моря был уже разведен бульвар, но молодые деревья еще не давали тени.

Пушкин ни в письмах, ни в стихах не упомянул самую Феодосию ничем добрым. «Из Керчи приехали мы в Кефу, — рассказывает

он (письмо 1820 г.), — остановились у Броневского, человека почтенного по непорочной службе и по бедности. Теперь он под судом, — и, подобно старику Вергилия, разводит сад на берегу моря, недалеко от города. Виноград и миндаль составляют его доход. Он не умный человек, но имеет большие сведения о Крыме, стороне важной и запрещенной»[6].

Гериков подробно описывает сад Броневского. «Сад его, — пишет он, — им разведенный, имеет более 10 000 фруктовых деревьев... В саду много есть милого, семя и оливо, в приятном беспорядке: то остатки колонн паросского мрамора, то камни с надписями, — памятник, воздвигнутый племяннице его, храмики, горки и проч.». В этом приморском саду, среди колонн, горок и храмиков, мы и вправе представлять себе Пушкина в Феодосии.

16-го августа Гериков, посетив Броневского, еще раз упоминает, что застал там генерала Раевского «с дочерьми и больным сыном». Но, по-видимому, в тот же день или на следующее утро Раевские уже выехали из Феодосии.

До сих пор путешествие по Крыму мало радовало Пушкина. Керчь обманула его ожидания; знойная, пыльная и скучная, Феодосия не могла вознаградить за то. Пушкин должен был возлагать новые надежды на морской переезд в Юрзуф. Но берега от Феодосии до Алушты тоже мало интересны, а к Алуште корабль подошел уже поздно ночью, в темноте. То, что сам Пушкин рассказывает об этом переезде, доказывает, как он был разочарован (письмо 1824 г.): «Передо мною, в тумане, тянулись полуденные горы... „Вот Чатырдаг“ — сказал мне капитан. Я не различил его, да и не любопытствовал».

В другом письме (1820 г.) Пушкин добавляет: «Ночью па корабле написал я элегию». Это — стихи: «Погасло дневное светило». Здесь еще нет ни малейшего следа восторга перед Крымом. Правда, элегия представляет собою подражание байроновскому «Чайльд-Гарольду». Но все же нельзя одним этим объяснить полное отсутствие местного колорита. Великий мастер эпитетов не нашел ни одного живого, точного слова, чтобы изобразить именно берега Крыма. Пушкин говорит еще в

самых общих выражениях: «земли полуденной волшебные края» — определение, равно подходящее и к Испании и к Индии. Ветрило, угрюмый «океан», воспоминания прошлого, жизни на севере, — вот что исключительно занимает воображение Пушкина в этой элегии.

«Перед светом я заснул», — рассказывает далее Пушкин (письмо 1824 г.). Ему суждено было поразительное пробуждение. «Корабль остановился в виду Юрзуфа. Проснувшись, увидел я картину пленительную: разноцветные горы сияли; плоские кровли хижин татарских издали казались ульями, прилепленными к горам; тополи, как зеленые колонны, стройно возвышались между ними; справа огромный Аю-Даг... И кругом это синее, чистое небо, и светлое море, и блеск, и воздух полуденный».

Позднее, в «Путешествии» Онегина, Пушкин изобразил те же впечатления в стихах:

*Прекрасны вы, брега Тавриды,  
Когда вас видишь с корабля  
При блеске утренней Киприды,  
Как вас впервой увидел я;*

*Вы мне предстали в блеске брач-  
ном:*

*На небе синем и прозрачном  
Сияли груди ваших гор;*

*Долин, деревьев, сел узор*

*Разостлан был передо мною...*

Пушкину действительно могло казаться, что он видит берега Тавриды «впервой»: они явились ему совершенно в новом облике. Только с этой минуты начинается у Пушкина его любовь к Крыму, которую сохранял он долго после.

Юрзуф — одно из прекраснейших и характернейших мест на южном берегу Крыма. Гряда Крымских гор красивыми линиями замыкает горизонт. Широкая прибрежная полоса тонет в садах и лесах. Своеобразную красоту придает местности большая и темная скала, глубоко вдающаяся в море. Она несколько напоминает медведя, уткнувшегося мордой в воду, и потому татары называют ее Аю-Даг, Медведь-гора. Берег моря — то песчаный, то из мелких камешков, нежно шелестящих с волнами при легком прибое.

В 1820 году Юрзуф принадлежал герцогу де

Ришелье, устроителю Одессы. У него был в Юрзуфе свой «замок», причудливое, некрасивое и неудобное здание. По словам А. Муравьева-Апостола, «замок этот доказывает, что хозяину не должно строить заочно, а может быть, и то, что самый отменно хороший человек может иметь отменно дурной вкус в архитектуре». В этом «замке» и поселились Равские, но Некрасов (в «Русских женщинах») ошибся, говоря: «поэт наверху приютился»: Пушкин жил внизу юрзуфского дома.

«В Юрзуфе, — рассказывает Пушкин (письмо 1824 г.), — жил я сиднем, купался в море и обедался виноградом; я тотчас привык к полуденной природе и наслаждался ею со всем равнодушием и беспечностью неаполитанского *lazzaroni*[7]. Я любил, проснувшись ночью, слушать шум моря — и заслушивался целые часы. В двух шагах от дома рос молодой кипарис; каждое утро я навещал его и к нему привязался чувством, похожим на дружество».

Окрестности Юрзуфа: нагорные леса, в которых встречаются развалины старинных городов, живописная долина реки Сюнарпутя-

на, роскошный Никитский сад, уже славившийся и в то время, — очень замечательны. Но, сколько можно судить, Пушкин почти не познакомился с ними, и его выражение «я жил сиднем» надо понимать почти буквально. Разгоравшаяся любовь к Раевской, работа над поэмой, изучение Байрона — удерживали его от далеких прогулок. «Суди, был ли я счастлив, — писал он брату (1820 г.), — свободная, беспечная жизнь в кругу милогосемейства, жизнь, которую я так люблю и которой никогда не наслаждался; — счастливое полуденное небо; прелестный край; природа, удовлетворяющая воображение: горы, сады, море...»

В Юрзуфе писался «Кавказский пленник» и было набросано несколько стихотворений; Юрзуфом навеяны написанные позже «Нереида» и «Редеет облаков летучая гряда». Когда Пушкин пытался описать Крым в его целом, ему прежде всего вспоминались картины Юрзуфа; таковы лучшие строфы стихотворения «Желание»:

*Я помню гор прибрежные стремнины,*

*Прозрачных вод веселые струи,  
И тень, и шум, и красные доли-  
ны...  
Все мило там красою безмятеж-  
ной,  
Все путника пленяет и манит,  
Как в ясный день дорогою при-  
брежной  
Привычный конь по склону гор бе-  
жит.  
Повсюду труд веселый и прилеж-  
ный  
Сады татар и нивы богатит,  
Холмы цветут, и в листьях вино-  
града  
Висит янтарь, ночных пиров от-  
рада...*

Наконец, прямо о Юрзуфе говорит Пушкин в заключительных стихах «Бахчисарайского фонтана», где он вспоминает, как

*Зеленеющая влага  
Пред ним и блещет и шумит  
Вокруг утесов Аю-Дага...*

В Юрзуфе Пушкин прожил три недели. Тем временем наступил срок возвратиться ему к Инзову на место службы. Вероятно, около 6

сентября[8] Пушкин и генерал Раевский, вдвоем, выехали из Юрзуфа, направляясь в Бахчисарай, окольным путем, мимо Ялты и Алупки (морем?), через Кикинеис, т. е. через самые замечательные местности Южного берега. Семейство Раевских направилось в Бахчисарай более прямым путем.

Из Кикинеиса Пушкин и Раевский поднялись на Яйлу по тому переходу, который у татар носит название «Шайтанмердвен», «Чертова лестница». Это — неширокая лестница, пробитая в самом массиве скал, поднимающаяся почти вертикально, ступенями громадной величины. «Страшный переход по скалам Кикинеиса не оставил ни малейшего следа в моей памяти, — уверяет Пушкин (письмо 1824 г.). — По горной лестнице взобрались мы пешком, держа за хвост татарских лошадей наших. Это забавляло меня чрезвычайно и казалось каким-то таинственным, восточным обрядом».

По Яйле путешественники проехали в Георгиевский монастырь; это было уже совершенно крюком в сторону. Но Георгиевский монастырь посмотреть стоило. Даже в дубова-

том описании Геракова чувствуется красота этой местности. «Проехав семь верст, — пишет он, — с горы на гору, остановились у небольшого портика, со вкусом выстроеного; вошли в оный — и мы в Георгиевском монастыре, и вдруг глазам нашим явилось Черное море, крутые, дикие берега, нависшие огромные скалы, высунувшиеся в шумную влагу граниты, в величественном и мрачном виде». Монастырь расположен на уступе горы, с которой ведет к морю очень крутой спуск. В 1820 году в монастыре было с архиепископом всего десять монахов, ютившихся в небольших келийках, «над коими, — рассказывает Муравьев-Апостол, — видны опустевшие, осыпающиеся пещеры, в коих прежние отшельники обитали».

«Монастырь и его крутая лестница к морю, — говорит Пушкин (письмо 1824 г.), — оставили во мне сильное впечатление. Тут же видел я и баснословные развалины храма Дианы». Пушкин написал даже стихи к этим развалинам, начинающиеся вопросом:

*К чему холодные сомненья?  
Я верю: здесь был грозный храм...*

Холодные сомнения, однако, были вполне уместны, и, например, Муравьев-Апостол в своих письмах решительно отвергает, чтобы здесь именно был «грозный» храм Артемиде.

Из Георгиевского монастыря Пушкин и Раевский поехали в Бахчисарай, где уже дожидалось их семейство Раевских. Пушкин увидел «берега веселые Салгира», единственной значительной в Крыму реки, о которых потом вспоминал не раз в стихах[9].

Надо думать, что Пушкин, приехавший в Бахчисарай полубольным, остался там с семейством Раевского, тогда как генерал Раевский проехал дальше, в Симферополь. По крайней мере, Гераков, опять появляющийся в эти дни вблизи от Пушкина, отмечает в своем дневнике несколько встреч с Н. Н. Раевским в Симферополе, 8, 9 и 17 сентября. Впрочем, между Бахчисараем и Симферополем всего четыре часа езды.

Пушкин уверяет в письмах, что Бахчисарай не произвел на него особого впечатления, объясняя это тем, что его тогда мучила лихорадка. «Вошед во дворец, — рассказывает Пушкин (письмо 1824 г.), — увидел я испор-

ченный фонтан; из заржавой железной трубки по каплям падала вода. Я обошел дворец с большой досадой на небрежение, в котором истлевают ... N N (Раевский) почти насильно повел меня по ветхой лестнице в развалины гарема».

Совсем иначе, однако, изобразил Пушкин свое посещение в стихотворении «Фонтану Бахчисарайского дворца» (1820). Позднее, в «Путешествии» Онегина, Пушкин тоже рассказал о своем посещении Бахчисарая в другом тоне:

*Таков ли был я, расцветая,  
Скажи, фонтан Бахчисарая!  
Такие ль мысли мне на ум  
Навел твой бесконечный шум,  
Когда безмолвно пред тобою  
Зарему я воображал?*

Если верить дневнику Геракова, Пушкин прожил в Бахчисарае до 20 сентября. Под 19 сентября у Геракова записано: «В осьмом часу вечера, быв приглашен, пил чай у Раевской; тут были все четыре дочери ее; одной только я прежде не видал, Елены; могу сказать, что мало столь прекрасных лиц». 20 сентября, уез-

жая из Бахчисарая, Гераков прощался с Раевскими. Может быть, в тот же день уехали и Раевские. Пушкин их проводил до Перекопа, а оттуда направился к Инзову, в Кишинев, где уже и был 24 сентября.

Все путешествие Пушкина по Крыму заняло немногим более двух месяцев. Из этого времени сам Пушкин считает «счастливейшими» днями только три недели, проведенные в Юрзуфе; остальные дни он или скучал, или был равнодушен, или страдал от лихорадки. Между тем, по мере того как Крым стал отодвигаться для Пушкина в прошлое, он начал приобретать все больше и больше очарования. Пушкин, которого в Бахчисарае пришлось «почти насильно» вести осматривать гарем, Пушкин, который «не любопытствовал» взглянуть на Чатырдаг, позднее испытывал по Крыму настоящую «тоску по родине».

Уже после перевала на Яйлу у Пушкина «сердце сжалось», и он «начал тосковать по милом полудне», «хотя все еще видел и тополи и виноградные лозы». А тотчас по приезде в Кишинев он уже писал брату (письмо

1820 г.): «Друг мой, любимая моя надежда — увидеть опять полуденный берег».

В стихотворении «Желание» (1821 г.) есть восклицание:

*Приду ли вновь, поклонник муз и  
мира,  
Забыв молву и жизни суеты,  
На берегах веселого Салгира  
Вспоминать души моей мечты?*

Те же выражения повторены в заключении «Бахчисарайского фонтана» (1822 г.):

*Поклонник муз, поклонник мира,  
Забыв и славу и любовь,  
О, скоро ль вас увижу вновь,  
Брега веселые Салгира!  
Приду на склон приморских гор,  
Вспоминаний тайных полный,  
И вновь таврические волны  
Обрадуют мой жадный взор!*

В письме к Дельвигу (1824 г.) Пушкин определенно ставит вопрос: «Растолкуй мне теперь, почему полуденный берег и Бахчисарай имеют для меня прелесть неизъяснимую? Отчего так сильно во мне желание вновь посетить места, оставленные мною с таким равно-

душием? или воспоминание самая сильная способность души нашей, и им очаровано все, что подвластно ему?» Наконец, в последней песне «Онегина», которая писалась уже в 30-х годах, Пушкин, как о чем-то дорогом и любимом, вспоминает, как он вдвоем с «ласковой музой» бродил по крымским берегам.

*Как часто по берегам Тапруды  
Она меня во мгле ночной  
Водила слушать шум морской,  
Немолчный шепот Нереиды,  
Глубокий вечный хор валов,  
Хвалебный гимн отцу миров!*

1908

# Гаврилиада

## I

**В** бумагах Пушкина сохранился такой набросок, относящийся к началу 30-х годов:

*На это скажут мне с улыбкою неверной:*

*«Смотрите, вы — поэт уклонный, лицемерный,*

*Вы нас морочите. Вам слава не нужна?*

*Смешной и суетной вам кажется она?*

*Зачем же пишете?» — Я? для себя! — «За что же*

*Печатаете вы?» — Для денег! — «Ах, мой боже!*

*Как стыдно!» — Почему ж...*

Раньше, в 1824 году, Пушкин высказал ту же мысль в письме к кн. П. Вяземскому (8 марта): «Я пишу для себя, а печатаю для денег», и повторял ее не раз в других письмах, в «Разговоре Книгопродавца с Поэтом», в «Родословной моего героя».

И действительно, Пушкин всю жизнь оста-

вался верен этому афоризму: «Пишу для себя, печатаю для денег», притом не только второй его половине, но и первой. Пушкин продавал («бросал толпе, рабыне суеты») лишь «плоды» своего труда, а не самый труд, и в этом смысле называл свою лиру «свободной». Начиная новое произведение, Пушкин никогда не задумывался над тем, напечатает ли он его или принужден будет оставить в своих тетрадах и сообщить лишь близким друзьям. Известно, что даже «Евгения Онегина» Пушкин начал без надежды увидеть его в печати, и тогда писал кн. Вяземскому: «О печати и думать нечего», брату: «Бируков ее (поэмы) не увидит», А. А. Бестужеву: «Если когда-нибудь она и будет напечатана, то верно не в Москве и не в Петербурге».

Число стихотворений Пушкина, не напечатанных при его жизни, огромно. Здесь есть и лирические строфы, слишком интимные для печати, и эпиграммы, слишком для нее колкие, и политические оды, слишком вольные, и целые поэмы. Замечательно, что художественный уровень этих произведений ни сколько не ниже, чем стихов, предназначав-

шихся для широкого распространения. Пушкин работал над теми своими стихами, которых он мог остаться единственным читателем, теми же самыми методами, с тем же упорством и вниманием, как и над всеми другими своими созданиями, и по праву применял он к себе стихи Андре Шенье:

*без отзыва утешно я пою,  
И тайные стихи обдумывать  
люблю.*

Только этим правилом «пишу для себя», только этой любовью «обдумывать тайные стихи» можно объяснить создание «Гаврилиады», поэмы, печатать которую полностью не решаются и теперь, через семьдесят лет после смерти Пушкина, и самое существование которой едва не повлекло за собой тяжкие беды для автора. Черновых «Гаврилиады» до нас не дошло (они были, вероятно, истреблены Пушкиным), но мы знаем, что такие плавные, безукоризненные стихи давались Пушкину только после упорной работы, и мы не можем сомневаться, что существовало два или три варианта поэмы, прежде чем она приняла свой

окончательный вид. В тот самый год (1822), когда Пушкин писал в одном письме: «На конченную свою поэму я смотрю, как сапожник на пару своих сапог, и продаю с барышом», — он же работал над поэмой, которую, кончив, не мог продать ни за грош и которую сам признавал «опасными стихами». Нужно ли большее доказательство, что искренно были написаны стихи о поэте:

*Твой труд  
Тебе награда; им ты дышишь...*

## II

«Гаврилиада» занимает среди сочинений Пушкина особое положение, так как автор принужден был от нее отречься.

В июне 1828 года дворовые люди некоего штабс-капитана Митькова донесли петербургскому митрополиту, что «господин их развращает их в понятиях православной веры», читая им по рукописи «развратное сочинение под заглавием Гаврилиады». При доносе была приложена и рукопись поэмы. Дело было доведено до государя, который повелел вести его генерал-губернатору и образовать

для разбора особую комиссию из гр. В. Кочубея, гр. П. Толстого и кн. А. Голицына.

К ответу вскоре был привлечен и Пушкин, потому ли, что на рукописи стояло его имя, или потому, что на него, как на автора поэмы, указал Митьков. При первом допросе, в августе 1828 года, Пушкину были поставлены вопросы: а) им ли была писана поэма «Гаврилада»? б) в котором году? в) имеет ли он у себя оную? Пушкин, как указано в официальном «деле», на эти вопросы «решительно отвечал, что сия поэма писана не им, что он в первый раз видел ее в лицее в 1815 или 1816 году, и переписал ее, но не помнит, куда девал сей список, и что с того времени он не видал ее».

Этот ответ не удовлетворил государя, и он повелел Толстому вновь призвать Пушкина и спросить у него: «От кого получил он в 15-м или 16-м году, находясь в Лицее, упомянутую поэму, изъяснив, что открытие автора уничтожит всякое сомнение по поводу обращающихся экземпляров сего сочинения под именем Пушкина». Ответ Пушкина на этот новый вопрос дошел до нас в подлиннике; вот он:

*«1828 года, августа 19, нижеподписав-*

шийся 10 класса Александр Пушкин вследствие высочайшего повеления, объявленного г. главнокомандующим в С.-Петербурге и Кронштадте, быв призван к с. — петербургскому военному губернатору, спрашиваем, от кого именно получил поэму под названием Гаврилиада, показал: — Рукопись ходила между офицерами Гусарского полка, но от кого из них именно я достал оную, я никак не упомяну. Мой же список сжег я, вероятно, в 20-м году. Осмеливаюсь прибавить, что ни в одном из моих сочинений, даже из тех, в коих я наиболее раскаиваюсь, нет следов духа безверия или кощунства над религиею. Тем прискорбнее для меня мнение, приписывающее мне произведение жалкое и постыдное».

28 августа ответ Пушкина был доложен государю. На докладе, со слов государя, рукою Бенкендорфа написано такое решение: «Гр. Толстому призвать Пушкина к себе и сказать ему моим именем, что, зная лично Пушкина, я его слову верю. Но желаю, чтобы он помог правительству открыть, кто мог сочинить подобную мерзость и обидеть Пушкина, выпус-

кая оную под его именем». После этого Пушкин был призван к допросу в третий раз.

Дальнейший ход дела изложен в протоколе комиссии от 7-го октября так:

*«Главногокомандующий в С.-Петербурге и Кронштадте, исполнив вышеупомянутую собственноручную его величества отметку, требовал от Пушкина, чтоб он, видя такое к себе благоснисхождение его величества, не отговаривался от объявления истины, и что Пушкин по довольном молчании и размышлении спрашивал: позволено ли будет ему написать прямо государю императору, и получив на сие удовлетворительный ответ, тут же написал к его величеству письмо и, запечатав оное, вручил графу Толстому. Комиссия положила, не раскрывая письма сего, представить оное его величеству, донося и о том, что графом Толстым комиссии сообщено».*

Содержание письма Пушкина к государю в точности не известно. Но «дело» после этого письма было прекращено.

Заметим еще, что Пушкин во время хода

этого дела, 1 сентября, писал в частном письме кн. П. Вяземскому: «Ты зовешь меня в Пензу, а того и гляди, что я поеду далее: „Прямо, прямо на восток“. Мне навязалась на шею преглупая шутка. До правительства дошла, наконец, Гаврилиада; приписывают ее мне; донесли на меня, и я, вероятно, отвечу за чужие проказы, если кн. Дм. Горчаков не явится с того света отстаивать права на свою собственность. Это да будет между нами».

### III

Итак, Пушкин несколько раз определенно отрекся от «Гаврилиады» и даже указал, как на ее автора, на другое лицо.

Можно ли верить этому отречению? — Решительно нет.

Есть известие, что у кн. Вяземского была полная рукопись «Гаврилиады», писанная Пушкиным, но сохранилась ли она, неизвестно. Зато есть автограф даже более убедительный: программа этой поэмы, составленная Пушкиным, как составлял он обычно программы и других своих больших произведений. Рукопись руки Пушкина можно было бы выдавать за список, сделанный им с чужого

оригинала, но одно существование этой программы в кишиневской тетради уже неопровержимо доказывает принадлежность «Гаврилиады» Пушкину.

Затем в той же кишиневской тетради Пушкина есть набросок стихотворения, которое нельзя истолковать иначе, как намеками на «Гаврилиаду». Среди бессвязных, недоконченных стрóf мы читаем здесь такие стихи:

*Прими в залог воспоминанья  
Мои заветные стихи...*

*И под печатью потаенной  
Прими опасные стихи...*

*Не удивляйся, милый друг,  
Ее израильскому платью...*

*Вот Муза, резвая болтунья,  
Которую ты так любил.  
Она раскаялась, шалунья.  
Придворный тон ее пленил...*

*Ее всевышний осенил  
Своей небесной благодатью,*

*Она духовному занятью*

## *Опасной жертвует игрой...*

В этих набросках еще трудно уловить общий остов слагавшегося стихотворения, но основная мысль его совершенно ясна: это обращение, envoi, к кому-то (кн. Вяземскому? Н. С. Алексееву?) при посылке «Гаврилиады».

Автор «Гаврилиады» в конце поэмы называет себя:

*Друг демона, повеса и предатель.*

Выражения эти вполне подходят к Пушкину. «Предателем», т. е. предателем в любви, мог назвать себя Пушкин, вспоминая «коварные старанья преступной юности своей», «повесой» называл он себя и в других стихотворениях, как, например, «а я, повеса вечно праздный», «другом демона» был он как друг А. Н. Раевского.

Кн. П. А. Вяземский, 10 декабря 1822 года, посылая А. И. Тургеневу значительный отрывок из «Гаврилиады», писал про нее вполне определенно, как про поэму Пушкина: «*Пушкин прислал мне одну свою прекрасную шалость*».

Уже всех этих «формальных» и «докумен-

гальных» доказательств совершенно достаточно, чтобы установить авторство Пушкина [10].

Но, быть может, еще убедительнее доказательства, так сказать, внутренние, почерпаемые из самой поэмы, ее строения, ее языка.

Форма «Гаврилады» вполне соответствует обычным формам поэм Пушкина, с фабулой, развивающейся сжато и быстро, со смелыми лирическими отступлениями, при необыкновенной стройности составных частей. Стих «Гаврилады» — прозрачный, кристальный стих Пушкина, тайной которого владел он один и «подделать» который мог бы только поэт, не уступающий Пушкину по дарованию. Образы поэмы четки и ярки, эпитеты точны и обдуманно, многие отдельные места поистине составляют драгоценные жемчужины русской поэзии.

Наконец, весь стиль, вся манера в «Гавриладе» чисто пушкинские. Вот несколько примеров.

Пушкин любил называть глаза — «томными» или «внимательными». Мы читаем у него: «И *томных* дев устремлены на вас *вни-*

мательные очи», или: «Их томный взор, приветный лепет». В «Гаврилиаде» соответственно этому:

*Но что же так волнует и манит  
Ее к себе внимательные очи.  
Высокий стан, взор томный и  
стыдливый.*

Вообще слово «томный» встречается у Пушкина очень часто; столь же часто встречается оно и в «Гаврилиаде». Вот еще пример:

*И нежилась на ложе томной лени.*

(Этот стих к тому же напоминает другой, из стихотворения «Желание»: «Душой заснуть на ложе мирной лени».)

Пушкин любил «красоте» придавать эпитет «стыдливый». Например: «Она покоится *стыдливо* в красе торжественной своей»; «Стыдливо-холодна, восторгу моему едва ответствуешь». В «Гаврилиаде» читаем:

*И к радостям, на ложе наслажде-  
ний,  
Стыдливую склонили красоту.*

В послании Н. С. Алексееву Пушкин упоми-

нает «докучливую мать»; тот же эпитет встречается и в «Гаврилиаде»:

*При матери докучливой и строгой.*

В «Бахчисарайском фонтане» есть стих: «Язык мучительных страстей». В «Гаврилиаде» это выражение повторяется буквально:

*...тайный глас мучительных страстей.*

В «Руслане и Людмиле» есть выражение: «Любви готовятся дары»; в «Гаврилиаде» сказано почти так же:

*Его любви готова новый дар.*

Таких же параллелей можно было бы привести немало. Вот еще несколько выражений «Гаврилиады», которые трудно не признать «пушкинскими»:

*И снова ждет пленительного сна.*

*В те дни, когда от огненного взора  
Мы чувствуем волнение в крови.*

*Когда тоска обманчивых желаний  
Объемлет нас...*

*Скучна была их дней однообразность.*

*В объятиях ленивой тишины.*

*И счастлива в прелестной наготе.*

Можно утверждать одно: если «Гаврилиада» написана не Пушкиным, то одновременно с ним жил в России другой, равный ему по дарованию поэт, обладавший к тому же поразительным даром имитации.

#### IV

Как же должны мы относиться к отречению Пушкина от своей поэмы?

Прежде всего надо вспомнить положение Пушкина в то время, когда возникло дело о «Гаврилиаде» (август, 1828 г.). Не прошло еще и двух лет, как Пушкин был возвращен из ссылки. Ему были очень памятливы месяцы, «высиженные глаз на глаз со старой няней, в Михайловском». Правительство имело немало поводов смотреть на него косо. Летом 1827

года разыгралось дело о стихах «Андрей Шенье». В октябре того же года наделала шума встреча Пушкина с Кюхельбекером.

С другой стороны, незадолго перед тем Пушкин впервые повстречался с Н. Н. Гончаровой. Новая, могущественная любовь наполняла его душу. Новые надежды встали перед его воображением. Вместе с тем Пушкин был уже далек от неверия своей юности. Близилась годы религиозных раздумий, приведших к таким стихотворениям, как «Отцы-пустынники», «Как с древа сорвался», «Галуб». В 1828 году Пушкин был уже автором «Бориса Годунова», уже создавал «Полтаву».

И вдруг на него падает обвинение, что он — автор кощунственной поэмы, которую государь называет «мерзостью», обвинение в преступлении против первых параграфов нашего законодательства. Что могло грозить Пушкину? только ли немилость двора? а может быть, и в самом деле — поездка «прямо на восток», «рудники сибирские»! Во всяком случае, все здание некоторого спокойствия и некоторой независимости, воздвигнутое с таким трудом, рушилось. Рушилась и надежда

на брак с Н. Н. Гончаровой.

Вероятно, под влиянием таких невеселых дум Пушкин и писал тогда:

*Снова тучи надо мною  
Собралися в тишине;  
Рок завистливый бедою  
Угрожает снова мне.  
Сохраню ль к судьбе презренье?  
Понесу ль навстречу ей  
Непреклонность и терпенье  
Гордой юности моей?*

Пушкин не сохранил «презренья» к судьбе, не понес ей навстречу «непреклонность» своей «гордой юности». Он попытался обмануть своих судей, «отпирался» (по выражению кн. А. Н. Голицына), сваливал свою вину на другого — сначала на каких-то «офицеров гусарского полка», потом (письмо к кн. Вяземскому) на кн. Д. П. Горчакова. И только, так сказать, «припертый к стене» явно выраженным недоверием государя — решил, наконец, прибегнуть к его великодушию.

Первое уверение Пушкина, что он получил «Гаврилиаду» в лицее, в 1815 или 1816 г., от офицеров гусарского полка, не заслуживает

опровержения. До 1815 г., т. е. до подвига, совершенного самим Пушкиным, никто не мог написать такой поэмы по-русски: не существовало для того ни языка, ни стиха.

Столь же неправдоподобно и уверение, что автор «Гаврилиады» — кн. Д. П. Горчаков. Хотя сам Пушкин хвалил в его сатирах «слога чистоту» («Городок»), но стих Горчакова во всех его подлинных произведениях характерный до-пушкинский стих, даже более близкий к стиху XVIII века, чем к стиху Жуковского и Батюшкова.

Кроме того, Пушкин не мог серьезно уверять кн. Вяземского, что автор «Гаврилиады» — кн. Горчаков, когда сам послал кн. Вяземскому «Гаврилиаду» как «своюшалость». То место в письме Пушкина, где говорится о кн. Горчакове, нельзя считать не чем иным, как косвенным предупреждением кн. Вяземскому: опровергать в обществе слухи об авторстве Пушкина. Опасаясь обычной в те дни перлюстрации писем, Пушкин не решился выразиться определеннее, но кн. Вяземский понял его и писал ему в ответ: «Сердечно жалею о твоих хлопотах по поводу „Гавриила“,»

но надеюсь, что последствий худых не будет».

Заметим, что, намекая как на автора «Гаврилиады» именно на кн. Горчакова, Пушкин поступал очень осторожно. Горчаков и ранее был известен, как автор разных нецензурных стихов. Новая такая поэма не изменяла ничего в его худой или доброй славе. Лично же кн. Горчакову никаких неприятностей угрожать не могло: он был уже вне земного суда, так как скончался четыре года назад, в 1824 г.

Что касается письма Пушкина, которое было передано государю нераспечатанным, то, как мы говорили, содержание его неизвестно. Возможны два предположения: Пушкин в этом письме называл или того же кн. Д. П. Горчакова, или себя. Есть косвенное указание в пользу второго предположения.

В программе записок, продиктованной кн. А. Н. Голицыным, членом комиссии по разбору дела о «Гаврилиаде» и лицом, очень близким к Николаю Павловичу, под 30 декабря 1837 года записано следующее: «„Гаврилиада“ Пушкина. Отпирательство Пушкина. Признание. Обращение с ним государя. Важный отзыв самого князя, что не надобно осуждать

умерших». Последние слова добавлены тем лицом, которому кн. А. Н. Голицын диктовал свою программу.

Кн. Голицын, по положению своему, мог знать лично от государя содержание письма Пушкина. Только это, неизвестное нам письмо Пушкина и могло быть тем «признанием», о котором говорит Голицын: все другие показания Пушкина были именно «отпирательством».

Заключительный «отзыв князя» можно истолковать так: он желал оставить себе напоминание (на то время, когда будет обрабатывать свою «программу»), что не должно осуждать уже покойного (1837 г.) Пушкина за проступок его молодости.

Если в письме к государю Пушкин, действительно, назвал автором «Гаврилиады» себя, с него до некоторой степени снимается и обвинение в сознательной лжи, которое очень многим казалось несовместным с образом Пушкина.

## V

Время написания «Гаврилиады» определяется тем, что программа ее написана среди

чернового наброска послания к Чаадаеву, помеченного 6 апреля 1821 г. В декабре 1822 г. «Гаврилиада» была уже в руках кн. Вяземского. Таким образом, «Гаврилиада» была создана с половины 1821 по конец 1822 г.

За это время в поэзии Пушкина встречается целый ряд созданий, одетых в «израильское платье», целый ряд образов, почерпнутых из Библии. Тогда были написаны: «Десятая заповедь», переводы из «Песни песней», «Еврейке», «Свободы сеятель пустынный» и наброски «адской поэмы», действие которой должно было происходить в аду. Судя по этим стихам, надо заключить, что тогда среди «цариц сердца» у Пушкина была какая-то еврейка, к которой и относится обращение «моя Ревекка». Возможно, что и вся «Гаврилиада» обращена к ней, по крайней мере, так позволяют думать стихи:

*Зачем же ты, еврейка, улыбнулась  
И по лицу румянец пробежал?  
Я не тебя, Марию описал.  
Ах, милая, ты, право, обманулась.*

Несколько позже (в начале 1824 года) Пуш-

кин в письме, послужившем поводом к его ссылке, писал: «Читаю Библию, святой дух иногда мне по сердцу...»

Литературные образцы для «Гаврилиады» Пушкин мог найти в поэмах на библейские сюжеты любимца своей юности Парни. Отдельные стихи «Гаврилиады» довольно близко напоминают некоторые места этих поэм.

«Гаврилиада» написана пятистопным ямбом, притом пятистопным ямбом первого периода пушкинского творчества. До 1830 г. Пушкин в пятистопном ямбе всегда строго соблюдал *мужскую цезуру после второй стопы*. Так написаны стихотворения «Желание» (1821 г.), «19 октября» (1825 г.), перевод отрывка «Девственницы» (1825 г.), «Я вас любил» (1829 г.), эпиграммы на Каченовского (1829 г.), весь «Борис Годунов» и вся «Гаврилиада». В «Домике в Коломне» Пушкин сам говорил:

*Признаться вам, я в пятистопной  
строчке  
Люблю цезуру на второй стопе.*

Но начиная с 1830 года, Пушкин начинает позволять себе некоторые вольности в этом

стихе. Не только он допускает *женскую* цезуру после второй стопы (единичные примеры чего встречаются у него и раньше), но и цезуру после третьей стопы и даже стихи без определенной цезуры. Таких стихов сколько угодно: в отрывке «В начале жизни», в драмах 1830 г., в «Русалке» и в том самом «Домике в Коломне», в котором прославляется «в пятистопной строчке цезура на второй стопе». Вот несколько примеров:

Но видом величаявая жена. («В начале жизни».)

Другой женообразный, сладострастный. (Ibid.)

Ведь рифмы запросто со мной живут. («Домик в Коломне».)

Из мелкой сволочи вербую рать. (Ibid.)

Он сутки замертво лежал, и вряд ли. («Скупой рыцарь».)

Мне дам и герцога. Проклятый граф. (Ibid.)

Ребенком будучи, когда высоко. («Моцарт и Сальери».)

Последней в Андалузии крестьянки. («Каменный гость».)

Да подговаривать вас, бедных дур. («Русалка».)

ка».)

Этот список из стихов 1830–1837 годов можно было бы сделать очень длинным. Напротив, до 1830 г. у Пушкина пятистопные ямбические стихи без мужской цезуры на второй стопе составляют величайшее исключение. Если мы не ошибаемся, во всем «Борисе Годунове» только один подобный стих[11]; в «Гаврилиаде» ни одного, и это может служить лишним доказательством, что ее автор — Пушкин.

История распространения «Гаврилиады» среди читателей еще не изучена. Если в письме к А. А. Бестужеву под «Благовещением» разумеется именно «Гаврилиада», надо будет признать, что Пушкин сам сообщил свою поэму по меньшей мере двум лицам: кн. Вяземскому и А. Бестужеву. То обстоятельство, что «Гаврилиада» оказалась в руках штабс-капитана Митькова, человека вообще чуждого литературе, доказывает, что поэма в 20-х годах получила уже широкое распространение. В позднейшие годы жизни Пушкин (так рассказывает кн. Вяземский) не терпел даже упоминания о «Гаврилиаде» в своем присутствии.

1908–1918

## Медный всадник

### I. Идея повести

#### 1

**П**ервое, что поражает в «Медном Всаднике», это — несоответствие между фабулой повести и ее содержанием.

В повести рассказывается о бедном, ничтожном петербургском чиновнике, каком-то Евгении, неумном, неоригинальном, ничем не отличающемся от своих собратий, который был влюблен в какую-то Парашу, дочь вдовы, живущей у взморья. Наводнение 1824 года снесло их дом; вдова и Параша погибли. Евгений не перенес этого несчастья и сошел с ума. Однажды ночью, проходя мимо памятника Петру I, Евгений, в своем безумии, прошептал ему несколько злобных слов, видя в нем виновника своих бедствий. Расстроенному воображению Евгения представилось, что медный всадник разгневался на него за это и погнался за ним на своем бронзовом коне. Через несколько месяцев после того безумец

умер.

Но с этой несложной историей любви и горя бедного чиновника связаны подробности и целые эпизоды, казалось бы вовсе ей не соответствующие. Прежде всего ей предпослано обширное «Вступление», которое вспоминает основание Петром Великим Петербурга и дает, в ряде картин, весь облик этого «творения Петра». Затем, в самой повести, кумир Петра Великого оказывается как бы вторым действующим лицом. Поэт очень неохотно и скупо говорит о Евгении и Параше, но много и с увлечением — о Петре и его подвиге. Преследование Евгения медным всадником изображено не столько как бред сумасшедшего, сколько как реальный факт, и, таким образом, в повесть введен элемент сверхъестественного. Наконец, отдельные сцены повести рассказаны тоном приподнятым и торжественным, дающим понять, что речь идет о чем-то исключительно важном.

Все это заставило критику, с ее первых шагов, искать в «Медном Всаднике» второго, внутреннего смысла, видеть в образах Евгения и Петра воплощения, символы двух на-

чал. Было предложено много разнообразнейших толкований повести, но все их, как нам кажется, можно свести к трем типам.

Одни, в их числе Белинский, видели смысл повести в сопоставлении коллективной воли и воли единичной, личности и неизбежного хода истории. Для них представителем коллективной воли был Петр, воплощением личного, индивидуального начала — Евгений. «В этой поэме, — писал Белинский, — видим мы горестную участь личности, страдающей как бы вследствие избрания места для новой столицы, где подверглось гибели столько людей... И смиренным сердцем признаем мы торжество общего над частным, не отказываясь от нашего сочувствия к страданию этого частного... При взгляде на великана, гордо и непоколебимо возносящегося среди всеобщей гибели и разрушения и как бы символически осуществляющего собою несокрушимость его творения, мы хотя и не без содрогания сердца, но сознаемся, что этот бронзовый гигант не мог уберечь участи индивидуальностей, обеспечивая участь народа и государства, что за него историческая необходимость и что его

взгляд на нас есть уже его оправдание... Эта поэма — апофеоза Петра Великого, самая смелая, какая могла только прийти в голову поэту, вполне достойному быть певцом великого преобразователя». С этой точки зрения из двух столкнувшихся сил прав представитель «исторической необходимости», Петр.

Другие, мысль которых всех отчетливее выразил Д. Мережковский, видели в двух героях «Медного Всадника» представителей двух изначальных сил, борющихся в европейской цивилизации: язычества и христианства, отречения от своего я в боге и обожествления своего я в героизме. Для них Петр был выразителем личного начала, героизма, а Евгений — выразителем начала безличного, коллективной воли. «Здесь (в „Медном Всаднике“), — пишет Мережковский, — вечная противоположность двух героев, двух начал: — Тазита и Галуба, старого Цыгана и Алеко, Татьяны и Онегина... С одной стороны, малое счастье малого, неведомого коломенского чиновника, напоминающего смиренных героев Достоевского и Гоголя, с другой — сверхчеловеческое видение героя... Какое дело ги-

ганту до гибели неведомых? Не для того ли рождаются, бесчисленные, равные, лишние, чтобы по костям их великие избранники шли к своим целям?.. Но что, если в слабом сердце ничтожнейшего из ничтожных, „дрожащей твари“, вышедшей из праха, в простой любви его откроется бездна, не меньшая той, из которой родилась воля героя? Что, если червь земли возмутится против своего бога?.. Вызов брошен. Суд малого над великим произнесен: „Добро, строитель чудотворный!.. Ужо тебе!“ Вызов брошен, и спокойствие горделивого истукана нарушено... Медный всадник преследует безумца... Но вещей бред безумца, слабый шепот его возмущенной совести уже не умолкнет, не будет заглушён подобным грому грохотаньем, тяжелым топотом Медного Всадника». С своей точки зрения Мережковский оправдывает Евгения, оправдывает мятеж «малых», «ничтожных», восстание христианства па идеалы язычества.

Третьи, наконец, видели в Петре воплощение самодержавия, а в «зломном» шепоте Евгения — мятеж против деспотизма.

Новое обоснование такому пониманию

«Медного Всадника» дал недавно проф. И. Третьяк[12], показавший зависимость повести Пушкина от сатир Мицкевича «Ustęp». Сатиры Мицкевича появились в 1832 году и тогда же стали известны Пушкину. В бумагах Пушкина нашлись собственноручно сделанные им списки нескольких стихотворений из этих сатир[13]. Целый ряд стихов «Медного Всадника» оказывается то распространением стихов Мицкевича, то как бы ответом на них. Мицкевич изобразил северную столицу слишком мрачными красками; Пушкин ответил апологией Петербурга. Сопоставляя «Медного Всадника» с сатирой Мицкевича «Oleszkiewicz», видим, что он имеет с ней общую тему, — наводнение 1824 года, и общую мысль: что за проступки правителей несут наказание слабые и невинные подданные. Если сопоставить «Медного Всадника» со стихами Мицкевича «Pomnik Piotra Wielkiego», мы найдем еще более важное сходство: у Мицкевича «поэт русского народа, славный песнями на целой полуночи» (т. е. сам Пушкин), клеймит памятник названием «каскад тиранства»; в «Медном Всаднике» герой повести

клянет тот же памятник. В примечаниях к «Медному Всаднику» дважды упомянуто имя Мицкевича и его сатиры, причем «Oleszkiewicz» назван одним из лучших его стихотворений. С другой стороны, и Мицкевич в своих сатирах несколько раз определенно намекает на Пушкина, как бы вызывая его на ответ.

Проф. Третьяк полагает, что в сатирах Мицкевича Пушкин услышал обвинение в измене тем «вольнлюбивым» идеалам молодости, которыми он когда-то делился с польским поэтом. Упрек Мицкевича в его стихах «Do przyjaciol Moskali», обращенный к тем, кто «подкупленным языком славит торжество царя и радуется мукам своих друзей», Пушкин должен был отнести и к себе. Пушкин не мог смолчать на подобный укор и не захотел ответить великому противнику тоном официально-патриотических стихотворений. В истинно художественном создании, в величавых образах высказал он все то, что думал о русском самодержавии и его значении. Так возник «Медный Всадник».

Что же гласит этот ответ Пушкина Мицке-

вичу? Проф. Третьяк полагает, что как в стихах Мицкевича «*Ponmik Piotra Wielkiego*», так и в «петербургской повести» Пушкина — европейский индивидуализм вступает в борьбу с азиатской идеей государства в России. Мицкевич предсказывает победу индивидуализма, а Пушкин — его полное поражение. И ответ Пушкина проф. Третьяк пытается переказать в таких словах: «Правда, я был и остаюсь провозвестником свободы, врагом тирании, но не явился ли бы я сумасшедшим, выступая на открытую борьбу с последней? Желая жить в России, необходимо подчиниться всемогущей идее государства, иначе она будет меня преследовать, как безумного Евгения».

Таковы три типа толкований «Медного Всадника».

Нам кажется, что последнее из них, которое видит в Петре воплощение самодержавия, должно быть всего ближе к подлинному замыслу Пушкина. Пушкину не свойственно было олицетворять в своих созданиях такие отвлеченные идеи, как «язычество» и «христианство» или «историческая необходи-

мость» и «участь индивидуальностей». Но, живя последние годы

*В тревоге пестрой и бесплодной  
Большого света и двора,*

он не мог не задумываться над значением самодержавия для России. На те же мысли должны были его навести усердные его занятия русской историей и особенно историей Петра Великого. Убедительными кажутся нам и доводы проф. Третьяка о связи между «Медным Всадником» и сатирами Мицкевича. Впрочем, и помимо этих сатир Пушкин не мог не знать, что его сближение с двором многими, и даже некоторыми из его друзей, истолковывается как измена идеалам его юности. Еще в 1828 году Пушкин нашел нужным отвечать на такие упреки стансами:

*Нет, я не льстец, когда царю  
Хвалу свободную слагаю...*

Кроме того, понимание Петра в «Медном Всаднике», как воплощения, как символа самодержавия, — до некоторой степени включает в себя и другие толкования повести. Русское самодержавие возникло в силу «истори-

ческой необходимости». К самодержавию царей московских с неизбежностью вел весь ход развития русской истории. В то же время самодержавие всегда было и обожествлением личности. Петра Великого Ломоносов открыто сравнивал с богом. Богом называли современники еще Александра I. Мятеж личности против самодержавия невольно становится мятежом против «исторической необходимости» и против «обожествления личности».

Но, присоединяясь к основным взглядам проф. Третьяка, мы решительно не принимаем его выводов. Видя вместе с ним в «Медном Всаднике» ответ Пушкина на упреки Мицкевича, мы понимаем этот ответ иначе. Мы полагаем, что сам Пушкин влагал в свое создание совершенно не тот смысл, какой хотят в нем прочесть.

## 2

Если присмотреться к характеристике двух героев «Медного Всадника», станет явным, что Пушкин стремился всеми средствами сделать одного из них — Петра — сколько возможно более «великим», а другого — Евгения — сколько возможно более «малым», «ни-

чтожным». «Великий Петр», по замыслу поэта, должен был стать олицетворением мощи самодержавия в ее крайнем проявлении; «бедный Евгений» — воплощением крайнего бессилия обособленной, незначительной личности.

Петр Великий принадлежал к числу любимых героев Пушкина. Пушкин внимательно изучал Петра, много об нем думал, посвящал ему восторженные строфы, вводил его как действующее лицо в целые эпопеи, в конце жизни начал работать над обширной «Историей Петра Великого». Во всех этих изысканиях Петр представлялся Пушкину существом исключительным, как бы превышающим человеческие размеры. «Гений Петра вырывался за пределы своего века», — писал Пушкин в своих «Исторических замечаниях» 1822 года. В «Пире» «чудотворцем-исполнителем». В «Стансах» его душе придан эпитет «всеобъемлющей». На полях Полтавы Петр —

*Могущ и радостен, как бой.  
...Лик его ужасен...  
Он весь, как божия гроза.*

В «Моей родословной» одарен силой почти сверхъестественной тот,

*Ком наша двинулась земля,  
Кто придал мощно бег держав-  
ный  
Корме родного корабля.*

Однако Пушкин всегда видел в Петре и крайнее проявление самовластия, граничащее с деспотизмом. «Петр I презирал человечество, может быть, более, чем Наполеон», писал Пушкин в «Исторических замечаниях». Тут же добавлено, что при Петре Великом в России было «всеобщее рабство и безмолвное повиновение». «Петр Великий одновременно Робеспьер и Наполеон, воплощенная революция», писал Пушкин в 1831 году. В «Материалах для истории Петра Великого» Пушкин на каждом шагу называет указы Петра то «жестоким», то «варварским», то «тиранским». В тех же «Материалах» читаем: «Сенат и Синод подносят ему титул: отца отечества, всероссийского императора и Петра Великого. *Петр недолго церемонился и принял их*». Вообще, в этих «Материалах» Пушкин, упоминая бегло о тех учреждениях Петра, которые суть «пло-

ды ума обширного, исполненного доброжелательства и мудрости», — усердно выписывает те его указы, по поводу которых ему приходится говорить о «своеволье и варварстве», о «несправедливости и жестокости», о «произволении самодержца».

В «Медном Всаднике» те же черты мощи и самовластия в образе Петра доведены до последних пределов.

Открывается повесть образом властелина, который в суровой пустыне задумывает свою борьбу со стихиями и с людьми. Он хочет безлюдный край обратить в «красу и диво полночных стран», из топи болот воздвигнуть пышную столицу и в то же время для своего полуазиатского народа «в Европу прорубить окно». В первых стихах нет даже имени Петра, сказано просто:

*[На берегу пустынных волн  
Стоял Он, дум великих полн[14].*

Петр не произносит ни слова, он только думает свои думы, — и вот, словно чудом, возникает

*юный град,*

*Полнощных стран краса и диво,  
Из тьмы лесов, из топи блат.*

Пушкин усиливает впечатление чудесного, делая ряд параллелей того, что было и что стало:

*Где прежде финский рыболов,  
Печальный пасынок природы,  
Один у низких берегов  
Бросал в неведомые воды  
Свой ветхий невод, ныне там,  
По оживленным берегам,  
Громады стройные теснятся  
Дворцов и башен; корабли  
Толпой со всех концов земли  
К богатым пристаням стремят-  
ся.  
В гранит оделася Нева;  
Мосты повисли над водами;  
Темно-зелеными садами  
Ее покрылись острова.*

В одном черновом наброске этих стихов, после слов о «финском рыболове», есть у Пушкина еще более характерное восклицание:

*...дух Петров  
Сопротивление природы! [15]*

С этими словами надо сблизить то место в повести «Арап Петра Великого», где описывается Петербург времен Петра. «Ибрагим, рассказывает Пушкин, — с любопытством смотрел на новорожденную столицу, которая подымалась из болот *поманию самодержавия*. Обнаженные плотины, каналы без набережной, деревянные мосты повсюду являли *победу человеческой воли над сопротивлением стихий*». Очевидно, и в стихах «Медного Всадника» Пушкин первоначально хотел повторить мысль о победе над «сопротивлением стихий» — человеческой, державной воли.

«Вступление» после картины современного Пушкину Петербурга, прямо названного «творением Петра», заканчивается торжественным призывом к стихиям — примириться со своим *поражением* и со своим *пленом*.

*Красуйся, град Петров, и стой  
Неколебимо, как Россия!  
Да умирится же с тобой  
И побежденная стихия:  
Вражду и плен старинный свой  
Пусть волны финские забудут...*

Но Пушкин чувствовал, что исторический Петр, как ни преувеличивать его обаяние, все же останется только человеком. Порою из-под облика полубога будет неизбежно выступать облик просто «человека высокого роста, в зеленом кафтане, с глиняного трубкою во рту, который, облокотись на стол, читает гамбургские газеты» («Арап Петра Великого»). И вот, чтобы сделать своего героя чистым воплощением самодержавной мощи, чтобы и во внешнем отличить его ото всех людей, Пушкин переносит действие своей повести на сто лет вперед («Прошло сто лет...») и заменяет самого Петра — его изваянием, его идеальным образом. Герой повести — не тот Петр, который задумывал «грозить Шведу» и звать к себе «в гости все флаги», но «Медный Всадник», «горделивый истукан» и прежде всего «кумир». Именно «кумиром», т. е. чем-то обожествленным, всего охотнее и называет сам Пушкин памятник Петра[16].

Во всех сценах повести, где является «Медный Всадник», изображен он как существо высшее, не знающее себе ничего равного. На своем бронзовом коне он всегда стоит «в вы-

шине»; он один остается спокойным в час всеобщего бедствия, когда кругом «все опустело», «все побежало», все «в трепете». Когда этот Медный Всадник скачет, раздается «тяжелый топот», подобный «грома грохотанью», и вся мостовая потрясена этим скаканьем, которому поэт долго выбирал подходящее определение — «тяжело-мерное», «далеко-звонкое», «тяжелозвонкое». Говоря об этом кумире, высящемся над огражденною скалою, Пушкин, всегда столь сдержанный, не останавливается перед самыми смелыми эпитетами: это — и «властелин Судьбы», и «державец полумира», и (в черновых набросках) «страшный царь», «мощный царь», «муж Судьбы», «ладыка полумира».

Высшей силы это обожествление Петра достигает в тех стихах, где Пушкин, забыв на время своего Евгения, сам задумывается над смыслом подвига, совершенного Петром:

*О, мощный властелин Судьбы!  
Не так ли ты над самой бездной,  
На высоте уздой железной  
Россию поднял на дыбы?*

Образ Петра преувеличен здесь до послед-

них пределов. Это уже не только победитель стихий, это воистину «властелин Судьбы». Своей «роковой волей» направляет он жизнь целого народа. Железной уздой удерживает он Россию на краю бездны, в которую она уже готова была рухнуть[17].

И сам поэт, охваченный ужасом перед этой сверхчеловеческой мощью, не умеет ответить себе, кто же это перед ним.

*Ужасен он в окрестной мгле!  
Какая дума на челе!  
Какая сила в нем сокрыта!  
Куда ты скачешь, гордый конь,  
И где опустишь ты копыта?*

Таков первый герой «петербургской повести»: Петр, Медный Всадник, полубог. — Пушкин позаботился, чтобы второй герой, «бедный, бедный мой Евгений», был истинною ему противоположностью.

В первоначальном наброске «Медного Всадника» характеристике второго героя было посвящено много места. Как известно, отрывок, выделенный впоследствии в особое целое под заглавием «Родословная моего героя», входил сначала в состав «петербургской

повести», и никто другой, как «мой Езерский», превратился позднее в «бедного Евгения». Именно, рассказав, как

*из гостей домой  
Пришел Евгений молодой,*

Пушкин сначала продолжал:

*Так будем нашего героя  
Мы звать, затем что мой язык  
Уж к звуку этому привык.  
Начнем ab ovo: мой Евгений  
Происходил от поколений,  
Чей дерзкий парус средь морей  
Был ужасом минувших дней.*

Однако потом Пушкин нашел неуместным рассказывать о предках того героя, который, по замыслу повести, должен быть ничтожнейшим из ничтожных, и не только выделил в отдельное произведение все строфы, посвященные его родословной, но даже лишил его «прозвания», т. е. фамилии (в различных набросках герой «петербургской повести» назван то «Иван Езерский», то «Зорин молодой», то «Рулин молодой»). Длинная родословная заменилась немногими словами:

*Прозванья нам его не нужно,  
Хотя в минувши времена  
Оно, быть может, и блистало...*

Не довольствуясь тем, Пушкин постарался совершенно обезличить своего героя. В ранних редакциях повести Евгений — еще довольно живое лицо. Пушкин говорит определенно и подробно и о его житейском положении, и о его душевной жизни, и о его внешнем облике. Вот несколько таких набросков:

*Он был чиновник небогатый,  
Лицом немного рябоватый.*

*Он был затейлив, небогат,  
Собою белокур...*

*Он был чиновник очень бедный,  
Безродный, круглый сирота.*

*Чиновник бедный,  
Задумчивый, худой и бледный*

*Он одевался нерадиво,  
Всегда бывал застегнут криво  
Его зеленый, узкий фрак.*

*Как все, он вел себя не строго,  
Как все, о деньгах думал много,  
И жуковский курил табак,  
Как все, носил мундирный фрак.*

От всего этого, в окончательной обработке, остались только сведения, что «наш герой» — «где-то служит» и что «был он беден».

Характерно также, что первоначальный герой повести представлялся Пушкину лицом гораздо более значительным, нежели позднейший Евгений. Одно время Пушкин думал даже сделать из него если не поэта, то человека, как-то интересующегося литературой. В черновых набросках читаем:

*Мой чиновник  
Был сочинитель и любовник,  
Как все, он вел себя не строго,  
Как мы, писал стихами много.*

Вместо этого, в окончательной редакции, Пушкин заставляет Евгения мечтать:

*Что мог бы бог ему прибавить  
Ума и денег...*

Где уже думать о сочинительстве человека, который сам сознается, что ему недостает

ума!

Точно так же первоначальный герой и на социальной лестнице стоял гораздо выше Евгения. Пушкин сначала называл его своим соседом и даже говорил о его «роскошном» кабинете.

*В своем роскошном кабинете,  
В то время, Рулин молодой  
Сидел задумчиво...*

*...в то время*

*Домой приехал мой сосед,  
Вошел в свой мирный кабинет[18],*

Все эти черты постепенно изменялись. «Мирный» кабинет был заменен «скромным» кабинетом; потом вместо слова «мой сосед» появилось описательное выражение: «в том доме, где стоял и я»; наконец, жилище своего героя Пушкин стал определять, как «канурка пятого жилья», «чердак», «чулан» или словами: «Живет под кровлей». В одной черновой сохранилась характерная в этом отношении поправка: Пушкин зачеркнул слова «мой сосед» и написал вместо того «мой чудак», а следующий стих:

*Вошел в свой мирный кабинет, —*

изменил так:

*Вошел и отпер свой чердак.*

Пушкин простер свою строгость до того, что лишил всяких индивидуальных черт самый этот «чердак» или «чулан». В одной из ранних редакций читаем:

*Вздохнув, он осмотрел чулан,  
Постелю, пыльный чемодан,  
И стол, бумагами покрытый,  
И шкаф, со всем его добром;  
Нашел в порядке все; потом,  
Дымком своей сигары сытый,  
Разделся сам и лег в постель,  
Под заслуженную шинель.*

Ото всех этих сведений в окончательной редакции сохранилось только глухое упоминание:

*Живет в Коломне... —*

да два сухих стиха:

*Итак, домой пришед, Евгений  
Стряхнул шинель, разделся, лег.*

Даже в перебеленной рукописи, представ-

ленной на цензуру государю, оставалось еще подробное описание мечтаний Евгения, вводившее читателя в его внутренний мир и в его личную жизнь:

*Жениться? Что ж? Зачем же  
нет?  
И в самом деле? Я устрою  
Себе смиренный уголок,  
И в нем Парашу успокою.  
Кровать, два стула, шей горшок,  
Да сам большой... чего мне боле?  
По воскресеньям летом в поле  
С Парашей буду я гулять;  
Местечко выпрошу; Параше  
Препоручу хозяйство наше  
И воспитание ребят...  
И станем жить, и так до гроба  
Рука с рукой дойдем мы оба,  
И внуки нас похоронят.*

Уже после просмотра рукописи царем и за-  
прещения ее Пушкин выкинул и это место,  
неумолимо отымая у своего Евгения все лич-  
ные особенности, все индивидуальные черты,  
как уже раньше отнял у него «прозванье».

Таков второй герой «петербургской пове-  
сти» — ничтожный коломенский чиновник,

«бедный Евгений», «гражданин столичный»,

*Каких встречаете вы тьму,  
От них нисколько не отличный  
Ни по лицу, ни по уму[19].*

В начале «Вступления» Пушкин не нашел нужным назвать по имени своего первого героя, так как достаточно о нем сказать «Он», чтобы стало ясно, о ком речь. Вводя в действие своего второго героя, Пушкин также не назвал его, находя, что «прозванья нам его не нужно». Из всего, что сказано в повести о Петре Великом, нельзя составить определенного облика: все расплывается во что-то громадное, безмерное, «ужасное». Нет облика и у «бедного» Евгения, который теряется в серой, безразличной массе ему подобных «граждан столичных». Приемы изображения того и другого, — покорителя стихий и коломенского чиновника, — сближаются между собою, потому что оба они — олицетворения двух крайностей: высшей человеческой мощи и предельного человеческого ничтожества.

### 3

«Вступление» повести изображает могуще-

ство самодержавия, торжествующего над стихиями, и заканчивается гимном ему:

*Красуйся, град Петров, и стой  
Неколебимо, как Россия!*

Две части повести изображают два мятежа против самовластия: мятеж стихий и мятеж человека.

Нева, когда-то порабощенная, «взятая в плен» Петром, не забыла своей «старинной вражды» и с «тщетной злобою» восстает на поработителя. «Побежденная стихия» пытается сокрушить свои гранитные оковы и идет приступом на «стройные громады дворцов и башен», возникших по манию самодержавного Петра.

Описывая наводнение, Пушкин сравнивает его то с военными действиями, то с нападением разбойников:

*Осада! приступ! Злые волны,  
Как воры, лезут в окна...  
Так злодей, С свирепой шайкою  
своей,  
В село ворвавшись, ловит, режет,  
Крушит и грабит; вопли, скрежет,  
Насилье, брань, тревога, вой!..*

На минуту кажется, что «побежденная стихия» торжествует, что за нее сама Судьба:

*Народ  
Зрит божий гнев и казни ждет.  
Увы! все гибнет...*

Даже «покойный царь», преемник одного покорителя стихий, приходит в смятение и готов признать себя побежденным:

*На балкон,  
Печален, смутен, вышел он  
И молвил: «С божией стихией  
Царям не совладать»...*

Однако среди всеобщего смятения есть Один, кто остается спокоен и непоколебим. Это Медный Всадник, державец полумира, чудотворный строитель этого города. Евгений, верхом на мраморном льве, вперяет «отчаянные взоры» в ту даль, где «словно горы», «из возмущенной глубины», встают страшные волны. —

*И обращен к нему спиною,  
В непоколебимой вышине,  
**Над** возмущенною Невоею,  
Стоит с простертою рукою*

## *Кумир на бронзовом коне.*

В первоначальном наброске этого места у Пушкина было:

*И прямо перед ним из вод  
Возникнул медною главою  
Кумир на бронзовом коне,  
Неве мятежной[20] в тишине  
Грозь недвижною рукою...*

Но Пушкин изменил эти стихи. Медный Всадник презирает «тщетную злобу» финских волн. Он не снисходит до того, чтобы грозить «мятежной Неве» своей простертою рукою.

Это первое столкновение бедного Евгения и Медного Всадника. Случай сделал так, что они остались наедине, двое на опустелой площади, над водой, «завоевавшей все вокруг», — один на бронзовом коне, другой на звере каменном. Медный Всадник с презрением «обращен спиною» к ничтожному человечку, к одному из бесчисленных своих подданных, не видит, не замечает его. Евгений, хотя его отчаянные взоры и наведены недвижно «на край один», не может не видеть кумира, возникшего из вод «прямо перед ним».

Медный Всадник оказывается прав в своем презрении к «тщетной злобе» стихии. То было просто «наглое буйство», разбойничье нападение.

*...насытятся разрушеньем  
И наглым буйством утомясь,  
Нева обратно повлеклась,  
Своим любуясь возмущеньем  
И покидая с небреженьем  
Свою добычу...  
(Так) грабежом отягощенны,  
Боясь погони, утомленны,  
Спешат разбойники домой,  
Добычу по пути роняя.*

Всего через день уже исчезли следы недавнего мятежа:

*Утра луч  
Из-за усталых, бледных туч  
Блеснул над тихой столицей,  
И не нашел уже следов  
Беды вчерашней...  
В порядок прежний все вошло.*

Но мятеж стихий вызывает другой мятеж: человеческой души. Смятенный ум Евгения не переносит «ужасных потрясений», пере-

житых им, — ужасов наводнения и гибели его близких. Он сходит с ума, становится чужд свету, живет, не замечая ничего вокруг, в мире своих дум, где постоянно раздается «мятежный шум Невы и ветров». Хотя Пушкин и называет теперь Евгения «несчастливым», но все же дает понять, что безумие как-то возвысило, облагородило его. В большинстве редакций повести Пушкин говорит о сумасшедшем Евгении —

*он оглушен  
Был чудной внутренней тревогой  
[21],*

И вообще во всех стихах, посвященных «безумному» Евгению, есть особая задушевность, начиная с восклицания:

*Но бедный, бедный мой Евгений!  
[22]*

Проходит год, наступает такая же ненастная осенняя ночь, какая была перед наводнением, раздается кругом тот же «мятежный шум Невы и ветров», который всечасно звучит в думах Евгения. Под влиянием этого повторения безумец с особой «живостью» вспо-

минает все пережитое и тот час, когда он оставался «на площади Петровой» наедине с грозным кумиром. Это воспоминание приводит его на ту же площадь; он видит и каменного льва, на котором когда-то сидел верхом, и те же столбы большого нового дома и «над огражденною скалою»

*Кумир на бронзовом коне.*

«Прояснились в нем страшно мысли», говорит Пушкин. Слово «страшно» дает понять, что это «прояснение» не столько возврат к здоровому сознанию, сколько некоторое прозрение[23]. Евгений в «кумире» внезапно признает виновника своих несчастий,

*Того, чьей волей роковой  
Над морем город основался.*

Петр, спасая Россию, подымая ее на дыбы над бездной, ведя ее своей «волей роковой», по им избранному пути, основал город «над морем», поставил башни и дворцы в топи болот. Через это и погибло все счастье, вся жизнь Евгения, и он влачит свой несчастный век получеловеком, полузверем. А «горделивый истукан» по-прежнему стоит, как кумир,

в темной вышине. Тогда в душе безумца рождается мятеж против насилия чужой воли над судьбой его жизни. «Как обуянный силой черной», он припадает к решетке и, стиснув зубы, злобно шепчет свою угрозу державцу полумира: «Добро, строитель чудотворный! Ужо тебе!»

Пушкин не раскрывает подробнее угрозы Евгения. Мы так и не знаем, что именно хочет сказать безумец своим «Ужо тебе!». Значит ли это, что «малые», «ничтожные» сумеют «ужо» отомстить за свое порабощение, унижение «героем»? Или что безгласная, безвольная Россия подымет «ужо» руку на своих властителей, тяжко заставляющих испытывать свою роковую волю? Ответа нет[24], и самой неопределенностью своих выражений Пушкин как бы говорит, что точный смысл упрека неважен. Важно то, что малый и ничтожный, тот, кто недавно сознавался смиренно, что «мог бы бог ему прибавить ума», чьи мечты не шли дальше скромного пожелания: «местечко выпрошу», внезапно почувствовал себя равным Медному Всаднику, нашел в себе силы и смелость грозить «держав-

цу полумира».

Характерны выражения, какими описывает Пушкин состояние Евгения в эту минуту:

*Чело*

*К решетке холодной прилегло,  
Глаза подернулись туманом,  
По сердцу пламень пробежал,  
Вскипела кровь...*

Торжественность тона, обилие славянизмов («чело», «хладной», «пламень») показывают, что «черная сила», которой обуян Евгений, заставляет относиться к нему иначе, чем раньше. Это уже не «наш герой», который «живет в Коломне, где-то служит»; это соперник «грозного царя», о котором должно говорить тем же языком, как и о Петре.

И «кумир», остававшийся стоять недвижно над возмущенною Невою, «в неколебимой вышине», не может с тем же презрением отнестись к угрозам «бедного безумца». Лицо грозного царя возгорается гневом; он покидает свое гранитное подножие и «с тяжелым топотом» гонится за бедным Евгением. Медный Всадник преследует безумца, чтобы ужасом своей погони, своего «тяжело-звонкого скака-

нья» заставить его смириться, забыть все, что мелькнуло в его уме в тот час, когда «прояснились в нем страшно мысли».

*И во всю ночь, безумец бедный  
Куда стопы ни обращал,  
За ним повсюду Всадник Медный  
С тяжелым топотом скакал.*

Медный Всадник достигает своей цели: Евгений смиряется. Второй мятеж побежден, как и первый. Как после буйства Невы «в порядок прежний все вошло». Евгений снова стал ничтожнейшим из ничтожных, и весною его труп, как труп бродяги, рыбаки похоронили на пустынном острове, «ради бога».

#### 4

В первой юности Пушкин примыкал к либеральному политическому движению своей эпохи. Он был в дружеских отношениях со многими декабристами. «Возмутительные» (по тогдашней терминологии) стихи были одной из главных причин его ссылки на юг.

В сущности, политические идеалы Пушкина всегда были умеренны. В самых смелых своих стихотворениях он повторял неизмен-

НО:

*Владыки, вам венец и трон  
Дает закон, а не природа!*

В таких стихотворениях, как «Вольность», «Кинжал», «Андрей Шенье», Пушкин раздает самые нелестные эпитеты «бесславному ударам», «преступной секире», «исчадью мятежа» (Марат), «ареопагу остервенелому» (революционный трибунал 1794 г.). Но все-таки в ту эпоху, под влиянием общего брожения, он еще готов был воспевать «последнего судию позора и обиды, карающий кинжал» и верить, что над «площадью мятежной» может взойти

*...день великий, неизбежный  
Свободы яркий день...*

Однако в середине 20-х годов, еще до события 14 декабря, в политических воззрениях Пушкина совершился определенный переворот. Он разочаровался в своих революционных идеалах. На вопрос о «свободе» он начал смотреть не столько с политической, сколько с философской точки зрения. Он постепенно пришел к убеждению, что «свобода» но мо-

жет быть достигнута насильственным изменением политического строя, но будет следствием духовного воспитания человечества [25].

Эти взгляды и положены в основу «Медного Всадника».

Пушкин выбрал своим героем самого мощного из всех самодержцев, какие когда-либо восставали на земле. Это — исполин-чудотворец, полубог, повелевающий стихиями. Стихийная революция не страшит его, он ее презирает. Но когда восстает на него свободный дух единичного человека, «державец полумира» приходит в смятение. Он покидает свою «огражденную скалу» и *всю ночь* преследует безумца, только бы своим тяжелым топотом заглушить в нем мятеж души.

«Медный Всадник», действительно, ответ Пушкина на упреки Мицкевича в измене «вольнлюбивым» идеалам юности. «Да, — как бы говорит Пушкин, — я не верю больше в борьбу с деспотизмом силами стихийного мятежа; я вижу всю его бесплодность. Но я не изменил высоким идеалам свободы. Я по-прежнему уверен, что не вечен „кумир с мед-

ного главой“, как ни ужасен он в окрестной мгле, как ни вознесен он „в неколебимой вышине“. Свобода возникнет в глубинах человеческого духа, и „огражденная скала“ должна будет опустеть.»

## **II. Возникновение и состав повести**

### **1**

**А**нненков предполагает, что «Медный Всадник» составлял вторую половину большой поэмы, задуманной Пушкиным ранее 1833 года и им не конченной. Отрывок из первой половины этой поэмы Анненков видит в «Родословной моего героя». Однако у нас нет оснований принять такое предположение.

Ни в бумагах Пушкина, ни в его письмах до 1833 года нет никаких указаний на задуманную им большую поэму, в которую «Медный Всадник» входил бы как часть. Достаточно веские доводы позволяют думать, что к работе над «Медным Всадником» толкнули Пушкина сатиры Мицкевича, с которыми мог он познакомиться не раньше конца 1832 года [26]. Если и существовал у Пушкина раньше 1833 года замысел поэмы, имевшей что-то общее с «Медным Всадником», то только в са-

мых общих чертах. Так, в одном из набросков «Вступления» Пушкин говорит, что мысль описать петербургское наводнение 1824 года явилась у него под впечатлением первых рассказов об нем. Пушкин даже намекает, что видел в этом как бы свой долг, — долг поэта перед «печальными сердцами» своих современников:

*Была ужасная пора!  
Об ней начну повествованье.  
Давно, когда я в первый раз  
Услышал грустное преданье,  
Сердца печальные, для вас  
Тогда же дал я обещанье  
Стихам поверить свой рассказ.*

Что касается «Родословной моего героя», то свидетельство рукописей не оставляет сомнения в ее происхождении. Это — часть «Медного Всадника», выделенная из его состава и обработанная как отдельное целое. В первоначальных набросках «Родословная моего героя» была именно родословной позднейшего «бедного Евгения», но Пушкин скоро убедился, что эти строфы нарушают стройность повести, и исключил их. Позднее он сделал из

них самостоятельное произведение, дающее родословную *некоторого* героя, не героя той или иной повести, но «героя» вообще. Кроме того, «Медный Всадник» — создание настолько законченное, его идея настолько полно выражена, что никак нельзя считать «петербургскую повесть» частью какого-то более обширного целого.

Написан «Медный Всадник» в Болдине, где Пушкин после поездки на Урал провел около полутора месяца, с 1 октября 1833 года по середину ноября. Под одним из первых набросков повести есть помета: «6 октября»; под первым списком всей повести: «30 октября». Таким образом, все создание повести заняло меньше месяца.

Можно, однако, не без вероятности допустить, что мысль написать «Медного Всадника» возникла у Пушкина раньше его приезда в Болдино. Вероятно, и некоторые наброски уже были сделаны в Петербурге, — например те, которые написаны не в тетрадях, а на отдельных листах (таков отрывок «Над Петербургом омраченным...»). У нас есть свидетельство, что по пути на Урал Пушкин думал о на-

воднении 1824 года. По поводу сильного западного ветра, застигшего его в дороге, он писал жене (21 августа): «Что было с вами, петербургскими жителями? Не было ли у вас *ново*наводнения? что, если и *этой* прогулял? досадно было бы».

Из Болдина Пушкин почти никому, кроме своей жены, не писал. С женой же о своих стихах он говорил только как о доходной статье и притом непременно тоном шутки. Поэтому из болдинских писем Пушкина мы ничего не узнаем о ходе его работы над «петербургской повестью». 11 октября он сообщал: «Я пишу, я в хлопотах». 21 октября: «Я работаю лениво, через пень колоду валяю. Начал многое, но ни к чему нет охоты; бог знает, что со мной делается. Старам стала и умом плохам». 30 октября: «Недавно расписался и уже написал пропасть». 6 ноября: «Я привезу тебе стишков много, но не разглашай этого, а то альманашники заедят меня». Самое заглавие «Медного Всадника» здесь не названо, и общий тон шутки не позволяет отнести с доверием к признанию Пушкина, будто во время работы над повестью у него «ни к чему не

было охоты».

Обращаясь к рукописям, мы видим, что повесть стоила Пушкину громадного труда. Каждый ее отрывок, каждый ее стих, прежде чем облечься в свою окончательную форму, являлся в нескольких — иногда до десяти — видоизменениях. Из первоначальных черновых набросков, где еще недостает многих связующих частей, Пушкиным, в особой тетради, был сделан первый свод всей повести. Этот свод, помеченный «30 октября», является второй редакцией повести, так как в нем многое изменено, сравнительно с первыми набросками. Этот список покрыт новыми поправками, дающими третью редакцию. Она дошла до нас также в собственноручном пушкинском списке, сделанном для представления повести государю. Наконец, уже в этом беловом списке (и притом *после* запрещения повести «высочайшей цензурой») Пушкиным тоже сделан ряд изменений, целые отрывки выкинуты, многие выражения и целые стихи заменены другими и т. д. Таким образом, ныне печатаемый текст надо считать четвертой редакцией повести.

Чтобы дать понятие о работе, затраченной Пушкиным на «Медного Всадника», достаточно сказать, что начало первой части известно нам в *шести*, вполне обработанных, редакциях. Уже одна из первых кажется настолько законченным созданием, что почти заставляет жалеть о строгости «взыскательного» художника, опустившего из нее многие черты:

*Над Петербургом омраченным  
Осенний ветер тучи гнал.  
Нева, в теченьи возмущенном,  
Шумя, неслась. Угрюмый вал,  
Как бы проситель беспокойный,  
Плескал в гранит ограды строй-  
ной  
Широких невских берегов.  
Среди бегущих облаков  
Луны совсем не видно было.  
Огни светились в домах,  
На улице взвивался прах  
И буйный вихорь выл уныло,  
Клубя подол сирен ночных  
И заглушая часовых.*

## 2

Фабула «Медного Всадника» принадлежит Пушкину, но отдельные эпизоды и картины

повести созданы не без постороннего влияния.

Мысль первых стихов «Вступления» заимствована из статьи Батюшкова «Прогулка в Академию художеств» (1814). «Воображение мое, — пишет Батюшков, — представило мне Петра, который в первый раз обозревал берега дикой Невы, ныне столь прекрасные... Великая мысль родилась в уме великого человека. Здесь будет город, сказал он, чудо света. Сюда призову все художества, все искусства. Здесь художества, искусства, гражданские установления и законы победят самую природу. Сказал — и Петербург возник из дикого болота». Стихи «Вступления» повторяют некоторые выражения этого места почти буквально.

Перед началом описания Петербурга Пушкин сам делает примечание: «См. стихи кн. Вяземского к графине 3-ой». В этом стихотворении кн. Вяземского («Разговор 7 апреля 1832 года»), действительно, находим несколько строф, напоминающих описание Пушкина:

*Я Петербург люблю с его красою  
стройной,  
С блестящим поясом роскошных*

*островов,  
С прозрачной ночью — дня сопер-  
ницей беззнойной,  
И с свежей зеленью молодых его са-  
дов... и т. д.*

Кроме того, на описании Пушкина сказа-  
лось влияние двух сатир Мицкевича:  
«Przedmiescia stolicy» и «Petersburg». Проф.  
Третьяк[27] доказал, что Пушкин почти шаг  
за шагом следует за картинами польского по-  
эта, отвечая на его укоры апологией северной  
столицы. Так, например, Мицкевич смеется  
над тем, что петербургские дома стоят за же-  
лезными решетками; Пушкин возражает:

*(Люблю) Твоих оград узор чугу-  
нный.*

Мицкевич осуждает суровость климата Пе-  
тербурга; Пушкин отвечает:

*Люблю зимы твоей жестокой  
Недвижный воздух и мороз.*

Мицкевич презрительно отзывается о се-  
верных женщинах, белых, как снег, румяных,  
как раки; Пушкин славит —

## *Девичьи лица ярче роз и т. д.*

Есть аналогия между изображением «кумира» в «Медном Всаднике» и описанием той же статуи в сатире Мицкевича «*Pomnik Piotra Wielkiego*».

Образ оживленной статуи мог быть внушен Пушкину рассказом М. Ю. Вьельгорского о некоем чудесном сне. В 1812 году государь, опасаясь неприятельского нашествия, предполагал увезти из Петербурга памятник Петра, но его остановил кн. А. И. Голицын, сообщив, что недавно один майор видел дивный сон: будто Медный Всадник скачет по улицам Петербурга, подъезжает ко дворцу и говорит государю: «Молодой человек! До чего ты довел мою Россию! Но покамест я на месте, моему городу нечего опасаться». Впрочем, тот же образ мог быть подсказан и эпизодом со статуей командора в «Дон Жуане».

Описание наводнения 1824 года составлено Пушкиным по показаниям очевидцев, так как сам он его не видел. Он был тогда в ссылке, в Михайловском[28]. Белинский писал: «Картина наводнения написана у Пушкина красками, которые ценою жизни готов бы

был купить поэт прошлого века, помешавшийся на мысли написать эпическую поэму Потоп... Тут не знаешь, чему больше дивиться, громадной ли грандиозности описания или его почти прозаической простоте, что вместе взятое доходит до величайшей поэзии». Однако сам Пушкин заявил в предисловии, что «подробности наводнения заимствованы из тогдашних журналов», и прибавил: «любопытные могут справиться с известием, составленным В. Н. Верхом».

Справляясь с книгой Верха («Подробное историческое известие о всех наводнениях, бывших в С.-Петербурге»), приходится признать, что описание Пушкина, при всей его яркости, действительно «заимствовано». Вот, например, что рассказывает Берх: «Дождь и пронизательный холодный ветер с самого утра наполняли воздух сыростью... С рассветом... толпы любопытных устремились на берега Невы, которая высоко воздымалась пенстыми волнами и с ужасным шумом и брызгами разбивала их о гранитные берега... Необозримое пространство вод казалось кипящею пучиною... Белая пена клубилась над вод-

ными громадами, которые, беспрестанно увеличиваясь, наконец, яростно устремились на берег... Люди спасались, как могли». И далее: «Нева, встретив препятствие в своем течении, возросла в берегах своих, наполнила каналы и через подземные трубы хлынула в виде фонтанов на улицы. В одно мгновение вода полилась через края набережных».

Все основные черты этого описания повторены Пушкиным, частью в окончательной редакции повести, частью в черновых набросках.

...дождь унылой  
В окно стучал, и ветер выл.  
Поутру над ее берегами  
Теснился толпами народ,  
Любуясь брызгами, горами  
И пеной разъяренных вод.  
Нева бродила, свирепела,  
Приподымалась и кипела,  
Котлом клокоча и клубясь.

Нева всю ночь  
Рвалась к морю, против бури  
И спорить стало ей не в мочь!  
И вот от их[29] свирепой дури

*Пошла клокоча и клубясь.  
И вдруг, как тигр остервенясь,  
Через железную ограду  
Волнами хлынула по граду.*

***Перед нею***

*Все побежало, все вокруг  
Вдруг опустело... Воды вдруг  
Втекли в подземные подвалы;  
К решеткам хлынули каналы.*

***Перед Невойю***

*Народ бежал. Навстречу ей  
Каналы хлынули; из труб  
Фонтаны брызнули.*

В первоначальных вариантах описания воспроизвел Пушкин в стихах и ходивший по городу анекдот о гр. В. В. Толстом, позднее рассказанный кн. П. А. Вяземским[30].

Во всяком случае, Пушкин вполне имел право сказать в одном из своих примечаний, сравнивая свое описание наводнения с описанием Мицкевича (у которого изображен вечер перед наводнением): «наше описание *вернее*»...

По числу стихов «Медный Всадник» — одна из наиболее коротких поэм Пушкина. В нем в окончательной редакции всего 464 стиха, тогда как в «Цыганах» — 537, в «Полтаве» — около 1500 и даже в «Бахчисарайском фонтане» — около 600. Между тем замысел «Медного Всадника» чрезвычайно широк, едва ли не шире, чем во всех других поэмах Пушкина. На протяжении менее чем 500 стихов Пушкин сумел уместить и думы Петра «на берегу варяжских волн», и картину Петербурга в начале XIX века, и описание наводнения 1824 года, и историю любви и безумия бедного Евгения, и свои раздумья над делом Петра. Пушкин нашел возможным даже позволить себе, как роскошь, несколько шуток, например, упоминание о графе Хвостове.

Язык повести крайне разнообразен. В тех частях, где изображается жизнь и думы чиновника, он прост, почти прозаичен, охотно допускает разговорные выражения («жизнь куда легка», «препоручу хозяйство», «сам большой» и т. п.). Напротив, там, где говорится о судьбах России, язык совершенно меняется, предпочитает славянские формы слов, из-

бегают выражений повседневных, как, например:

*Прошло сто лет — и юный град,  
Полнощных стран краса и диво,  
Из тьмы лесов, из топи блат  
Вознесся пышно, горделиво.*

Однако усеченных прилагательных Пушкин явно избегает, и во всей повести их всего три: «вешни дни», «минувши времена», «сны очи».

Своеобразную особенность стиха «Медного Всадника» составляет обилие цезур. Ни в одной из своих поэм, писанных четырехстопным ямбом, не позволял себе Пушкин так часто, как в «Медном Всаднике», остановки по смыслу внутри стиха. По-видимому, в «Медном Всаднике» он сознательно стремился к тому, чтобы логические деления не совпадали с делениями метрическими, создав этим впечатление крайней непринужденности речи. Особенно много таких примеров в стихах, рассказывающих о Евгении, например:

*Сидел недвижимый, страшно бледный*

*Евгений. Он страшился бедный  
Не за себя.*

*Евгений за своим добром  
Не приходил. Он скоро свету  
Стал чужд. Весь день бродил пеш-  
ком,  
А спал на пристани.*

*Раз он спал  
У Невской пристани. Дни лета  
Клонились к осени. Дышал  
Ненастный ветер.*

Замечательно, что почти все новые отделы повести (как бы ее отдельные главы) начинаются с полустиха. В общем приблизительно в трети стихов «Медного Всадника» в середине стиха стоит точка, и более чем в половине внутри стиха есть логическая остановка речи.

В употреблении рифм в «Медном Всаднике» Пушкин остался верен своему правилу, высказанному им в «Домике в Коломне»:

*Мне рифмы нужны, все готов сбе-  
речь я.*

В «Медном Всаднике» множество рифм са-

мых обыкновенных (ночи — очи, конь — огонь и т. д.), еще больше глагольных (сел — глядел, злились — носились, узнал — играл и т. д.), но есть и несколько «редких» (солнца — чухонца, режет — скрежет) и целый ряд «богатых» (живые — сторожевые, пени — ступени, завывая — подмывая, главой — роковой и т. д.). Как и в других стихотворениях, Пушкин по произношению свободно рифмует прилагательные на *ыйс* наречиями на *о* (беззаботный — охотно).

По звуковой изобразительности стих «Медного Всадника» знает мало соперников. Кажется, ни в одном из своих созданий не пользовался Пушкин так часто, как в «петербургской повести», всеми средствами аллитерации, игры гласными и согласными и т. п. Примером их может служить четверостишие:

*И блеск, и шум, и говор балов,  
А в час пирушки холостой  
Шипенье пенистых бокалов  
И пунша пламень голубой.*

Но верха изобразительности достигает стих «Медного Всадника» в сцене преследования бедного Евгения. Повторением одних и

тех же рифм, повторением несколько раз начальной буквы в стоящих рядом словах и упорным повторением звуков к, з и х — дает Пушкин живое впечатление «тяжело-звонкого скаканья», эхо которого звучит по пустой площади, как грохотанье грома.

*И он по площади пустой  
Бежит и слышит за собой  
Как будто грома грохотанье,  
Тяжело-звонкое скаканье  
По потрясенной мостовой.  
И, озарен луною бледной,  
Простерши руку в вышине,  
За ним несется Всадник Медный  
На звонко-скачущем коне;  
И во всю ночь безумец бедный  
Куда стопы ни обращал,  
За ним повсюду Всадник Медный  
С тяжелым топотом скакал.*

Однако в повести заметны и следы некоторой торопливости в обработке формы. Три стиха остались вовсе без рифмы, а именно:

*На город кинулась. Пред нею...*

*И не нашел уже следов...*

*А спал на пристани. Питался...*

В первоначальных редакциях первый и последний из этих стихов имеют свою рифму:

*Всей тяжелой силою своею  
Пошла на приступ. Перед нею  
Народ бежал и скрылся вдруг.*

*А спал на пристани. Питался  
Из окон брошенным куском;  
Уже почти не раздевался,  
И платье ветхое на нем  
Рвалось и тлело...*

Как известно, в 1826 году государь выразил желание лично быть цензором Пушкина. Все свои новые произведения, до их напечатания, Пушкин должен был представлять, через Бенкендорфа, в эту «высочайшую цензуру».

6 декабря 1833 года, вскоре по возвращении из Болдина, Пушкин обратился с письмом к Бенкендорфу, прося позволения представить его сиятельству «стихотворение», которое желал бы напечатать. Надо полагать, что то был «Медный Всадник». 12 декабря рукопись «Медного Всадника» была уже возвращена Пушкину. «Высочайшая цензура» на-

шла в повести целый ряд предосудительных мест.

Мы не знаем, как отнесся к запрещению повести сам Пушкин. Последние годы своей жизни он провел в строгом духовном одиночестве и, по-видимому, никого не посвящал в свою внутреннюю жизнь. В своих письмах он сделался крайне сдержан и уже не позволял себе той увлекательной болтовни обо всем, что его интересует, которая составляет главную прелесть его писем из Михайловского. Даже в записях своего дневника, который он вел последние годы жизни, Пушкин был очень осторожен и не допускал ни одного лишнего слова.

В этом дневнике под 14 декабря записано: «11-го получено мною приглашение от Бенкендорфа явиться к нему на другой день утром. Я приехал. Мне возвращают *Медный Всадник* с замечаниями государя. Слово кумир не пропущено высочайшей цензурою; стихи:

*И перед младшею столицей  
Померкла старая Москва,  
Как перед новою царицей*

## *Порфириносная вдова —*

вымараны. На многих местах поставлен —?—. Все это делает мне большую разницу. Я принужден был переменить условие со Смирдиным».

Ничего больше не узнаем мы и из писем Пушкина. В декабре 1833 года он писал Нащокину: «Здесь имел я неприятности денежные: я сговорился было со Смирдиным и принужден был уничтожить договор, потому что Медного Всадника цензура не пропустила. Это мне убыток». Ему же Пушкин повторял в другом, позднейшем письме: «Медный Всадник не пропущен, — убытки и неприятности». Погодину, в ответ на его вопрос, Пушкин сообщил кратко: «Вы спрашиваете о Медном Всаднике, о Пугачеве и о Петре. Первый не будет напечатан».

Из этих сухих сообщений можно заключить только то, что Пушкин хотел напечатать «петербургскую повесть» (значит, считал ее законченной, обработанной) и что он познакомил с ней своих друзей.

Сам Пушкин верил, что его рукописи рассматриваются непосредственно государем. Он

полагал, что и рукопись «Медного Всадника» возвращена ему «с замечаниями государя». Но в настоящее время достаточно выяснено, что рукописи Пушкина рассматривались в канцелярии Бенкендорфа и что государь только повторял, иногда сохраняя все полемические выпады, критические замечания этой канцелярии. Внутренний смысл «Медного Всадника», конечно, этой цензурой понят не был, но целый ряд отдельных выражений показался ей недопустимым.

До нас дошла, по-видимому, та самая рукопись, которая была представлена на рассмотрение государю (Пушкин пишет: «Мне *возвращен* Медный Всадник...»). В этой рукописи стихи о «померкшей Москве», о которых Пушкин говорит в дневнике, зачеркнуты карандашом и сбоку отмечены знаком NB. Знак вопроса поставлен против тех стихов, где впервые появляется Медный Всадник.

*Над возмущенною Невою  
Стоит с простертою рукою  
Кумир на бронзовом коне.*

Во второй части знак вопроса поставлен

против повторения этих стихов:

*Кумир с простертою рукою  
Сидел на бронзовом коне.*

Далее отмечены и подчеркнуты три последних стиха в четверостишии:

*Кто неподвижно возвышался  
Во мраке медною главой,  
Того, чьей волей роковой  
Над морем город основался.*

Еще далее отмечены стихи:

*О, мощный властелин Судьбы,  
Не так ли ты над самой бездной,  
На высоте, уздой железной,  
Россию поднял на дыбы?*

Наконец, подчеркнуты выражения «горделивый истукан» и «строитель чудотворный» и отчеркнуты все стихи, начиная со слов безумца, обращенных к «кумиру», до конца страницы.

В другой рукописи, списке, сделанном писарской рукой, сохранились следы поправок Пушкина, начатых, видимо, с целью смягчить указанные ему выражения. Слово «кумир» Пушкин заменил словом «седок» и в четверо-

стихии о «померкшей Москве» восстановил первоначальный вариант второго стиха («Главой склонилася Москва»). Однако до конца Пушкин своих поправок не довел и предпочел отказаться от печатания повести. «Поэма Пушкина о наводнении превосходна, но исчеркана (т. е. исчеркана цензурой), и потому не печатается», — писал кн. П. Вяземский А. И. Тургеневу.

При жизни Пушкина из «Медного Всадника» был напечатан только отрывок «Вступления» под заглавием «Петербург». По смерти Пушкина повесть была напечатана с поправками Жуковского, по-своему смягчившего все спорные места. Долгое время Россия знала одно из значительнейших созданий Пушкина только в искаженном виде. Исправление текста по подлинным рукописям Пушкина, начатое Анненковым, продолжалось до последнего времени. Подлинное чтение стихов о «кумиде» восстановлено только в издании П. Морозова 1904 года. Однако некоторые стихи только в настоящем издании впервые появляются в том виде, как их написал Пушкин.

# Стихотворная техника Пушкина[31]

## 1

**В** развитии стихотворной техники Пушкина можно различить три основных периода. Первый обнимает «лицейские стихотворения» и стихи, написанные до ссылки 1820 года. Он характеризуется, особенно вначале, разнообразием метров, но и сравнительной небрежностью стиха: ритма, инструментовки и рифм. Второй период занимает приблизительно все десятилетие 20-х годов. В это время Пушкин окончательно вырабатывает тот стих, который мы теперь называем пушкинским. Однако для этого периода, особенно для его первой половины, характерны некоторое однообразие метров и ритмов и педантическая строгость, с какой Пушкин соблюдает поставленные им себе правила. Во вторую половину этого периода метры и ритмы становятся разнообразнее, стих свободнее. Полное развитие ритма и широкое разнообразие поэтических форм осуществляется Пушкиным в третьем периоде, приходящемся на послед-

ние годы его жизни. Таким образом, правильное всего рассматривать развитие стихотворной техники Пушкина на пяти ступенях: первый период распадается на две ступени, 1812–1815 и 1816–1819 года, второй период — также на две ступени, 1820–1824 и 1825–1830 года, и третий период, 1831–1836 года, образует последнюю, высшую, пятую ступень. Разумеется, точных граней между этими периодами и ступенями провести невозможно. Переход от одних приемов творчества к другим совершался у Пушкина постепенно, и в конце каждого периода уже встречаются стихи, написанные техникой периода следующего.

Ранние стихи Пушкина (1812–1815 гг.) написаны самыми разнообразными размерами. Юный поэт не сразу остановился на 4-стопном ямбе, как излюбленной форме стиха. Из 58 стихотворений, которые дошли до нас от этих лет, только 17 написаны сплошь 4-стопным ямбом, т. е. менее 30 %. В самом начале лицейского периода Пушкин как бы намеренно пробует различные поэтические формы, выбирая среди них ту, которая наиболее отвечала бы его вкусу. В это время Пушкин реши-

тельное предпочтение перед 4-стопным ямбом отдает ямбу 3-стопному и хорею, а «торжественные» послания неизменно пишет или александрийским стихом, или сочетанием 6-стопного ямба с более короткими строчками. Во всем этом сказалось, конечно, влияние прямых учителей Пушкина в поэзии: Батюшкова и Жуковского, охотно пользовавшихся 3-стопным ямбом в своих посланиях, французских эротических лириков, любивших короткие размеры, и русских поэтов XVIII века, разработавших александрийский стих.

В общем, в ранних стихотворениях Пушкина (1812–1815 гг.) мы находим почти все основные размеры русского стиха (отсутствует анапест), в том числе:

Ямбы — 2-стопные («Роза»; в начале 1816 года тем же размером написано «Пробуждение»), 3-стопные («К сестре», «Городок», «К Дельвигу», «Батюшкову», «К Пушину», «К Галичу» и др.; в начале 1816 года тем же размером написаны картины «Фавн и пастушка» и «Фиал Анакреона»), 4-стопные («Кольна», «К молодой актрисе», «К Батюшкову», «К Ломо-

носову», «Романс», «Послание к Юдину», «Князю А. К. Горчакову», «Моему Аристарху» и др.), 5-стопные («Эвлега»), 6-стопные («Осгар») и, в частности, александрийский стих («К другу стихотворцу», «Лицинию», «На возвращение государя императора из Парижа»), сочетание ямбов 3- и 4-стопных («О, Делия драгая», «Пирующие студенты», «Мечтатель» и др.), 4-5-стопных («К баронессе М. А. Дельви́г»), 4- и 6-стопных («Воспоминания в Царском Селе», «Красавице, которая нюхала табак» и др.), 3-, 4-, 5- и 6-стопных (разные эпиграммы, «Леда», в которую включены части хореические и дактилические, и др.).

Хореи — 3-стопные («Делия»), 4-стопные («Леда», «Послание к Наталье», «Опытность», «Блаженство», «Гроб Анакреона») и 4-стопные с дактилическим окончанием («Бова», — размер, заимствованный, вероятно, у Н. М. Карамзина), сочетание 3- и 4-стопных («Казак»).

Дактили — 2-стопные («Измены», «Леда», к которым в 1816 году присоединяются еще 3 стихотворения того же размера) и гекзаметрические, причем гекзаметр является с рифмой («Несчастье Клита»).

Амфибрахии — 3-й 4-стопные («Сраженный рыцарь»).

Вместе с тем в этих начальных опытах встречается большое разнообразие строфического построения. Рядом с обычными четверостишиями и двустишиями (в александрийском стихе) мы находим строфы из 6 стихов («Рассудок и любовь», «Сраженный рыцарь», — с различным расположением рифм), из 7 стихов («О, Делия драгая», «Делия» — с различным расположением рифм), из 8 стихов («Эвлега», «Воспоминания в Царском Селе», «Осгар», «Романс», «Вода и вино», «К Батюшкову», «Мечтатель» — с несколькими формами расположения рифм) и из 10 стихов («Опытность»). Форму строфы принимают и некоторые эпиграммы, из 5 стихов («Подражание французскому», «Бывало, прежних лет герой») и из 6 стихов («Угрюмых тройка есть певцов»).

В следующие годы первого периода Пушкин не только не расширяет своей метрики, но скорее суживает ее (1816–1819 гг.). Стихи все чаще и чаще начинают замыкаться в однообразный размер — 4-стопный ямб. Новые

метры, не испробованные раньше, встречаются за эти годы у Пушкина крайне редко и, так сказать, случайно: в эпиграммах, в шутках. Его внимание обращено не на метрику, а на ритмику, но вполне развить ее ему удалось лишь в нескольких стихотворениях, относящихся к самому концу периода, полный же расцвет ее относится уже к годам после ссылки.

Ямбом написано за эти годы почти 90 % всех дошедших до нас стихотворений, а именно 4-стопным ямбом свыше 50 % всех стихотворений, а также и первая большая поэма Пушкина («Руслан и Людмила»). Из более коротких ямбических размеров 2- и 3-стопным ямбом написаны сплошь только те 3 стихотворения 1816 года, которые названы раньше. Затем 2-стопные ямбы входят, как часть, в некоторые стихотворения (заключительные стихи каждой строфы «Певца», заключительный, — вероятно, просто неполный, — стих пародии «Послушай, дедушка», предпоследний стих, с дактилическим окончанием, эпиграммы «На графиню Орлову»). 3-стопные ямбы, как часть, также входят в некоторые сти-

хотворения («Noel», «К ней», «П. Б. Мансурову», «На Кюхельбекера» и др.). Наконец, 2- и 3-стопные ямбы встречаются еще, в сочетании с 2-стопным амфибрахией, в одном наброске («Все призрак, суета»).

Зато Пушкин широко развивает за эти годы употребление 5-стопного ямба, иногда чистого, иногда соединенного с 6-стопным и более коротким ямбом. Этот многостопный ямб нравился Пушкину, как подходящий размер для элегий, которые он охотно писал в эти годы. Несколько элегий написано чистым 5-стопным ямбом («Уныние», или «Желание», «Уныние», или «Разлука», «Осеннее утро», «Опять я ваш, о юные друзья», «Не спрашивай, зачем унылой думой» и др.), другие — сочетанием многостопного (5- и 6-стопного) ямба с более короткими ямбическими строками («Мечтателю», «Выздоровление», «К ней», «Певец», «Я видел смерть», «Я думал, что любовь угасла навсегда» и др.). Теми же размерами (т. е. чистым 5-стопным ямбом или многостопным ямбом с более короткими строчками) написан ряд посланий (два послания князю А. М. Горчакову, «Краев чужих неопытный

любитель», «К П. П. Каверину», «Дельвигу», «В альбом И. И. Пущину», «В последний раз в сени уединенья» и др.), несколько отдельных стихотворений (в том числе «Сон» — чистым 5-стопным ямбом, «Торжество Вакха» и «Домовому» — разностопными ямбами) и ряд «мелочей»: эпиграмм, надписей и т. п. Можно отметить еще первую попытку Пушкина писать белым 5-стопным ямбом в пародии «Послушай, дедушка...» Чистый 6-стопный ямб сохранился почти исключительно в форме александрийского стиха, в торжественных посланиях («Безверие», «Жуковскому» и, по-видимому, в приветственной стихотворной речи в Арзамасе); кроме того, чистым 6-стопным ямбом написана лишь одна эпиграмма («На Каченовского»).

Хорей занимает в эти годы в стихах Пушкина самое незначительное место. Пушкин пишет 4-стопным хореем или легкие, полуплутливые стихотворения («К Наташе», «Лиле», «К молодой вдове», «Кривцову», «Вечерний пир»), или прямые шутки и эпиграммы («Именины», «И останешься с вопросом», «Есть в России город Луга», «На Колосову»). То

же надо сказать о сочетании 3- и 4-стопного хорей, которым написаны два шуточных стихотворения («Гауэншильд и Энгельгардт» и «Что ты, девица, грустна»).

Дактиль является исключительно 2-стопный, уже испробованный Пушкиным раньше, и притом только в стихах 1816 года («Здравный кубок», «Боже, царя храни» и «Пуншевая песня», если она принадлежит Пушкину).

Амфибрахий, 2-стопный, с одним мужским окончанием, мы находим лишь один раз, как часть, в наброске «Все призрак, суета».

Наконец, впервые появляется у Пушкина анапест, в маленькой эпиграмме («На А. С. Стурдзу»). Стихотворение написано сочетанием одностопных и двустопных стихов, причем одностопные стихи имеют любопытное 4-сложное окончание.

Надо еще упомянуть, что в эпиграмме «История стихотворца» четные стихи имеют лишь один слог: их приходится рассматривать или как усеченный одностопный хорей, или как стяжение одностопного ямба[32].

Точно так же бедны за эти годы и строфи-

ческие построения Пушкина. Кроме четверостиший и двустиший (в александрийском стихе), им употребляются почти исключительно строфы в 8 стихов, с 4 рифмами, последовательно мужскими и женскими («Русалка» и др.). В виде исключения такая же строфа в оде «Вольность» начинается мужской рифмой. Намеки на более сложные строфы мы находим опять только в эпиграммах и шуточных стихотворениях («Noel», строфа из 8 стихов 3-, 4- и 6-стопного ямба, «К Ф. Ф. Юрьеву», эпиграммы на Карамзина и др.).

Во втором периоде многие черты пушкинской техники только что рассмотренных лет остаются в силе. Так, ямб продолжает господствовать, и особенно 4-стопный ямб, которым Пушкин пишет и чисто-лирические стихотворения, и послания, и поэмы, и эпиграммы. Торжественные послания, особенно в начале периода, все еще облачаются в форму александрийского стиха. Хорей сначала применяется только в стихотворениях шуточных. Однако появляются и новые размеры. Пушкин начинает писать белым стихом. Более широкое применение получает амфибрахий. Во

вторую половину периода Пушкин находит новое применение хорею и вновь пробует дактиль, с его подразделением — гекзаметром. Но все же, кроме опытов самых последних лет этого периода (1828–1830), в нем по-прежнему ритмика преобладает над метрикой. Пушкин стремится разнообразить не размеры и не строфы, а движение стиха и его звучность.

Третья ступень пушкинской техники обнимает годы 1820–1824. Громадное большинство стихотворений, поэм и драм этого периода написано ямбом. Короткие ямбы, любимые Пушкиным-лицеистом, в эти годы почти исчезают из его поэзии. Как отголоски прошлого, можно принять одно стихотворение, написанное 2-стопным ямбом («Адели»), и два стихотворения, написанных 3-стопным ямбом («К моей чернильнице» и шутку «Мой друг, уже три дня...»). Затем 2-стопный и даже одностопный ямб употреблены, как часть, в стихотворении «Ночной зефир...»[33], где основная часть написана хореем, а 3-стопный, как часть, в послании П. С. Пущину, в балладе «Жених» и в оде «Кинжал». Пушкин как бы

чуждается этих слишком «легких» размеров.

4-стопным ямбом, напротив, написано свыше 100 стихотворений, набросков, эпиграмм и большинство поэм этих лет: «Кавказский пленник», «Братья разбойники», «Бахчисарайский фонтан», «Цыгане», «Граф Нулин». Начиная стихотворение то мужской, то женской рифмой, искусно пользуясь пиррихиями, Пушкин в этих стихах уже достигает большого разнообразия ритма.

5-стопный ямб теряет в эти годы то значение, какое имел в предыдущие. Им написано еще несколько элегий («Мне вас не жаль, года моей весны», «Наперсница волшебной старины», «Желание», «Наперсница моих сердечных дум», «Простишь ли мне ревнивые мечты», «19 октября 1825 года» и др.), но Пушкин уже начинает предпочитать этот стих для больших эпических или драматических созданий. Белым 5-стопным ямбом (по образцу трагедий Шекспира) написан «Борис Годунов»; в 5-стопных ямбах обработана «Гаврилада» и начат перевод «Девственницы» Вольтера. Разностопным ямбом написано несколько элегий («Погасло дневное свети-

ло», «Ненастный день потух» и др.) и несколько больших «раздумий» («Андрей Шенье», «Кинжал», «Недвижный страж дремал», «Дочери Карагеоргия»). Как самостоятельная форма, является чередование 4- и 5-стопного ямба («Ты прав, мой друг», «Ужели он казался прежде мне»).

Наибольшего развития достигает в эти годы чистый 6-стопный ямб. Около 30 стихотворений написано александрийским стихом. Среди них есть опять немало «торжественных» посланий («Чаадаеву», «К Овидию», два послания цензору, князю П. А. Вяземскому, брату и мн. др.), есть попытки писать драмы по образцу «лжеклассических» драм («Вадим», отрывки из комедии), есть эпиграммы («На Каченовского», «Тимковский царствовал» и др.). Но всего охотнее в эти годы применял Пушкин александрийский стих к стихотворениям антологическим; так написан им длинный ряд превосходных стихотворений («Дориде», «Дорида», «Нереида», «Дева», «Муза», «Приметы», «Сафо», «Покров, упитанный язвительною кровью», и многих других); так же написаны Пушкиным и элегии, по

строгости формы приближающиеся к античной поэзии («Ночь», «Сожженное письмо», «Редет облаков летучая гряда» и др.). В этом должно видеть влияние стиха Андре Шенье, которым Пушкин в те годы увлекался. 6-стопным ямбом с вольным чередованием рифм написано лишь несколько мелочей и набросков («К портрету Вяземского», «Умолкну скоро я», «Красавица перед зеркалом» и др.).

Хореем Пушкин продолжал пользоваться для «легких» созданий. 3-стопным хореем написана шутка «Брови царь нахмуря». 4-стопным хореем — сказка, дошедшая до нас лишь в отрывке, «Царь Никита», несколько «мелочей» («Оленьке Масон», «Лизе страшно полюбить», «Нет ни в чем вам благодати», «Что же, будет ли вино» и др.) и эпиграмм («На Аракчева», «В жизни мрачной и презренной», «Кишиневские дамы» и др.). Но в то же время Пушкин начинает пробовать хорей и для значительных созданий. Хореем он пишет три «экзотических» стихотворения («Вертоград моей сестры», «С португальского», «Ночной зефир»), переделку античного стихотворения Парни («Плещут волны Флегетона»), встав-

ную песенку в «Цыганах» («Птичка божия не знает»), несколько отрывков («В голубом эфире поле» и др.). 8-стопным хореем написана пропущенная сцена «Бориса Годунова»; но этот стих определенно распадается на два 4-стопных хорей.

Амфибрахийем обработано всего 6 стихотворений, но все они принадлежат к числу значительнейших. 2-стопный амфибрахий встречаем в «Подражаниях Корану» («Встань, боязливый»); 3- и 4-стопный в «Песне о вешем Олеге»; 4-стопный, с одними мужскими рифмами, в «Черной шали» и «Узнике», с чередованием рифм в стихах «И путник усталый на бога роптал»; разностопный в «Вакхической песне».

Попытку писать дактилем, именно гекзаметром, встречаем только в наброске «О, Гелиос, внемли...».

Анапестом, 2-стопным, с одними мужскими рифмами, написана песня Земфиры «Старый муж, грозный муж».

За вторую половину первого периода (1826–1829 гг.) в этой схеме намечаются характерные изменения.

Короткие ямбы совсем исчезают. 2-стопным написаны лишь две шутки («За Netty...» и «Amour, exil» и части строфы в «Обвале»), 3-стопным один набросок («Лишь розы увядают» и части баллады «Жених»), 4-стопным, иногда без рифм, опять около 100 стихотворений и две больших вещи «Полтава» и «Сцена из „Фауста“», 5-стопным, с рифмами, только несколько маленьких стихотворений («Три ключа», «Я вас любил...») и ряд эпиграмм. Зато теряется значение и александрийского стиха. Из больших посланий им написано лишь одно («Вельможе») и, кроме того, 6 небольших стихотворений («Соловей», «Каков я прежде был», «Поедем, я готов» и др.) и 2 эпиграммы. Разностопными ямбами написано также 5–6 стихотворений, из них набросок «Воспоминания в Царском Селе» воспроизводит строфу 1814 года, а два («Когда для смертного...» и «На холмах Грузии») написаны характерным чередованием 6- и 4-стопных стихов.

Напротив, употребление хореев сильно развивается. 4-стопным хореем Пушкин пишет не только эпиграммы и шутки («У Тальони или Кальони», «В отдалении от вас», «Сводня

грустно за столом», «Там, где древний Кочерговский», «Как сатирой безымянной» и др.), но и длинный ряд чисто лирических созданий. Их можно разделить на две группы. Во-первых, Пушкин применяет хорей в стихах, в которых хочет выразить настроение смутное, неопределенное («Буря мглою небо кроет», «Сквозь волнистые туманы», «Снова тучи надо мною», «Дорожные жалобы» и др.). Во-вторых, пользуется Пушкин хореем в стихах, переносящих нас в другой мир, в другую обстановку, как сказали бы романтики — «экзотических» («Талисман», «Кобылица молодая», «Рифма — звучная подруга», «Из Гафиза»), и ряде стихотворений, написанных на Кавказе и о Кавказе («Делибаш», «Дон», «Зорю бьют», «Был и я среди донцов» и др.). 5-стопным хореем (единственный раз употребленным Пушкиным) написан набросок «Кормом, стойлами, надзором»[34].

Амфибрахией написано стихотворение «Кавказ» и шутка «Душа моя Павел».

Гекзаметром — набросок «В рощах Карийских» и дистихом (гекзаметр с пентаметром) — «Загадка», Эти размеры должны за-

нять важное место в следующем периоде.

2-стопным дактилем — набросок «Страшно и скучно».

Анапест, соединенный с хореем, встречается только в шутовском наброске «А в ненастные дни», размер которого заимствован у Рылеева.

Строфы второго периода, большею частью, однообразны. Пушкин всего охотнее пользуется четверостишиями и двустишиями («Черная шаль»). Большие оды и баллады пишет строфою в 8 стихов, составляющей соединение двух четверостиший («Наполеон», «Утопленник» и др.). Однако встречаются и сложные построения: «Песнь о вещем Олеге» (строфа из 6 стихов), «Жених» (строфа из 8 стихов, 4 четырехстопных и 4 двухстопных), «19 октября 1826 года» (строфа из 8 стихов, в которой, в первом четверостишии, стихи с женскими рифмами стоят рядом), «Рифма — звучная подруга» (строфа из 6 стихов), строфа «Евгения Онегина» (из 14 стихов) и даже октава («Кто видел край...»). Особенности в этом отношении представляют стихи, написанные в 1829 году на Кавказе («Обвал» и др.),

но они знаменуют уже переход к третьему периоду с его богатством строфического построения.

В «Домике в Коломне» (1830 г.) Пушкин писал: «Четырехстопный ямб мне надоел!» Это не было пустой похвальбой. За годы 1830–1836 Пушкиным не написано в 40 стихотворений 4-стопным ямбом. 6-стопный ямб за эти годы все чаще и чаще употребляется им для шуток. В них Пушкин как бы развенчивает торжественный александрийский стих. Зато хореем за эти годы написано не меньше стихотворений, чем 4-стопным ямбом, и ряд больших созданий (сказки). Наконец, обширное место в поэзии Пушкина получают гекзаметр и дистихи.

Короткие ямбы, 2- и 3-стопные, не воскресают в этот период. Мы их находим лишь как части, в соединении с более длинными («Эхо», «Не дай мне бог сойти с ума» и др.). Из больших поэм 4-стопным ямбом написана лишь одна, законченная поэтом: «Медный Всадник», и две незаконченных: «Галуб» и «Клеопатра». Другие большие создания обработаны в 5-стопном ямбе: «Домик в Коломне»,

драмы («Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и др.). Одна написана 6-стопным ямбом («Анджело»). 5-стопным ямбом с рифмами написаны один сонет («Суровый Дант...») и небольшое число элегий («Безумных лет угасшее веселье», «19 октября 1836 года» и др.). 6-стопным ямбом — терцины («И дале мы пошли...»), сонеты, стихотворение «Осень». Александрийским стихом — преимущественно шутки («Глухой глухого звал...», «Румяный критик мой», «Из записки к приятелю», «Французских рифмачей суровый судия», «На это скажут мне» и др.), два-три значительных стихотворения («Полководец», «Нет, я не дорожу», «Странник») и лишь в самые последние годы несколько стихотворений на религиозные темы («Когда великое свершалось торжество», с одним 3-стопным стихом, «Как с древа сорвался», «Отцы пустынники», «Когда за городом» и др.). Разно-стопных ямбов почти нет (исключение — весьма плохая, по стиху, ода «Клеветникам России»), и один раз употреблено чередование 6- и 4-стопного ямба («К Н\*»).

Хореем в эти годы Пушкин пользуется в

тех же случаях, как в последние годы предыдущего периода. Мы опять находим в хореях стихи, передающие «смутное») настроение («Бесы», отчасти и «Колокольчики звенят», «В поле чистом серебрится»), стихотворения «экзотические» («Родриг», без рифм, «Жил на свете рыцарь бедный», «Было время, процветала», «Подражание арабскому» и др.) и, в связи с ними, стихотворения на античные темы (три перевода из Анакреона, «Бог веселый винограда», «От меня вечер Лейла», «Из Катулла» и др.). Но кроме того, Пушкин стал охотно применять хорей к созданиям, в которых хотел передать русский народный склад. Хореем обработаны им сказки («О царе Салтане», «О мертвой царевне», «О золотом петушке»), несколько «Песен западных славян» («Похоронная песня», «Бонапарт и черногорцы», «Соловей», «Вурдалак», «Конь»), русская баллада «Пир Петра Великого» и, может быть, по аналогии, шотландская баллада «Ворон к ворону летит» и баллада Мицкевича «Воевода». Хорей находим мы и еще в нескольких созданиях («Цыгане», «Ходит во поле коса», «Было время, процветала», в песне русалок), отчасти

также приближающихся к понятию «экзотических», и в ряде эпиграмм и шуток («Царь увидел пред собою», «Полюбуйтесь же вы, дети», «В Академии наук» и др.).

Амфибрахией опять написано одно значительное лирическое стихотворение («Туча»), часть песни русалок в драме и отрывок «Не розу пафосскую», с дактилическими окончаниями.

Целый ряд антологических стихотворений обработан уже не александрийским стихом, но античными метрами: гекзаметром и дистихами («Из Ксенофана Колофонского», «Из Афенея», «Ион Хиосский», «Юноша, скромно пируй», «Художнику», на статуи, «Отрок», «Рифма», «Труд», «Юношу, горько рыдая», и др.).

Анапест встречается 2-стопный в песенке «Пью за здравие Мери» и 3- и 4-стопный в балладе «Будрыс и его сыновья». В этих стихах Пушкин впервые применил анапест к созданиям, которым сам придавал значение.

Наконец, Пушкин пробует совершенно новые метры, которые до него не разрабатывал никто. Это склад народных песен, которыми

написаны отдельные стихотворения (Песни о Стеньке Разине, «Только что на прогалинах весенних»), целая сказка («О рыбаке и рыбке») и большая часть «Песен западных славян». Еще более своеобразным размером написана сказка «О попе и работнике его Балде». Складом раешников сложено поминание «Господина Шафонского». Чувствуется, что «четырехстопный ямб» надоел Пушкину действительно, что художник ищет новых метров.

Еще большее разнообразие в этом периоде мы видим в строфическом строении стихотворений. Впервые Пушкин берется за постоянные формы сонета («Поэту», «Мадонна», «Сонет») и терции («Подражания Данту», «В начале жизни») и возобновляет октавы («Осень», «Домик в Коломне»). Разнообразя четверостишия, Пушкин охотно придает им форму стансов («В часы забав иль праздной скуки», «Брожу ли я вдоль улиц шумных» и много других.). Затем мы видим строфы из 5 стихов («Паж», «Расставание», «Пью за здравие Мери», с «тройным созвучием»), из 6 стихов («Эхо», «Зимнее утро», «Гимн в честь чу-

мы», «Воевода», «Не дай мне бог», «К тени полководца» и др., с различным расположением рифм), из 8 стихов («Моя родословная», «Красавице», «19 октября 1831 года», «Заклинание», «На выздоровление Лукулла» и др.), из 10 стихов («Бородинская годовщина»), из 14 стихов («Евгений Онегин», «Родословная моего героя») и некоторые другие построения.

Можно сказать, что в конце жизни Пушкин сумел соединить богатство ритмическое с метрическим разнообразием.

## 2

Ритмика Пушкина распадается на те же три периода, как его метрика. В первом периоде ритмы Пушкина бедны, однообразны и случайны. Во втором они богаты, но стеснены правилами, которые поэт соблюдает строго. В третьем ритмика становится свободной, достигает высшей выразительности и высшего разнообразия.

Сила Пушкина в двухсложных размерах, ямбах и хорях. Особенно разработана Пушкиным ритмика 4-стопного ямба, которым он все же писал больше всего. Дактили Пушкина, в том числе и гекзаметры, довольно бес-

цветны. Несколько более разработан амфибрахий. Анапестом написано у Пушкина слишком мало, чтобы говорить о пушкинском анапесте.

В ранних стихах Пушкина наиболее ритмически развитыми были короткие ямбы. Два стихотворения, написанных 2-стопным ямбом, «Роза» и «Пробуждение», дают едва ли не все возможные модификации этого размера, и позднейшие попытки Пушкина в той же форме («Адель» и отдельные стихи в других пьесах) не прибавляют ничего нового. Искусственным употреблением пиррихия в первой стопе и искусственным распределением цезур юноша Пушкин придает исключительное разнообразие этому, казалось бы столь неподвижному, ритму. В самом деле, достаточно привести несколько стихов, чтобы убедиться, сколько разных модификаций умел Пушкин придать 2-стопному ямбу:

*Где наша роза —  
Увяла роза...  
Мечты! Мечты!  
Я пробужден...  
И ловит сна Воспоминанье...*

3-стопные ямбы остались у Пушкина почти на той же стадии развития, на какой они стояли у Батюшкова и Жуковского. В них почти исключительно господствуют строки с пиррихием во второй стопе:

*Без дела в хлопотах,  
Зевая, веселился  
В театре, на пирах...*

Реже встречаются строки со всеми тремя иктами:

*Березок своды темны  
Прохладцу сень дают...*

Еще реже встречаются строки с пиррихием в первой стопе:

*Не подхожу я к ручке...*

Сочетания этих форм совершенно произвольны, а преобладание первой, которая иногда встречается в 10–12 стихах подряд, придает известную монотонность длинным стихотворениям. Впрочем, в единственном большом стихотворении, написанном этим размером после лицейского периода, «К моей чернильнице», число стихов с тремя иктами уже

гораздо значительнее, что дает всему стихотворению гораздо больше разнообразия и делает стих более твердым, более мужественным. 4-стопный ямб у Пушкина принял вполне определенную форму только около 1820 года. Начиная с этого времени, Пушкин почти исключительно пользовался тремя главными модификациями этого стиха: стихом с четырьмя иктами, стихом с одним пиррихием и стихом с двумя пиррихиями, *нестоящим* ирregularом. При этом Пушкин в тех случаях, когда пиррихий в слове следует за ударением, стремился к тому, чтобы он кончал слово (стоял перед цезурой), а в тех случаях, когда пиррихий стоит в слове перед ударением, — чтобы он не начинал собою слово. Вместе с тем Пушкин предпочитал, чтобы пиррихий, стоящий в слове после ударения, приходился на 3-ю стопу, а не на 2-ю, а пиррихий, стоящий в слове перед ударением, — на 1-ю стопу. Таким образом, чисто «пушкинскими» должно признать такие стихи:

1) С пиррихием, стоящим в слове после ударения:

*Природа жаждущих степей...*

*Покойных рыцарей любовь...*

*Померкла молодость моя  
С ее неверными дарами.*

Напротив, стихи:

*Замеченный ее душой...*

*Иль иволги напев живой...*

уже составляют исключение у Пушкина.

2) С пиррихием, стоящим в слове перед ударением:

*Непроходимые дубравы...*

*Неизъяснимому волненью...*

*Александрийского столпа...*

Свое правило Пушкин, видимо, считал соблюденным и тогда, когда первый слог стиха был атоничен (проклитикой), например:

*И толковала чернь тупая...*

*И равнодушная природа...*

При таком же пиррихии в дальнейших стопах Пушкин по возможности держался то-

го же правила. Так, вполне пушкинские стихи:

*Забылся я неосторожно...*

*Вокруг нее заговорят...*

*Ты рождена воспламенять  
Воображение поэтов...*

Но не редкость встретить стихи с таким пиррихией в 3-й или 4-й стопе, где это правило нарушено, например:

*Услышать слово роковое...*

*Казалось, пленник безнадежный  
К унылой жизни привыкал...*

Впрочем, оба правила нарушались Пушкиным иногда ради определенных целей изобразительности. Так, пиррихий после ударения не замыкает слова (преимущественно в 3-й стопе), когда надо вложить в стих особую страстность, например:

*Твои пленительные очи...*

*Тиха украинская ночь...*

## *Пройдет непризнанное вновь...*

Все эти свойства своего 4-стопного ямба Пушкин чутьем угадал с самого начала своей деятельности. Даже в лицейских стихах у него весьма мало отступлений от них. Но в своих ранних стихах Пушкин пользовался разными формами своего ямба, так сказать, случайно, мало или не всегда согласуя их с содержанием. С развитием ритма Пушкина у него вырабатывается определенное отношение к различным модификациям 3-стопного ямба. Проследить их все здесь невозможно, и приходится ограничиться несколькими примерами.

В тех стихотворениях, где Пушкин хотел выразить настроения нежные и страстные, он, в пору расцвета своей ритмики, всегда пользовался стихами, богатыми пиррихиями. Например:

*Иль только сон воображенья  
В пустынной мгле нарисовал  
Свои минутные виденья,  
Души неясный идеал.*

Точно так же в стихотворении «Я помню

чудное мгновенье» на 24 стиха только 4 содержат все 4 икта, причем некоторые из них могут быть все же прочитаны с пиррихием («И вот опять явилась ты»), а один, как нечто противопологающий общему настроению стихов, намеренно отягощен ударениями («Шли годы. Бурь порыв мятежный...»).

Напротив, чтобы придать стиху суровость, Пушкин или резко делил его тремя цезурами, заставляя звучать все четыре икта, как, например:

*Подите прочь! Какое дело...  
«Кто ты? Одна, порой ночью  
Зачем ты здесь?» — Я шла к тебе...  
Выходит Петр. Его глаза... —*

или пользуется необычной расстановкой цезур, например, тотчас после первого икта при пиррихии в первой стопе:

*Береговой ее гранит...  
Ареопаг остервенелый...  
Ты затопил, освирепев...*

## *Я проходил пустыню мира...*

Сюда же относится игра цезурами, очень тонкая у Пушкина. Стихи чисто лирические обычно представляют у него одно связное целое; напротив, стихи, заключающие описание и повествование, большею частью резко разделены цезурами на части. В этом отношении замечательно описание выхода Петра в «Полтаве». Весь «Медный Всадник» (кроме его лирических отступлений) написан с резкими цезурами, порой придающими стихам характер прозы. Известны замечательные цезуры стиха: «Швед, русский, колет, рубит, режет...» или «Крик женский, брань и смех и ропот...» Менее обращалось внимание на довольно частые у Пушкина цезуры, делящие стих на две равные половины, что сообщает особую полноту стиху, как бы обращает его в два стиха:

*В тиши полей, в тени лесной...*

*И песни жен, и крик детей...*

*Лукавый ум и сила рук...*

*Потоплена, запружена...*

Избегал Пушкин такого размещения цезур, при котором они являются после каждой стопы. Но иногда, в целях изобразительности, он допускал и такое деление стиха, например:

*«Зачем ты здесь?» — Я шла к тебе...*

*Не спи, казак: во тьме ночной...*

*Монах, монах, ко мне, ко мне...*

В общем, можно заметить, что в лирике Пушкин модифицировал 4-стопный ямб преимущественно игрой пиррихийев, в поэмах — игрой цезур.

Развивая ритмику отдельных стихов, Пушкин в то же время развивал и богатство ритмических сочетаний. Уже в «Руслане и Людмиле» можно подметить стремление юного поэта строить сложные сочетания различных ритмических единиц[35]. В пору расцвета своего творчества Пушкин достигал в этом высшего совершенства. Группы разноритмичных стихов образуют у него как бы строфы, спаянные в одно целое. Здесь не место приводить длинные выписки. Укажем только, на-

пример, на часто встречающуюся у Пушкина ритмическую группу, кончающуюся приблизительно тем же ритмом, как и в стихах:

*и светла  
Адмиралтейская игла... —*

или на другую, также нередкую группу, кончающуюся парными, одинаково ритмическими стихами, как, например:

*Телеги мирные цыганов,  
Смиренной вольности детей...*

Таких «обычных» у Пушкина ритмических групп можно насчитать больше десяти. Обращаясь в последние годы к форме стансов, Пушкин отчасти желал, может быть, освободить себя от этой привычной ему группировки ритмических единиц.

Пушкин, в позднейшие годы, определенно избегал (кроме исключительных случаев, когда то требовалось для высшей изобразительности) ставить рядом одинаково-ритмические строки. Насколько умел Пушкин разнообразить ритм последовательных стихов, может служить примером послание к Языкову: «Языков! кто тебе внушил», или, еще лучше,

стихотворение «Не пой, красавица, при мне...»[36].

Наиболее совершенный 4-стопный ямб является у Пушкина все же в его последних со-зданиях, в стихотворениях 1830–1836 годов, в «Медном Всаднике», «Галубе», «Клеопатре». Здесь налицо все те свойства стиха, о которых мы говорили, но особенно развита игра цезурами. Для 4-стопного ямба этого периода характерно уменьшение числа пиррихий: стих становится так насыщен образами, что для пиррихий как бы не остается места. Что прежде достигалось накоплением пиррихий, Пушкин теперь охотнее выражает звукописью. Вместе с тем многое из того, чего раньше он избегал, он теперь применяет свободно, умея из самых недостатков стиха извлечь особую изобразительность. Таковы, например, стихи: «Вы слышите ль мой голос грубый», или: «И тронулась арба. За ней...», в которых редкий у Пушкина пиррихий дает совершенно особое впечатление: дерзкого вопроса в первом случае, движения арбы — во втором. Гораздо свободнее ставит также Пушкин в эти годы значимые слова на тезисах стопы,

например: «Нет, мыслят он, не заменит...», «Ты — трус, ты — раб, ты — армянин» (стих, начало которого переходит в спондеический метр). Впрочем, в этом отношении Пушкин до конца соблюдал все же большую осторожность (см. дальше). Все это, вместе взятое, определенно отличает строгий, мужественный, резко делимый цезурами 4-стопный ямб позднейших лет Пушкина от 4-стопного ямба его юности, легкого, женственного, в котором каждый стих образует как бы отдельную волну.

Те правила о пиррихиях и цезурах, которые были отмечены по отношению к 4-стопному ямбу, Пушкин применял и в ямбе многостопном. Только в белом 5-стопном ямбе, который Пушкин употреблял преимущественно для диалога, он позволял себе большую свободу. В диалогах драм Пушкина уже не редкость встретить стихи, как следующие:

*Давно царям подручниками служим...*

*Счастлив! А я от отроческих лет...*

*Пускай их спесь о местничестве  
тужит...*

*Три месяца ухаживали вы...*

Точно так же при цезуре на второй стопе Пушкин в ней не только не избегает, в 5-стопном ямбе, пиррихия, но, напротив, любит его. Совершенно пушкинские стихи:

*В атласные, дырявые карманы...*

*Ни милостей, ни вашего внима-  
нья...*

Так же, при такой цезуре, встречается в 5-стопном ямбе и столкновение двух пиррихий, например:

*Со временем и понемногу снова...*

По отношению к цезуре 5-стопный ямб Пушкина распадается на две вполне различных группы. До 1830 года Пушкин в 5-стопном ямбе считал необходимой мужскую цезуру после 2-й стопы. По словам самого Пушкина, он принял это правило «под влиянием французского пентаметра». Так написаны все лирические стихотворения и поэмы 1814–1829

годов и «Борис Годунов». Стихи без определенной цезуры составляют за эти годы у Пушкина в 5-стопном ямбе величайшую редкость; во всем «Борисе Годунове» только один такой стих. Начиная с 1830 года Пушкин, под влиянием общего стремления к большей свободе ритма, отказывается от постоянной цезуры в 5-стопном ямбе. В «Домике в Коломне» он еще говорит: «Я в пятистопной строчке люблю цезуру на второй стопе». Но сам «Домик» написан без соблюдения точной цезуры. Так же написаны «Мицкевич», «Вновь я посетил», набросок «В начале жизни», драмы 1830 года, «Русалка» и др. Это освобождение придало стиху гораздо больше разнообразия. Стихи с мужской цезурой чередуются со стихами с цезурой женской, с цезурой после 3-й стопы и со стихами без определенной цезуры (например, «Но видом величавая жена», «Последней в Андалузии крестьянки»). Несколько жесткий в «Годунове» стих ожил, стал способен отражать самые разнообразные настроения.

Напротив, в 6-стопном ямбе Пушкин до конца строго соблюдал постоянную мужскую цезуру после 3-й стопы. Кажется, во всем

творчестве Пушкина есть лишь три стиха, нарушающих (вероятно, случайно) это правило:

*За городом в проклятой венге. Я  
Лауры...*

*Убил его родного брата. Правда,  
жаль...*

*Все жалобы, упреки, слезы, — мо-  
чи нет...*

Развитие 6-стопного ямба шло у Пушкина особым путем. Пушкин постепенно облегчал этот стих, вводя пиррихии в новых стопах и особенно все чаще применяя пиррихическую цезуру. Так, например, в первых 30 стихах послания «К другу стихотворцу» (1814 г.) всего 9 стихов с пиррихической цезурой; в стихотворении «Когда за городом задумчив я брожу» (1836 г.) на 28 стихов таких цезур уже 13. В стихотворении «Приметы» (1822 г.), при 14 стихах, пиррихических цезур всего 3; в «Молитве» (1836 г.), при 16 стихах, их 8. В послании «На возвращение государя императора» (1815 г.) во всех 88 стихах таких цезур только 25, т. е. 30 %; в наброске «Тогда я демонов»

(1832 г.) при 19 стихах их 14, т. е. 75 %. В виде исключения число пиррихических цезур более значительно в нескольких элегиях ранних лет и в послании к Жуковскому, где Пушкин, видимо, поддался влиянию техники того поэта, к которому обращал свои стихи. Таким образом, если 4-стопный ямб с годами становился у Пушкина более мужественным, то ямб 6-стопный, наоборот, постепенно освобождался от свойственной ему сухости, становился более легким, более женственным.

С развитием своей техники Пушкин развивал также и игру цезурами в 5- и 6-стопном ямбе. В ранних стихах цезуры смысловые почти всегда совпадают с цезурами метрическими; enjambements весьма редки. Но уже в 20-х годах Пушкин начинает искать разнообразия для многостопных ямбов в игре цезурами. Он уже охотно делит такие стихи на три части (например: «Судьба глядит, мы вянем, дни бегут»), переносит смысл из конца одного стиха (и не только с полустипшия) в начало другого, противопоставляет сплошные стихи — дробленным. В этом отношении замечательно стихотворение «Покров, упитанный...» (1825 г.), в

котором порывистость движений Алкида выражена стихами с резкими цезурами, а освобождение духа героя связностью последних полутора стихов. Высокого совершенства и полной свободы от метра достигает эта игра цезурами в стихах последних лет, например, в сонете «Поэту»:

*Ты — царь: живи один.  
Дорогою свободной  
Иди...*

Прекрасные примеры того же находим в послании «Вельможа», в поэме «Анджело» и др.

Разностопный ямб (прежде называвшийся «вольным» стихом), которым Пушкин охотно пишет в первую половину своей деятельности, потом вовсе исчезает из его творчества. Сохраняется только правильное чередование длинных и коротких ямбических строк, например, 6- и 4-стопного ямба.

Хорей получил развитие у Пушкина только во вторую половину деятельности. Но очень рано Пушкин усвоил себе взгляд, что во всех хорейских строчках, какой бы длины

они ни были, первая стопа должна быть заменена пиррихием. Более частые нарушения этого правила мы находим только в ранних стихах Пушкина, например:

*Помнишь ли, мой брат, по чаше...*

*Стелется туман ненастный...*

*Каждый у своей гробницы...*

Напротив, чисто пушкинские хорей звучат так:

*Узнаем коней ретивых...*

*Равнодушно уходила...*

В пору расцвета техники Пушкина хорей с иктом на первом слоге встречаются крайне редко, и то большею частью в первом стихе пьесы, например:

*Блеща средь полей широких...*

*Долго сих листов заветных... —*

или при делении стиха цезурами на три части, например:

*В службе, в картах и в пирах...*

Более часты они в сказках, написанных вообще очень свободным стихом. В них не редкость стихи вроде следующих:

*Времени не трать даром...*

*Девицу в живых оставить...*

*Бабушка, постой немножко...*

Что касается пиррихия в 3-й стопе 4-стопного хоря, то он подчиняется у Пушкина тому же правилу, как в ямбе, т. е. чаще всего стоит перед цезурой, если следует в слове после ударения. Так, совершенно пушкинские стихи:

*Только пьяное вино... Краснощекому*

*Здоровью... Посмеялася речам...*

Исключений из этого правила у Пушкина немного; таков, например, стих:

*Председательница оргий...*

Цезуры в хорях у Пушкина гораздо одно-

образнее, чем в ямбе. Самая обычная делит стих на две половины:

*Русский штык иль русский флаг...*

*Не стыдись, навек ты мой...*

*Скучно, грустно... Завтра, Нина...*

*От недуга, от могилы...*

*От измены, от забвенья  
Сохранит мой талисман...*

Благодаря обязательному пиррихию в первой стопе число модификаций хореев оказывается гораздо меньшим, чем ямба. Поэтому и ритмические сочетания хореев у Пушкина гораздо беднее, чем сочетания ямбов. Впрочем, во многих хорейских пьесах Пушкин намеренно придавал стихам однообразное ритмическое движение, выражая грусть, уныние, например, в таких стихотворениях, как «Сквозь волнистые туманы», «Буря», «Мчатся тучи», или, стараясь выразить удаль, в песне «Пир Петра Великого». Более разнообразны ритмические сочетания в стихах «экзотиче-

ских» и на античные темы. Так, например, в пьесе «Узнаем коней ретивых» одинаковое построение имеют лишь стихи одинаковые по содержанию (1-й, 3-й и 6-й), остальные все различны; в пьесе «Поредели, побелели» ритм только двух стихов повторяется вполне, и т. д.

В двухсложных размерах особенно важен вопрос о постановке значимых слов на тезисах стопы. В этом отношении Пушкин всегда был очень осторожен. Широкое развитие спондеев в ямбах и хорях произошло уже в послепушкинскую эпоху. У него самого они являются лишь в самом затаенном виде. Так, например, он позволял себе начинать ямб двумя одинаковыми односложными словами, например:

*Там, там, где тень, где лист чудесный...*

*Все, все уже прошли...*

*Что, что ты врешь?..*

*Ты, ты всех бед моих виною...*

Гораздо реже на первом слоге стоит особое значимое слово:

*Трон ждет тебя...*

*Так. Памятник жена ему воздвигла...*

*Крик женский, брань и смех и ропот...*

*Дух отрицанья, дух сомненья...*

*Швед, русский, колет, рубит, режет...*

На тезисах других стоп это встречается еще реже и еще затаеннее, например:

*Скажи... нет, после переговоров...*

*Стоял Он, дум великих полн...*

Напротив, Пушкин широко прибегал к атонационному двусложным словам, ставя в ямбической стопе малозначащие хореические слова. В ранних стихах встречаются даже такие примеры:

*Вы чинно, молча, сложа руки...*

*Долго б спать было советникам...*

Позднее Пушкин допускал атонацию лишь предлогов, союзов и местоимений. Подобных примеров довольно много на всем протяжении его творчества, например, в ямбах:

*Через его шагнете кости...*

*Передо мной явилась ты...*

*Или, но это кроме шуток...*

*Или уже они увяли...*

*Или соседняя долина...*

*Я предлагаю выпить в его память...*

То же в хорях:

*Гезиод или Омир...*

*С того света привидением...*

*Не отвергнуть сего случая...*

*Его за руку взяла...*

В черновом наброске стихов «С португальского»:

*Она песне улыбалась...*

А в сказках даже:

*Войска идут день и ночь...*

Ввиду такого стремления атонировать двухсложные слова можно думать, что сам Пушкин считал иные хорей, где в первой стопе стоит икт, за начинающиеся с проклитики, например:

*Сколько раз повиновался...*

*Помня первые свиданья...*

*Кудри — честь главы моей...*

*Парка счет ведет им строго...[37]*

Надо добавить, что при всем чутье Пушкина к стиху ему случалось ошибаться в счете стоп, что показывает известную условность нашего стихосложения. Так, среди 6-стопных стихов у Пушкина не раз оказываются 5-стопные.

В александрийских стихах «Нет, я не дорожу...» находим 5-стопный стих:

*Когда склонясь на долгие моле-  
нья...*

В заключении элегии «Когда для смертного» (окончательно не отделанном) на том месте, где должен бы по метру стоять 6-стопный стих, читаем:

*И сердцу вновь наносит хладный  
свет...*

В стихотворении «К Н\*» опять 5-стопный стих:

*Ты проклял нас, бессмысленных  
детей...*

Наоборот, среди 5-стопных стихов иногда проскальзывают 6-стопные. В «Каменном госте» три 6-стопных стиха:

*Убил его родного брата. Правда,  
жаль...*

*Ну, в знак того, что ты совсем  
уж не сердита...*

*За городом, в проклятой венге. Я  
Лауры...*

В стихах «Вновь я посетил» 6-стопный стих:

*Я проезжал верхом при свете лун-  
ной ночи...*

Даже в «Борисе Годунове»:

*У Вишневецкого, что на одре бо-  
лезни...*

В неотделанной «Русалке», вместо 5-стопных, находим стихи 6-стопные и 4-стопные; то же в наброске «В начале жизни» и в других [38]. В черновом наброске «Кормом, стойлами, надзором», написанном 5-стопным хореем, находим стихи 4- и 6-стопные. Немало метрических промахов в лицейских стихах, не подвергшихся окончательной обработке.

Сравнительно с двухсложными размерами трехсложные разработаны Пушкиным гораздо менее.

Амфибрахий является у Пушкина всегда в чистом виде: он не допускал в нем анакруссы [39]. В тезисах стоп Пушкин с самого начала

свободно ставил атонированные слова. Только в тщательно обработанной «Песне о вещем Олеге» он их решительно избегал, позволяя себе атонировать лишь односложные мало-значащие слова —

*Открой мне всю правду, не бойся  
меня...*

В других стихах, писанных амфибрахием, находим активированными и значащие слова

*Мы вольные птицы, нора, брат, по-  
ра...*

*Там, ниже, мох тощий, кустар-  
ник сухой... —*

и активированные двухсложные слова, даже ямбические:

*Я дал ему злата и проклял его...*

*Кавказ подо мною. Один в выши-  
не...*

*А там уже рощи, зеленые сени...*

Технику гекзаметра и дистихов (гекзамет-

ра с пентаметром) Пушкин заимствовал у Гнедича и Дельвига, не внося в нее ничего существенно своего. Впрочем, замену дактиля хореем Пушкин допускал почти исключительно в первой стопе и после цезур, главной или второстепенной. Так, например, вполне пушкинский гекзаметр:

*Чистый лоснится пол; стеклянные чаши блистают...*

Такую замену Пушкин допускал и при односложном слове в начале стиха:

*Мед и сыр молодой, все готово, весь убран цветами...*

Примером замены дактиля хореем после второстепенной цезуры может служить стих:

*Злое дитя, старик молодой, властелин добронравный...*

Известно, что в «Загадке» третий стих был написан Пушкиным с метрической ошибкой и исправлен (не совсем удачно) издателями.

В анапесте Пушкин свободно допускал в тезисах стоп, особенно первой, не только значащие односложные слова («Снег на землю

валится...»), но и значащие двухсложные, впрочем, только хореические. Таковы анапесты:

*Старый муж, грозный муж...*

*Жарче летнего дня...*

*Тихо запер я двери...*

*Солнце жизни моей...*

В балладе «Будрыс и его сыновья» (1833 г.) такие *athona* в первой стопе даже преобладают над пиррихиями:

*Дети, седла чините...*

*Жены их, как в окладах...*

*Денег с целого света, сукон ярко-го цвета...*

Особенность пушкинской метрики составляют народные размеры. Ими написано большинство «Песен западных славян», «Сказка о рыбаке и рыбке» и несколько отдельных стихотворений. В основу этого размера, — как и размера наших былин[40], — положен не счет

слогов и ударений, а счет значимых выражений в стихе. У Пушкина каждый стих заключает в себе большей частью три значащих выражения. Например:

*Что белеет / на горе / зеленой?  
Снег ли то / али лебеди / белы?  
Был бы снег, / он давно б / раста-  
ял,  
Были б лебеди, / они б / улетели.*

Другой пример:

*Не два волка / в овраге / грызутся,  
Отец с сыном / в пещере / бранят-  
ся.  
Старый Петро / сына / укоряет.*

Начальные слова в этом отрывке так же атонарованы, как то обычно у Пушкина в анапесте. Пример из «Сказки о рыбаке и рыбке»:

*В дорогой / собольей / душегрейке,  
Парчовая / на маковке / кичка,  
Жемчуги / окружили / шею,  
На руках / золотые / перстни,  
На ногах / красные / сапожки.*

Пример такого же стиха, с двухдольным

делением:

*Стал / воевода  
Требовать / подарков.  
Поднес / Стенька Разин  
Камки / хрущатые,  
Парчи / золотые.*

Совершенно произвольным стихом написана «Сказка о попе и работнике его Балде». Подобно присказкам раешников, она основана исключительно на конечных созвучиях. Отдельные стихи могут быть при этом произвольного метра и произвольной длины. Сходным складом написано поминовение «Господина Шафонского».

К народным размерам Пушкин обратился уже в последний период своей деятельности, когда почувствовал, что его ритмика вполне освободилась от власти метра.

### 3

Звуковая гармония стиха Пушкина основывается главным образом на игре рифмами, аллитерациях и словесной инструментровке.

В своих ранних стихах Пушкин относился довольно небрежно к этим началам. Во втором периоде он выработал себе строгие пра-

вила для рифмы и в отдельных стихах прибегал к тонкой инструментовке и к смелым аллитерациям.

Только в третьем периоде звуковая гармония стиха Пушкина достигает полного развития.

В лицейских стихах Пушкина много крайне небрежных рифм. Образцами в рифмах юный Пушкин избрал себе Батюшкова и Жуковского, не последовав ни за Державиным, считавшим достаточным рифмовать гласные, не обращая внимания на согласные, ни за Херасковым, стремившимся соблюдать в рифме опорную согласную. Но неопытность молодого стихотворца заставляла Пушкина часто делать прямые ошибки в рифмовке слов. Так, в лицейских стихах встречаем рифмы: «богатства — государства», «брег — поверг», «мак — крылах», «китайца — американца», «весельи — исчезли», «рад — писать» и т. д[41].

Во втором периоде Пушкин вырабатывает для себя правила рифмы, в общем соблюдаемые русскими поэтами до сих пор. Пушкин считает рифму, начиная с ударяемой гласной, не обращая внимания на опорную согласную.

Только для мужских рифм на гласную он признает нужным, да и то не всегда (по образцу французских поэтов), рифмовать и опорную согласную. Сходные в произношении звуки в рифме смешиваются: *а* и *я*, *ы* и *и*, *о* и *е*, *у* и *ю*, *ё* и *е*, *д* и *т*, *з* и *с*, *ф* и *в*, *б* и *п*, *ж* и *ш*, *к* и *г*, и т. д.

Смешиваются и сходные в произношении окончания *ого* (правописание времен Пушкина *аго*) и *ова*. Приставка *й* к неударяемому слогу в конце слова не изменяет рифмы. Не изменяют ее и сходные (обе твердые или обе мягкие) гласные, стоящие после ударения, например, *о* и *ы*, *и* и *е* (*Б*). Энклитические слова, без ударения, тесно примыкающие к предыдущему слову, рифмуются с целым созвучным словом, образуя составную рифму, и т. д.

Таким образом, чисто пушкинскими рифмами надо признать следующие: 1) при сходных звуках: «как-нибудь — блеснуть», «брегет — обед», «раз — васисдас», «уверен — Каверин», «под Азовом — суровым», «послушный — простодушной», «милый — силой», «снова — рокового», «младого — снова» и т. д.; 2) при дополнении звука *й*: «мечтаний — няне», «славы — лукавый»; надо заметить, что

таких рифм у Пушкина сравнительно немного, но зато, отчасти под влиянием правописания своего времени, Пушкин считал себя вправе рифмовать не только *ый* и *ой*, но и *ый* и *о* (неударяемые), например: «благородный — угодно»; 3) составные рифмы: «моложе — что же», «нельзя ли — побежали», «нельзя ль — жаль», «Чайльд-Гарольдом — соль-дом», «отвечай-ка — хозяйка» и т. п.

Однако даже в пору расцвета техники Пушкина в его стихах встречаются различные отклонения от таких правил, частью намеренные, преследующие известные цели изобразительности, частью — объясняемые только недосмотром поэта.

Во-первых, и в поэмах и в лирике встречаются единичные стихи не срифмованные. Часто это можно объяснить ошибкой издателей или переписчика (хотя бы переписчиком был сам Пушкин). Таких стихов немало в лицейском периоде, но есть они и в позднейших. Так, в стихотворении «Рифма — звучная подруга» в первой строфе остался несрифмованным 4 стих, отчего вся строфа стала короче следующих. В «Бахчисарайском фонтане»

остаётся без рифмы стих: «Мелькала дева предо мной». В «Медном Всаднике» без рифмы осталось 3 стиха: «И не нашел уже следов», «На город кинулась. Пред нею», «А спал на пристани. Питался» и т. п. Наоборот, случается у Пушкина, что одна и та же рифма повторяется слишком долго. Так, в поэмах и длинных стихотворениях рифма одного четверостишия иногда не только повторяется в следующем, но идет даже далее. Таковы рифмы в конце 1-й песни «Полтавы»: «забывает — открывает — затмевает — воображает», или рифмы «Вадима», где одно слово повторяется дважды: «Старика — ветерка — река — старика» и др.

Во-вторых, Пушкин иногда слишком свободно понимал сходство звуков. Нельзя осудить, несмотря на их смелость, рифм, как «пожалуй — малый», «оракул — каракуль», но, по выражению Ф. Е. Корша, конечно, сам Пушкин «не одобрил бы таких созвучий, каковы»: «Васька — коляска», «вручив — вкривь», «низкий — александрийский — склизкий», «молот — город», «союз — боюсь» и т. п. Кроме того, не всегда требуя для муж-

ской рифмы на гласную опорной согласной, Пушкин идет в этом отношении слишком далеко. Можно примириться с тем, что он рифмует без опорной согласной слова на я и /о (как йотированные гласные) и даже на и (как на гласную, очень сильную в произношении), например: «меня — моя», «себя — я», «пою — молю», «королю — свою», «любви — мои», «колеи — земли». Уже слабее рифмы, как: «пустой — землей», «мое — Gillot», но совсем слабыми надо признать рифмы, как: «она — сошла», «плоды — мечты», «пуста — пруда», «толпу — арбу». Недостатком рифмы является и рифмовка двойной согласной (в женских окончаниях) с одной: «бездыханна — Диана» и т. п.

С современной точки зрения приходится осудить еще рифмовку ё с е: «черкеса — утеса», «лес — грез», «железы — слезы», «тяжелой — оробелой» и т. п. Наконец, недочетом рифмы является и рифмовка слов одного корня, что нередко у Пушкина: «скажи — укажи», «отважно — важно», «знать — узнать», «шли — нашли», «снес — донес» и т. д. При этом Пушкин порой довольствуется простым

повторением слова вместо рифмы, иногда в новом смысле, иногда в том же: «сапоги — сапоги» (в песне Франца): «мира — мира» («Безверие»), «мира — мира» («Руслан»), «до них — их» («Е. О.») и т. д. Иногда этот прием производится Пушкиным явно намеренно, в произведениях шуточных, в народном складе и т. п., например: «А что же делает супруга — одна в отсутствие супруга» («Граф Нулин»), «гости — в гости» («О царе Салтане»), «слезы точит — нож... точит» («Жених»). Сюда же относятся рифмы составные, буквально повторяющие слово: «по калачу — поколочу», «по лбу — полбу».

При всех этих единичных промахах, рифмовку Пушкина должно признать очень замечательной и придающей стиху особую силу. Сила рифмы Пушкина — в ее естественности. Пушкин не щеголяет редкостью и изысканностью рифмы; «новых» рифм у него немного. Словарь рифм Пушкина показал бы, как часто у него повторяются одни и те же пары созвучий, особенно мужских. Но Пушкин внимательно заботился о двух вещах: 1) чтобы рифмующееся слово естественно приходи-

лось на конец стиха и 2) чтобы под рифму попадали те слова, на которые почему-либо надо обратить особое внимание читателя, на которых лежит смысловое ударение. Благодаря этому, рифма Пушкина — не случайное украшение, но необходимый элемент стиха, нечто связанное с ним органически, его существенная часть. Рифма Пушкина не только отмечает концы стихов (ее первое назначение в тоническом стихе), но могущественно способствует общему художественному впечатлению, выдвигает образы, подчеркивает мысли, оттеняет музыку ритма. Чтобы вполне показать это, пришлось бы выписать сотни примеров. Ограничимся двумя-тремя. Возьмем отрывок:

*Альфонс садится на коня;  
Ему хозяин держит стремя.  
«Синьор, послушайте меня:  
Пусть пускается в путь теперь не время».*

Это — пример естественности в расположении рифм. Нельзя и в прозе расставить слова в ином порядке. Рифмующиеся слова с необходимостью падают на концы стихов.

Это создает впечатление необыкновенной простоты речи: рифма не чувствуется, но свое назначение исполняет. Возьмем другой пример:

*Но правдой он привлек сердца,  
Но нравы укротил наукой,  
И был от буйного стрельца  
Пред ним отличен Долгорукой.*

Или:

*Но лишь божественный глагол  
До слуха чуткого коснется,  
Душа поэта встрепенется,  
Как пробудившийся орел.*

Это — примеры того, как Пушкин ставит под рифму слова особенно значительные в стихе, те, на которые должно обратить особое внимание, которые должны запомниться больше всех других. Благодаря этому те «наглагольные рифмы», которые Пушкин защищал в «Домике в Коломне», кажутся во втором четверостишии нужными и естественными. В этом отношении некоторые стихи Пушкина особенно характерны, например: «Бег санок вдоль Невы широкой»; поэт хотел дать

образ именно *широкой* Невы, а не вообще реки. Наоборот, он пишет: «И в них широкими реками вливались улицы»; здесь важнее было сравнение улиц с «реками», а «широкими» является лишь дополнительным эпитетом.

Изобразительное значение рифмы у Пушкина наиболее сказывается в стихотворениях «характерных» (несколько «стилизированных») и шуточных. Таковы, например, рифмы в «Утопленнике», в «Гусаре» (1833 г.), во многих эпиграммах. Звуковое значение пушкинской рифмы полно раскрывается в таких стихотворениях, как «Я помню чудное мгновенье», «Что в имени тебе моем», «Сквозь волнистые туманы», «Мчатся тучи, вьются тучи» и др.

Пушкин пользовался почти исключительно рифмами женскими и мужскими. При этом женская рифма у него разработана гораздо больше, нежели мужская. Среди мужских рифм Пушкина особенно много обычных пар, повторяющихся по несколько раз. Однако среди тех и других есть отдельные примеры и рифмы «богатой»: «капать — лапоть», «бездной — железной», «времена — Карамзина», «честь — есть» (также те составные

рифмы, которые были приведены выше), и примеры рифмы «сочной» (с опорной согласной): «скрежет — режет», «власами — глазами», «раскаты — рогаты», «заглушён — жен», «страсть — обокрасть», и примеры рифмы многосложной: приведенные выше «по калачу — поколочу», «по лбу — полбу» и др. Довольствуясь обычно парюю рифм, Пушкин в последние годы любил «тройное созвучие»: так написаны, по самой форме строф, его октавы, терцины, затем стихотворения «В последний раз твой образ милый», «Паж» и др. В сонетах имеем образец четырежды повторяющейся рифмы; то же в строфах «Обвала» и «Эха».

Однако Пушкин не был чужд и многосложных рифм. Уже в лицейских стихах встречаются трехсложные окончания (без рифм) и, в гимне «Боже, царя храни» (в котором Пушкин следовал размеру Жуковского), дактилические рифмы: «смирителю — хранителю — утешителю», «безмятежною — надежною — нежною» и т. д. В отрывке «Не розу пафосскую» (1835 г.) опять находим дактилические рифмы: «пафосскую — феосскую», «оживлен-

ную — окропленную». Дактилическая рифма встречается и в одной эпиграмме: «плотию — Фотию». Четырехсложные окончания встречаются в эпиграмме на Стурдзу: «библического — монархического» и в отрывке «А в ненастные дни»: «выигрывали — отписывали» (что, впрочем, можно рассматривать, как слабую мужскую рифму). В «Сказке о попе» находим дактилические и четырехсложные рифмы: «нахвалится — печалится», «понатужился — понапружился», «покрюкивает — вскакивает»[42].

В сочетаниях рифм Пушкин предпочитал чередование женской и мужской или мужской и женской. Одним выбором начальной рифмы (мужской или женской) он умел видоизменять самый характер стихотворения (ср., например, характер стихотворений, начинающихся мужской рифмой: «Не пой, красавица, при мне», «Обвал», «Монастырь на Казбеке»). Но в строфах Пушкин любил ставить рядом две женских или две мужских рифмы; так построена строфа «Евгения Онегина», строфы «Сраженного рыцаря», «Жениха», «Гимна в честь чумы», стихотворений «В по-

следний раз...», «Рифма — звучная подруга», «Паж» и многих других. Сюда же должно отнести все двустипхи, как в александрийском стихе, так и самостоятельно созданные по-этом (например, в «Полтаве» — песня «Кто при звездах и при луне», «Черную шаль», «С португальского» и др.). Такие же сочетания одинаковых рифм, стоящих рядом, обычны у Пушкина в поэмах и длинных, не строфических стихотворениях. Есть у Пушкина и стихотворения, написанные сплошь с одним мужским, или одним женским, или одним дактилическим окончанием. Наконец, есть попытка построить строфу из 3 рифм, причем каждая появляется лишь через три стиха, — набросок:

*Не розу пафосскую,  
Росой оживленную,  
Я ныне пою;  
Не розу феосскую,  
Вином окропленную.  
Стихами хвалю.*

Независимо от рифм, стих Пушкина исполнен высокой музыкальностью. Это достигается прежде всего крайне осторожным выбором

звукон. Как эвритмист, Пушкин не знает себе равных в русской поэзии до наших дней. Можно указать у него лишь самое ограниченное число неудачных сочетаний звуков. Напротив, наблюдая сочетания и столкновения согласных и гласных у Пушкина, мы постоянно видим величайшую заботливость поэта о легком, музыкальном переходе от одного слова, от одного слова, от одного стиха к другому. Для Пушкина характерны такие переходы от слова к слову, как «Отрок милый, отрок нежный», «Трубит ли рог, гремит ли гром», «Бог помочь вам, друзья мои», «Режь меня» и т. п., где столкновения согласных не дают никакого затруднения в чтении, или «Мои утраченные годы», «Гордой юности моей», «Легко и радостно играет», «Порой опять» и т. д., где столь же легки столкновения гласных. Впрочем, столкновения гласных у Пушкина сравнительно редки: в большинстве случаев слово, кончающееся на гласную, а тем более на две гласных, вызывает у Пушкина следом слово, начинающееся с согласной. Это правило он часто соблюдает даже в тех случаях, когда слово на гласную кончает стих или полустих-

шие. Разумеется, требования звуковой изобразительности заставляют иногда Пушкина нарушать эти правила. Таков, например, стих: «Адмиралтейская игла»; таково намеренное нагромождение сталкивающихся согласных в стихе: «Ты — трус, ты — раб, ты — армянин» и т. п. Но даже в этих стихах эвритмия соблюдена.

Вторым средством музыкальности стиха является аллитерация. Стих только тогда музыкален, когда гласные и согласные слов приведены между собою в известную гармонию. Простейшей формой аллитерации (собственно аллитерацией) служит единоначатие: слова или слоги в словах начинаются с одного и того же звука. Развитием аллитерации служит вообще согласование всех звуков слов в гармонии. Понимая первенствующее значение аллитерации в музыке стиха, Пушкин, однако, заботился о том, чтобы она назойливо не выступала на первое место. Аллитерации у Пушкина большею частью скрыты, чувствуются в чтении, но почти незаметны без внимательного разбора. Он предпочитал аллитерации внутри слов, а не в начальных звуках,

или аллитерации через слово, а не в словах, стоящих рядом.

Есть, конечно, у Пушкина и примеры резких аллитераций. Таковы, например, стихи: «Милой Мери моей», «Отуманен лунный лик», «И долго *милой* Мариулы», «И зеленый влажный волос», «На печальные поляны», «Жук жужжал» (звукоподражание) и т. п. Но гораздо более по-пушкински построены стихи: «Войны кровавые забавы», «И летней теплой ночи тьма», «Птичка пискнула во тьме», «*Лелеет*, милая, тебя», «Волны, плеснувшей в берег дальный». Еще более тонкую аллитерацию находим в таких, например, стихах: «Душна, как черная тюрьма», «Узору надписи надгробной», «Терек играет в свирепом весельи», «Был вечер. Небо меркло» и т. п. Можно сказать, что в пору расцвета техники Пушкина у него нет ни одного стиха, в котором не была бы применена аллитерация. При этом она не ограничивается одним стихом, но часто переходит в следующие, и иногда отзвук ее слышится в стихотворении через несколько строф[43].

С аллитерацией тесно связана звукопись

(словесная инструментовка). Аллитерация является, собственно говоря, одним из ее средств: аллитерация сама по себе только придает стиху музыкальность; аллитерация как средство звукописи служит для высшей изобразительности поэзии. Наряду с другими приемами словесной инструментовки (главным образом с выбором соответственно окрашенных гласных и согласных), Пушкин только в ранних стихах применял аллитерацию ради нее самой. Уже со второго периода он начинает пользоваться ею как средством звукописи. В последние годы деятельности искусство изображать звуками достигает у Пушкина полного развития.

Полное изображение пушкинской звукописи опять потребовало бы многих десятков примеров, и опять здесь приходится ограничиться несколькими образцами.

Замечательное изображение морского шума дают заключительные стихи «К морю»:

*Перенесу, тобою полн,  
Твои скалы, твои заливы,  
И блеск, и тень, и говор волн.*

Здесь особенно замечательны последние слова, дающие звуками всю иллюзию прибрежного шума вод: «говор волн». Не менее замечательно звуковое изображение начинающейся метели в «Бесах»:

*Мутно небо, ночь мутив...*

*В мутной месяца игре...*

*Визгом жалобным и воем... и т. д.*

Или изображение «Зимней дороги»:

*Сквозь волнистые туманы  
Пробирается луна,  
На печальные поляны  
Льет печальный свет она...*

В этой строфе и в следующих искусство пользоваться аллитерациями ради целей звукописи достигает совершенства. Едва ли не каждый звук, не каждая буква принята по-этом во внимание. Иного характера звукопись находим в стихах:

*Оно умрет, как шум печальный  
Волны, плеснувшей в берег даль-  
ний,*

## Как звук ночной в лесу глухом.

Здесь аллитерации очень тонки: *ш* аллиментируется с *ч*, *ой* (под ударением) с *о* и т. п.

Одним из лучших примеров пушкинской звукописи может служить стихотворение «Обвал».

Первая строфа своими повторными рифмами на *лы* дает сразу впечатление суровости и мрачности описываемой картины. Стих: «И ропщет бор» приближается к звукоподражанию. Одни мужские рифмы стихотворения усиливают общее впечатление. Только 5-ый стих, изображающий «волнистую мглу», своими мягкими аллитерациями на *л* несколько смягчает его: «И блещут средь волнистой мглы». Во второй строфе падение обвала передано накоплением согласных: «И с / ляжки / и грохотом упал». Короткие стихи «Загородил», «Остановил» своими пиррихиями дают впечатление мгновенности явления.

Напротив, те же короткие стихи в третьей строфе, разделенные на две самостоятельных стопы, «Прошиб снега», «Свои берега», дают впечатление удали, свирепости Терека, широты разлива. Заключение четвертой строфы

рисует звуками ту «пыль вод», которой Терек «орошал ледяный свод»: «И шумной пеной орошал». Наконец, последняя строфа каждым своим стихом рисует разнообразнейшие картины. «И путь по нем широкий шел» — аллитерациями на *n* и на *ш* и своими цезурами изображает самый путь. В стихе «И конь скакал и влекся вол» различием аллитераций на *к* и на *в* передана разница между быстрым скаканием коня и медленными движениями вола. Та же медлительность движений верблюда в следующем стихе передана также аллитерацией на *в*; «И своего верблюда вел». Два последних стиха своей связностью, своими цезурами, выбором полногласного слова «Эол» и полурифмами: «небес — жилец» дают впечатление небесного простора:

*Где ныне мчится лишь Эол,  
Небес жилец!*

«Медный Всадник» — одна сплошная звукопись. Следовало бы выписать каждый стих повести, чтобы сочетаний и скрытой в ней поразительном, скачки Медного мостовой: раскрыть богатство звуковых звуковой изоб-

разительности ###

Не будем уже говорить о по звукописи,  
изображении Всадника по  
потрясенной

*Как будто грома грохотанье,  
Тяжело-звонкое скаканье  
По потрясенной мостовой...*

*И озарен луною бледной,  
Простерши руку в вышине,  
За ним несется Всадник Медный  
На звонко-скачущем коне...*

*И во всю ночь, безумец бедный,  
Куда стопы ни обращал,  
За ним повсюду всадник Медный  
С тяжелым топотом скакал...*

Но и помимо этого знаменитого места, каждый образ, каждая мысль, каждая картина повести находит свое полное выражение в самых звуках стиха. Мы встречаем здесь богатые аллитерации: «строгий, стройный вид», «прозрачный сумрак, блеск безлунный», «и блеск, и шум, и говор балов», «стояли стогны озерами» и т. п.; аллитерации более глубокие: «с разбега стекла бьют кормой», «как ветер,

буйно завывая», «дождь капал, ветер выл уныло», «плескал на пристань; ропща пени», «а в сем коне какой огонь», «уздой железной» и т. д. Находим наряду с аллитерациями почти звукоподражания, как, например, «твоей твердь/ни дыми гром» или эти изумительные строки:

*Шипенье пенистых бокалов  
И пушка пламень голубой.*

Если сопоставить с этим, что «Медный Всадник» (при всей глубине идеи, положенной в его основание) в то же время является вообще замечательнейшим созданием Пушкина по совершенству стиха, придется признать повесть венцом всех созданий великого поэта. Нигде в другом произведении Пушкина четырехстопный ямб не движется так разнообразно и так свободно, как именно в «Медном Всаднике». Нигде поэт не пользуется с большим искусством цезурами, придавая ими совершенно неожиданное движение стиху. Нигде у Пушкина рифмы не звучат так естественно и вместе с тем не способствуют в такой мере яркости образов и картин, как в

«петербургской повести». Наконец, именно в стихах «Медного Всадника» Пушкин вполне раскрывает свое искусство живописать звуками: словесная инструментовка достигает здесь того идеала, о котором только мечтают поэты наших дней. Можно сказать, что в «Медном Всаднике», как и в других стихотворениях последних лет жизни, Пушкин достиг вершин своей стихотворной техники и дал еще не превзойденные образцы русской стихотворной речи вообще.

1915

## **Маленькие драмы Пушкина**

**(К предстоящему спектаклю в Художественном театре)**

**К** началу 30-х годов окончательно обозначился разрыв между Пушкининым и современным ему кругом читателей. Уже «Борис Годунов» был встречен полным непониманием. Ряд других величайших созданий Пушкина нашел самый холодный прием со стороны критики и общества. Все, даже молодой Белинский, говорили «об упадке пушкинского

таланта» именно тогда, когда гений поэта вполне раскрылся. Пушкин понял, что должен оставить все попытки подойти к своему читателю, т. е. снизойти до него. Пропасть между великим поэтом, опередившим современников на столетие и более, и «публикой», «толпой», «чернью» была слишком широка и глубока, чтобы можно было восстановить между ними связь, не посягая на самое святое в творчестве. Убедившись в этом, Пушкин, так сказать, «махнул рукой» на читателей и стал писать, повинуюсь исключительно внутренней потребности, не думая о том, для чего он пишет и будет ли он понят.

Характерным примером такого творчества может служить «Домик в Коломне». Эта шутивая поэма совершенно не была оценена в свое время. Рассказывают, что «повесть почти всеми была принята за признак конечного падения поэта... В обществе старались не упоминать о ней в присутствии автора, *щадя его самолюбие*» (Анненков). Впрочем, «Домик в Коломне» в значительной степени недоступен широким кругам читателей и *теперь* и, вероятно, таким останется *всегда*. Дело в том,

что, кроме изящества и живости рассказа, реалистичности и меткости описаний, остроумия тонких замечаний, рассеянных в октавах, и т. п., «Домик в Коломне» имеет другую ценность, которая для самого Пушкина, конечно, и была самым важным: эта повесть должна производить впечатление главным образом *своей формой*. Наибольшая сила юмора — и юмора глубокого и острого — вложена в этой повести в *рифмы* и в *ритмы*. Только люди, хорошо знакомые с механизмом стиха, почти-только поэты, могут оценить красоту стиха после рифмы «точке»:

*Что? перестать или пустить на  
не? —*

или тонкую иронию, скрытую в *цезуре* стиха:

*Все кажется мне, будто в тряском  
беге...*

Одновременно с «Домиком в Коломне», во время «болдинского сидения», осенью 1830 года, написаны Пушкиным и его «маленькие драмы»: три оригинальных — «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный

гость» — и одна, переведенная с английского: отрывок, озаглавленный «Пир во время чумы». За Пушкиным уже было такое грандиозное драматическое создание, как «Борис Годунов». Но в «Борисе» Пушкин всецело следовал шекспировской поэтике. «Борис Годунов» — как бы одна из шекспировских хроник, только из русской истории; в нем — всё, как у Шекспира: та же рисовка характеров и страстей, такое же деление на маленькие сцены, тот же стих, беглый пятистопный ямб с отдельными рифмованными стихами и т. д. Огромное достоинство «Бориса Годунова» неоспоримо: рельефное изображение характеров, глубокое проникновение в психологию действующих лиц, живой и блестящий диалог и т. д. Образы Пимена, Марины, Самозванца, самого Бориса — все это, конечно, живые лица и гениально обобщенные типы... Для своего времени, для нашей литературы «Борис Годунов» был событием значительнейшим: он раз навсегда порвал с вековым прошлым русского театра и указал ему новые пути: ориентацию корнеле-расиновскую заменил ориентацией шекспировской. Достаточ-

но вспомнить негодование современной критики, чтобы понять, какой переворот совершил «Борис Годунов»... Но все же в сокровищницу *мировой*, всеобщей литературы «Борис Годунов» не вносил того существенно нового, чего можно было требовать от Пушкина. Шекспир подавлял Пушкина в его драме. Мицкевич приветствовал Пушкина после одного чтения «Бориса Годунова» словами: «Tu Scheakspearus en's, si fata sinant» (измененный стих «Энеиды»: «Ты будешь Шекспиром, если позволит судьба»). Похвала сомнительная: Пушкину должно быть Пушкиным, а не Шекспиром. И в своих «маленьких драмах» Пушкин пожелал быть вполне самим собой.

В бумагах Пушкина сохранился листок, относящийся к той же осени 1830 года. На этом листке поэт составил список своих драм, предполагая, по-видимому, издать их отдельной книгой вместе с «Домиком в Коломне». Здесь перечислено: «Октавы» (т. е. «Домик»), «Скупой» (т. е. «Скупой рыцарь»), «Сальери» (т. е. «Моцарт и Сальери»), «Дон-Гуан» (т. е. «Каменный гость»), «Plague» (т. е. «Пир во время чумы»). На обороте листка имеются как бы

заглавия, которые Пушкин подбирал для своей будущей книжки. Последовательно было написано и зачеркнуто следующее: «Драматические сцены», «Драматические очерки», «Драматические изучения», «Опыт драматических изучений». Два последних названия особенно характерны. Пушкин смотрел на свои маленькие драмы как на *изучения*. Чего? Вряд ли можно ответить: человека, психологии, страстей. Такой ответ решительно не соответствовал бы всему, что мы знаем о поэтике Пушкина. Пушкин никогда не видел в поэзии средства *изучения* мира (хотя, может быть, такой взгляд и справедлив по существу дела). Всем воззрениям Пушкина на искусство было чуждо сказать, что он *изучает* характеры изображаемых им лиц. В таком случае что же *изучал* Пушкин в своих драмах? Ответ, как нам кажется, может быть лишь один: Пушкин изучал *самую драму*, драматическую форму. «Драматические изучения» значило изучение того, как можно и должно создавать драмы.

В своих «маленьких драмах» Пушкин делал «опыт» свести драму к ее сущности. Во

всех трех драмах, написанных осенью 1830 года в Болдине, сохранено только существенно необходимое и откинуто все, без чего можно обойтись. Таким приемом Пушкин, конечно, порывал со всеми традициями театра, нарушал все так называемые «законы сцены». Иначе говоря, Пушкин закрывал себе дорогу, если не на сцену, то к сценическому успеху (в свое время, по крайней мере), отказывался от успеха своих драм у публики, в обществе. Но Пушкин, как мы видели, и без того не надеялся быть понятым, и такое препятствие не могло его остановить. Как он написал «Домик в Коломне» почти исключительно для поэтов, для узкого круга лиц, хорошо знающих и чувствующих тайны стихотворной техники, так написал «маленькие драмы» для небольшого числа лиц, которые способны воспринимать, так сказать, «квинтэссенцию» драмы, чистую поэзию, из которой устранено все, только способствующее восприятию. «Маленькие драмы» Пушкина — «театр для поэтов», которые не нуждаются в прикрасах, помогающих обычным читателям воспринимать художественную идею.

Вспомним, как начинается «Моцарт и Сальери»:

*Все говорят: нет правды на земле.  
Но правды нет и выше. Для меня  
Так это ясно, как простая гамма.  
Родился я... и т. д.*

Основная идея пьесы выражена в первых двух стихах. Это ли не нарушение, не попрание всех «требований сцены»? «Опытные» драматурги всегда ставят вначале сцены незначительные, частью имея в виду зрителей, которые опаздывают в театр, а главное, считаясь с законами внимания, которое напрягается не сразу, а нуждается в известной подготовке. Пушкин же требует от зрителя, чтобы он сразу, с *первогослова*, был весь внимание, чтобы он сосредоточил сразу всю силу своей восприимчивости. Третий стих уже дает основную характеристику Сальери, и по этому одному стиху зритель должен догадаться о многом: понять, каков человек, делающий такое сравнение («ясно, как простая гамма»). И затем с *четвертого* стиха Сальери переходит к подробной самохарактеристике...

Столь же стремительно начало «Скупого

рыцаря»:

*Во что бы то ни стало на турнир  
Явлюсь я. Покажи мне шлем,  
Иван.*

Пушкин даже зачеркнул стих, который в черновых рукописях предшествовал этим и служил объяснением им:

*Сам герцог звал меня на бал. Матильда  
Там будет. Нет, во что бы то ни  
стало...*

Такой же поразительной сжатостью отличаются все характеристики, все сцены, все развитие действия в драмах Пушкина. Он отстраняет от себя все соблазны полнее развить то или другое лицо. Мы слышим о Матильде, но не видим ее на сцене; дон Карлос, кроме маленького монолога («Так молода»... и т. д.), не произносит и пятнадцати стихов; всю историю, как дон Жуан убил Командора, зритель должен восстановить по немногим, скудным намекам, и т. п. В отдельные выражения вложена поэтому величайшая, какая-то сконцентрированная сила. В реплике Жида: «И

ядом» это поразительное И говорит больше, чем иные пространные монологи. Еще более многозначительны слова Моцарта к Сальери, стоящие характеристик в сотни страниц: «гений, как ты да я». Даже в ремарках Пушкин крайне скуп на слова. Вся дуэль дон Жуана с дон Карлосом описана одним словом: «бьются».

Эта сжатость приводит во многих местах к *условности*. Пушкин нисколько не заботится о том, чтобы в его драмах действие и диалог происходили так, как в действительной жизни. Впрочем, и в теории Пушкин был за условность театра. Еще в письме о «Борисе Годунове» (Н. Раевскому) Пушкин решительно высказался, что драма должна быть условна. «Какое, к черту, правдоподобие, — писал он, — может быть в зале, разделенной на две половины, из которой одна занята двумя тысячами человек, подразумеваемых невидимыми для находящихся на сцене?» Далее Пушкин называет свою систему драмы «условным неправдоподобием». И, в самом деле, разве не «условное неправдоподобие» та, например, сцена, в которой Сальери при-

глашает Моцарта отобедать вместе:

— *Послушай: отобедаем мы вме-  
сте*

*В трактире Золотого Льва.*

— *Пожалуй, Я рад.*

*Но, дай, схожу домой, сказать  
Жене, чтобы меня она к обеду*

*Не дожидалась. (Уходит.)*

В действительной жизни, несомненно, Моцарт и Сальери обменялись бы при этом гораздо большим числом слов, но Пушкин сохранил только сущность их речи. У него в драмах все написано, по его любимому выражению, «на выдержку», т. е. «в обрез», — ни слова лишнего сверх того, что необходимо для выяснения общего смысла. Тогда как искусные ораторы, зная характер толпы и свойства внимания, любят по два, по три раза повторять в разных выражениях одну и ту же идею, Пушкин облекает каждую мысль minimum'ом слов. Зритель, смотря пушкинские драмы, не имеет права быть невнимательным, но обязан ловить, воспринимать каждое слово, каждый звук слова.

Таковы эти странные создания пушкин-

ского гения. Разумеется, теперь мы подходим к ним иначе, нежели подходили современники. Слава Пушкина, его уже достаточно вскрытое значение заставляют нас действительно ловить с благоговением каждое его слово. Кроме того, мы заранее знаем драмы Пушкина, изучали их на школьной скамье, прочли целую литературу о них. Благодаря этому теперь драмы Пушкина стали доступны для сцены. Но, как бы ни были зрители подготовлены к восприятию этих драм со сцены, они все-таки потребуют исключительно напряженного внимания. Только тот унесет из театра действительно то, что желал дать Пушкин, кто сумеет не пропустить ни слова из диалога, дополнить смысл речи ее звуками и вообще отнестись к разыгрываемым драмам не как к *зрелищу*, которое само входит в душу, а как к трудной художественной задаче, требующей от зрителя сотрудничества с поэтом. Пушкин в своих драмах дал эликсир поэзии; претворить его в живое вино поэзии должен зритель.

*Варшава.*

*Март 1915*

## Записка о правописании в издании сочинений А.С. Пушкина

Всеобъемлющий гений Пушкина охватывал все стороны духовной жизни его времени: не только интересы искусства, в частности — поэзии, но и вопросы науки, общественной деятельности, политики, религии и т. п. Тем более энциклопедистом был Пушкин как писатель: все, так или иначе связанное с литературой, было им вновь пересмотрено и продумано. Лирик по призванию, драматург, проложивший новые пути для русского театра, романист, создавший нашу прозу, поразительный переводчик, Пушкин вместе с тем был и историк, сумевший остаться самостоятельным в эпоху подавляющего господства Карамзина, и автор увлекательных путевых записок, и деятельный журналист, сам — редактор-издатель лучшего временника его дней и усердный сотрудник других изданий, где помещал свои вдумчивые безошибочные критики, заметки на самые разнообразные темы, острую полемику. В то же время Пушкин посвящает свое внимание вопросам истории

литературы, теории поэзии, техники стиха, грамматики и, наконец, орфографии, как теснейшим образом связанным с литературой. И вся эта разносторонняя деятельность образует стройное целое, потому что отражает единое мирозерцание, составляет различные проявления единой, цельной личности великого поэта.

Словно предвидя, что жизнь его будет безвременно оборвана, Пушкин как бы торопился набросать на бумагу свои мысли, свои наблюдения по поводу самых разнообразных вещей, начиная с вечных «мировых» вопросов, кончая «историческими анекдотами». Эти беглые заметки, в том виде, как они дошли до нас, вероятно, не предназначались для печати; тем не менее в этих разрозненных страницах везде сквозит гениальная прозорливость Пушкина, и взятые вместе, они оказываются как бы продуманной системой взглядов и убеждений. Одна мысль поддерживает другую, первое суждение поясняется вторым, случайное замечание получает новый смысл в связи с остальными. Как сочинения Пушкина, так и его убеждения — это живой орга-

низм, из которого нельзя изъять одну часть, не повредив целого. Удаляя одну заметку Пушкина, мы лишаем ряд других пояснительного толкования. Устраняя один из взглядов Пушкина, мы отнимаем часть их силы у других. Пушкина должно принимать в его целом, и только тогда получаем мы в полноте грандиозный облик нашего национального гения.

Вполне понятно, что вопросы языка живейшим образом интересовали Пушкина. В одной беглой заметке он высказывает замечательную мысль: «Только революционная голова, подобная Марату и Пестелю, может любить Россию, — так, как писатель только может любить русский язык». И Пушкин, действительно, любил русский язык, которым владел с таким совершенством, а любя, не мог не стараться этот язык осмыслить, вполне уяснить себе. Среди тех беглых заметок, о которых мы упоминали, значительная часть посвящена именно вопросам языка, в том числе грамматики и правописания. Эти заметки составляют столь же необходимое звено в общей цепи размышлений Пушкина, как и все другие: о драматургии, например, о роли кри-

тика, о назначении журналиста...

Пушкин-филолог неразрывно связан с Пушкиным-поэтом. Но из этого следует, что не только филологические заметки Пушкина не могут быть выкинуты из собрания его сочинений, но в этом собрании должны быть соблюдены и самые взгляды Пушкина на язык, на грамматику и на правописание. Изменяя их, мы тоже отнимаем что-то, и весьма существенное, у цельного облика Пушкина.

Заметок Пушкина, непосредственно касающихся правописания, дошло до нас около десятка. В процентном отношении это — немалое число, принимая во внимание все то разнообразие интересов Пушкина, которое было вкратце охарактеризовано. Важно то, что к вопросам, как должно писать, Пушкин возвращался не раз, относился к ним не безразлично. Пушкин думал над русской орфографией, давал себе определенный отчет в том, почему то или другое слово писал так, а не иначе. Например, в одной заметке Пушкин обсуждает, как писать «юбка» или «юпка», решая вопрос в пользу первого написания; в другой — предлагает писать «телега» от «те-

лец», в третьей — «двенадцать» от «двое-на-  
дцать»; далее защищает написание «цыга-  
ны», а не «цыгане», и т. п. Но еще важнее, что  
в зрелые годы жизни Пушкин сам держался  
вполне определенной орфографии. В детстве  
и в ранней юности он, естественно, подчи-  
нялся господствовавшим правилам. Но начи-  
ная с 20-х годов во всех рукописях Пушкина  
сказывается единая, притом своеобразная ор-  
фография, отвечающая общим взглядам по-  
эта. В отдельных случаях, особенно в скоропи-  
си, в черновых набросках, есть отступления  
от этого правописания, но в целом оно выдер-  
жано и крайне характерно. Можно и должно  
говорить о «пушкинском правописании», то-  
гда как определенной орфографии, тем более  
самостоятельной не было не только у Жуков-  
ского, Боратынского, Дельвига, но даже и у  
Лермонтова. Те писали «как бог на душу поло-  
жит»; Пушкин — следуя своим обдуман-  
ным взглядам на начертания слов.

«Пушкинское правописание» не совпада-  
ет ни с орфографией, принятой в его время,  
ни с позднейшей, установленной в середине  
века. Как один из ярких примеров «пушкин-

ского правописания», можно указать на окончание прилагательных мужского рода в именительном падеже: Пушкин упорно писал это окончание «ой», а не «ый», т. е. «серебряной», «бронзовой» (а не «серебряный», «бронзовый»), — беру эти примеры из середины стиха, а не из рифмы). Таким написанием объясняются весьма многие рифмы Пушкина. Именно, он совершенно свободно рифмовал прилагательные мужского рода в именительном падеже с прилагательными женского рода в иных падежах или с именем. Таковы, например, рифмы (выбранные из огромного числа подобных же): «затворник опальной — с отрадою печальной», «отшельник бессарабской — сказочкой арабской», «шалаш убогой — лесной дорогой», «сон глубокой — беглянки черноокой», «жар полдневной — с царевной», «конь ретивой — гривой», «остов гордой — мордой» и т. п. По той же причине Пушкин мог позволить себе рифмовать: «дальной — печальной», «Долгорукой — наукой» и т. п. При ином написанием все эти рифмы исчезают или становятся неправильными, натянутыми, между тем Пушкин неправильных

римф всегда избегал. Пушкин настолько строго следовал своему написанию, что даже избегал рифмовать такие прилагательные мужского рода в именительном падеже со словами на «ы», что весьма обычно у современных поэтов, пишущих окончание на «ый». Только в виде исключения встречаются у Пушкина рифмы такого типа, например, «суровый — дубровы», и их очень немного. Несколько свободнее был в этом отношении Пушкин в причастиях, рифмуя, например, «оживленный — неизменны», вероятно, потому, что рассчитывал на сильное произношение двух «н», смягчавшее неточность рифмы. Во всяком случае, все эти особенности и оттенки пушкинской рифмы пропадают, если не сохранить его правописания. Без такой орфографии становится непонятно, почему Пушкин избегает рифм «ый — ы», и вообще получается неверное представление об отношении Пушкина к рифме: кажется, что он охотно позволяет себе неточные рифмы, тогда как в действительности дело обстоит совершенно наоборот.

Перечислять здесь все особенности пушкинской орфографии было бы слишком длин-

но: это — задача особого исследования. Но для характеристики значения пушкинской орфографии достаточно еще нескольких примеров. Так, несомненно, что Пушкин употребляя букву «ѣ», придавал ей значение не только орфографическое, но и фонетическое. В корнях слов Пушкин ставил «ѣ» приблизительно там же, где ее обычно ставили и впоследствии, за немногими исключениями («телега», «двенадцать» и др.). Но во флексиях Пушкин явно отличал неударяемое «ѣ» от «е». Именно, он охотно рифмовал неударяемое «ѣ» с неударяемым «и», но избегал рифмовать «и» с «е». Поэтому у Пушкина обычны рифмы, как «в самом дѣлѣ — постели», «няни — в банѣ», «пени — перемѣнѣ», но очень редки рифмы, как «горе — вскорѣ», и их скорее всего должно объяснять как «рифмы для глаза», которых Пушкин не был чужд. По-видимому, Пушкин в произношении редуцировал неударяемое «ѣ» в «и», а неударяемое «е» в «я». Если изменить пушкинское правописание, исчезнет эта характерная особенность пушкинского произношения, отпадает один из элементов, по которому мы можем полнее узнать

личность великого поэта. В том, что касается Пушкина, ничто не должно считаться нестоящей мелочью, и, если правописание Пушкина помогает нам ближе узнать говор Пушкина, это уже достаточный довод, чтобы сохранить в его сочинениях букву «Ъ» там, где она поставлена в рукописях.

Отметим далее, что Пушкин держался в некоторых случаях своеобразных взглядов на род имен, писал, например, упорно «кудри хитрые», «кудри золотые», но «золотыя апельсины», и т. п. Если изменить окончания прилагательных множественного числа, эти особенности речи Пушкина пропадут также. При этом можно еще указать, что Пушкин довольно строго старался рифмовать «ые» с «ие», а «ыя» с «ия», например, «родные — какие». Точно так же строго рифмовал Пушкин «анье» и «енье» с «анье» и «енье», но избегал рифмовать с этими окончаниями «анья» и «енья». Вся эта характерная строгость пушкинских рифм видна только при пушкинском правописании. То же самое должно сказать об окончаниях с одним «н» и двумя «нн»: Пушкин строго избегал рифмовать одно «н» с

двумя «нн», и где у него есть такая рифма, ее должно считать исключением, отступлением от обычных правил, поставленных себе поэтом. Поэтому необходимо сохранить, например, написание Пушкина «гостиная» через одно «н», иначе рифма «гостиной — половиной» окажется непущинской, исключением, тогда как для Пушкина она была — точной.

Среди своеобразий пушкинской орфографии общеизвестно написание «щастье», «нещастной» через «щ». Эта особенность опять-таки позволяет нам уяснить, как Пушкин сам произносил некоторые свои стихи. Например, он, может быть, не написал бы стиха: «Как щастлив я, когда...», если бы после «к» должно было стоять «сч». Вопрос об том, какие согласные Пушкин допускал сталкиваться в конце одного и в начале другого слова, — весьма важен для понимания просодии Пушкина. Но этот вопрос возможно изучать, вообще исследовать, только — соблюдая правописание Пушкина.

Наконец, напомним, что у Пушкина, особенно в ранний период его творчества, встречается значительное количество «рифм для

глаза». Такие рифмы имеют смысл исключительно при пушкинском написании: иначе не получается ни созвучия, ни соответствия в словах. Именно, Пушкин рифмовал не только «возвращенный — смиренный», «осужденный — вселенной», «слез — перенес» (что остается внешней рифмой и при ином правописании), но также: «ея — своя», «златаго — мертваго» и т. п. Рифма «златого — Мертваго» (фамилия) — пропадает при всяком ином написании.

Повторяем: нами приведены только примеры, и список особенностей пушкинского правописания и его значения для изучения Пушкина можно было бы значительно увеличить. Но и по приведенным примерам видно, что пушкинское правописание позволяет нам выяснить целый ряд черт в личности поэта: его произношение, его говор, его отношение к рифмам, т. е. к технике стиха, его просодию, ту звучность, какую он сам придавал своим стихам, и т. д. Только сохранив правописание Пушкина, мы можем правильно оценивать внешнюю форму его стихов, так как только тогда рифмы, точные для самого поэта, оста-

ются точными и для нас, сохранится звукопись Пушкина, будет видна его забота о сочетании звуков между собою и т. п. Только написав, как Пушкин, «цыгане», мы правильно прочтем стихи Пушкина; только помня, что Пушкин писал «Долгорукой», мы произнесем по-пушкински это слово, рифмующееся с «наукой»; только зная, что у Пушкина написано «близъ» с твердым знаком, «вкривъ» с твердым знаком (Пушкин писал также «близъ»), мы не удивимся созвучию «вкрив — вручив», и т. п. Стремиться узнать Пушкина полно — наш долг, наша прямая обязанность. Издавая сочинения Пушкина, мы должны стараться дать книгу, по которой можно было бы как можно полнее понять весь облик Пушкина. Пушкинское правописание стоит в неразрывной связи с языком Пушкина и с его стихом. Изменяя пушкинское правописание, мы устраняем возможность узнать ряд сторон в личности поэта. По отношению к иному писателю это, может быть и не слишком важно. Но Пушкин был и остается нашим учителем в литературе и прежде всего — в языке и в стихе. Что написано у Пушкина, то считается ка-

ноном, как освященное великим поэтом. Поэтому видоизменять язык Пушкина есть уже преступление, а мы невольно изменяем язык, изменяя правописание. Вывод из всего сказанного может быть лишь один: при издании сочинений Пушкина можно держаться лишь одного правописания: пушкинского. Так сделано при издании Академии наук и в лучшем частном издании под редакцией проф. Венгерова; так должна поступить и Литературно-издательская комиссия. Как неосторожно было бы изменять правописание «Слова о полку Игореве», так неправильно изменять правописание Пушкина. Пушкин имеет право сохранить свое, им созданное, им обдуманное правописание. Издателям остается лишь следовать за Пушкиным.

## Разносторонность Пушкина

Что поражает в Пушкине и на что, кажется, все еще недостаточно обращали внимание, это — изумительная разносторонность его интересов, энциклопедичность тех вопросов, которые занимали его.

Достаточно бегло пересмотреть сочинения Пушкина, чтобы отметить, что в его стихах, повестях, драмах отразились едва ли не все страны и эпохи, по крайней мере, связанные с современной культурой.

Античный мир восстает в переводах из поэтов древнегреческих (Сафо, Анакреонт, Ион, Афеней, Ксенофан) и римских (Катулл, Гораций), в подражании Ювеналу «К Лицинию», в образе Овидия из «Цыган», в таком замысле, как «Египетские ночи». Древний Восток звучит в подражаниях «Песни песней», в отрывке «Юдифь», в «Гаврилиаде». Мир ислама жив в «Подражаниях Корану», в подражаниях арабскому, Гафизу, турецкому; мусульманский Крым, мусульманский Кавказ — в поэмах, посвященных им («Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Галуб»), во мно-

гих лирических стихотворениях. Европейское средневековье ярко изображено в «Скупом рыцаре», в «Сценах из рыцарских времен», намечено в программах неоконченных произведений.

Почти все страны и народы новой Европы представлены в образах их поэзии или в самостоятельных созданиях: Испания — в трех испанских «романсах», в «Каменном госте», в отрывках «Род риг», «Альфонс»; Италия — в переводах из Ариосто, Пиндемонте, Альфиери и др., в «Подражаниях Данту», в «Анджело», в стихах о Венеции и др.; Франция — в стихах ряда ее поэтов, Кл. Маро, Вольтера, Парни, А. Шенье и др., в 1-й главе «Арапа Петра Великого»; Англия, не говоря уже о «байронизме» и «шекспиризме» у Пушкина, — в подражаниях Барри Корнуэлю, Т. Муру, Вордсворту, Соути, в «Пире во время чумы»; Германия, казалось бы, чуждая Пушкину, — в «Сцене из Фауста», в «Моцарте и Сальери», в набросках «Мария Шонинг»; Шотландия — в «Шотландской песне»; Португалия — в песне Гонзаго; Литва и Польша — в переводах из Мицкевича; западное славянство — в его «Песнях», и т. д. Вни-

кая подробнее, можно было бы присоединить к перечню и Финляндию («Вадим»), и Американские Соединенные Штаты («Дж. Теннер»), и дикие страны («Анчар»), и многие другие.

Естественно, что с еще большей полнотой захвачена в творчестве Пушкина его родина. В поэзии Пушкина проходят картины всех областей России, не только ее центральной части, которую он особенно хорошо знал (длинный ряд лирических стихотворений, «Евгений Онегин», «Граф Нулин», повести и пр., и пр.), но и всех ее окраин, от берегов Финского залива («Медный Всадник») и от Немана (из Мицкевича) до Черного моря, Крыма, Кавказа и Закавказья (Грузия, Арзрум), через Малороссию («Полтава»), через Бессарабию («Цыгане»), по Дону, по Уралу, по Волге, сливаясь иногда в одной роскошной панораме («Путешествие Онегина»).

Так же полно представлена вся русская история. Мы видим древнейшую, былинную Русь — в «Песне о вещем Олеге», в сказках, отчасти в «Вадиме» (Новгород); Русь московскую — в «Русалке», в «Борисе Годунове»; восстание Разина — в песнях о нем; революцию

Петра — в «Медном Всаднике», в «Полтаве», в «Арапе» и др.; пугачевщину — в «Истории Пугачева», в «Капитанской дочке»; 1812 год и затем годы Александра I и Аракчеева — в ряде стихотворений и эпиграмм, в наброске «Рославлев», в том же «Всаднике»; общий обзор русской истории — в «Родословной моего героя»; наконец — Россию современную Пушкину.

Эту Россию 20-х и 30-х годов Пушкин сумел изобразить, за краткое, в сущности, время своего творчества (20 лет), со всех сторон. Один «Евгений Онегин» может служить энциклопедией всей русской жизни 1817–1825 годов. Быт дворовых и крестьян (образ няни Татьяны, «песня девушек» с объяснением к ней, попытка Онегина облегчить барщину и многое другое), помещичья жизнь, старая «грибоедовская» Москва (гл. VII), купечество («Путешествие»), придворный круг (гл. VIII–IX), освободительное движение, приведшее к 14 декабря (сожженная X гл.), и еще многое иное вместились в рамки «свободного романа». Рядом мы находим мелкое чиновничество в «Медном Всаднике» и в «Домике в

Коломне»; находим нравы военного класса в «Выстреле», в «Пиковой даме»; — новую вольницу в «Дубровском»; типы духовных, актеров, литераторов, разных «простолюдинов» и др., рассеянные там и здесь; — замысел изобразить все вообще классы общества, сверху донизу («Русский Пелам»), наконец, несчетное число черт для характеристики русской жизни, — в балладах и лирических стихотворениях (например, «Утопленник», «Гусар», «Осень», «Каприз» и т. д.).

При этом Пушкин-художник как бы намеренно спешит испробовать на русском языке все формы, все виды поэтического творчества. Не только он пишет и чисто лирические стихотворения, и поэмы, и эпиграммы, и сатиры, и повести, и романы, и трагедии, и драмы, и комедии, и т. д.; но он как бы ревниво хочет усвоить себе все встречаемые им образцы. То он подражает арабской песне, то испанскому романсу, воспроизводит то терцины Данте, то октавы Байрона, то сонеты Вордсворта; рядом со складом народных русских и сербских стихов пробует сложные строфы Б. Корнуэля; подражает речи раешника («Сказка

о Балде»); перенимает манеру португальской частушки («Из Гонзаго»); пробует писать комедию стихом лжекласиков («Отрывки из комедии»); начинает переводить то «Девственницу» Вольтера, то монолог из трагедии Альфиери; сам, наряду со стихами, мастерство которых в безыскусственности («Птичка божия», «Кто при звездах»), строит изысканнейшие строфы, где, например, рифмы чередуются через две («Не розу пафосскую»), и т. д.

Все это — в пределах художественного творчества Пушкина. Но почти половина (по объему) всего написанного Пушкиным принадлежит его «прозе», работам историческим, критике, журнальным статьям, заметкам, письмам. Если обратиться к этому материалу, мы найдем все ту же «всеобъемлемость» пушкинского гения.

Можно утверждать, что по заметкам и письмам Пушкина, по суждениям, оброненным им в стихах и в прозе, легко восстановить всю историю литературы от ее истоков до начала XIX века, от Гомера до В. Гюго и А. де-Мюссе. Мало найдется значительных писателей, о которых Пушкин, там и здесь, не вы-

сказал своего мнения. Тем более это верно для русской литературы, современной Пушкину: над всеми писателями своих дней, так или иначе, он произнес свой суд, строгий, но оправданный историей. Вспомним, что Пушкин перед всеми отстаивал поэзию Боратынского; открыл Тютчеву свой «Современник», приглашал в него Белинского, приветствовал дарование Гоголя; всячески старался напомнить русскому обществу о Радищеве; напротив, не захотел обратить внимания на Бенедиктова, и т. п.

Но Пушкина привлекала не только история литературы (напомним его исследования о «Слове о полку Игореве») и критика; в равной мере он интересовался вопросами языка и грамматики (ряд заметок) и вопросами поэтики (например, его глубокие замечания о драме). В то же время Пушкина вообще увлекала журнальная деятельность: работая в «Литературной газете», составляя план «Вестника» (предполагавшейся им политической газеты), создавая «Современник», он показал, как понимал значение прессы и как надеялся через нее поднять культурный уровень рус-

ского общества.

Всего этого мало: не забудем, что Пушкин был также историк; состав его библиотеки доказывает, как широко и как внимательно он ее изучал. Многие месяцы, вернее годы, своей краткой жизни отдал Пушкин работе в архивах и иным историческим изысканиям. Нетрудно критиковать «Историю Пугачева», но должно помнить, что перед автором стоял призрак цензора — Николая I (запретившего, например, пушкинское заглавие). Во всяком случае, в своем труде Пушкин собрал материал огромный, так же, как позднее для первых глав «Истории Петра». В то же время он мечтал писать историю Малороссии, историю Камчатки; усердно собирал черты из быта нашего прошлого («Анекдоты», «Table Talk»); набрасывал очерк западного феодализма; записывал сведения о ходе греческого восстания, и т. д.

Пришлось бы говорить слишком долго, если бы захотеть перечислить все вопросы, которых касался Пушкин в своих трудах, заметках, письмах. Много места отведено в них политике. Революционер в своей юности, не от-

казавшийся до конца жизни от «вольнoлюбивых» идей, как то показывают и новейшие исследования (X глава «Евгения Онегина» и др.), Пушкин живо и метко судил, — поскольку то было возможно в пределах цензуры и перлюстрации писем, — о всех политических событиях своего времени. Но рядом мы встречаем заметки полугеографические и полуэтнографические («Путешествие в Арзрум», «Джон Теннер»), по вопросам изобразительных искусств, по психологии, даже по медицине (о холере), по математике (форма цифр) и т. д.

В этом беглом обзоре мы рассматривали сочинения Пушкина только с их внешней стороны. Но не меньшее, вернее — большее, богатство представилось бы нам, если бы мы попытались вскрыть их идейное содержание. Пушкин за свою жизнь пережил как бы три литературных школы: в юности еще платил дань лжеклассицизму, в 20-х годах был борцом за романтизм, во вторую половину деятельности положил начало русскому реализму. Но Пушкин как бы предугадывал дальнейшее развитие литературы; у него уже есть создания, по духу, по настроениям близкие к

поэзии символистов конца XIX века («В начале жизни», «Гимн чуме», «Не дай мне бог» и др.); более того — в одной заметке он как бы предупреждает доводы современных «левых» течений («Есть два рода бессмыслицы...» и т. д.).

Очень многие, замечательнейшие создания позднейшей русской литературы — лишь развитие идей Пушкина. Сами того не подозревая, литературные борцы за эмансипацию женщины 60-х годов — подхватывали призыв Пушкина: он наметил эту тему в «Рославлеве», в отрывке «Гости съезжались», в «Египетских ночах», особенно в программе драмы «Папесса Иоанна». Зависимость от Пушкина Гоголя — очевидна («Ревизор», петербургские повести). Основная идея «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых» Достоевского — та же, что «Медного Всадника», основная идея «Анны Карениной» Толстого — та же, что «Цыган»; так называемые «богоборцы» начала XX века — сами признавали свое родство с Пушкиным, и т. п. Пушкин словно сознавал, что ему суждена жизнь недолгая, словно торопился исследовать все пути, по

которым могла пойти литература после него. У него не было времени пройти эти пути до конца; он оставлял наброски, заметки, краткие указания; он включал сложнейшие вопросы, для разработки которых потом требовались многотомные романы, в рамку краткой поэмы или даже — в сухой план произведения, написать которое не имел досуга. И до сих пор наша литература еще не изжила Пушкина; до сих пор по всем направлениям, куда она порывается, встречаются вехи, поставленные Пушкиным, в знак того, что он знал и видел эту тропу.

1922

# Пушкин и крепостное право (К 85-летию со дня смерти)

## I

Было время, когда Писарев обвинял Пушкина в том, что в «Евгении Онегине» он просмотрел такое явление, как крепостное право. Время это, конечно, прошло; теперь мы знаем, — знаем точно, на основании научных исследований, — что в «Евгении Онегине», вообще в творчестве Пушкина, отразилась вся современная ему Россия, со всеми ее и более светлыми, и самыми темными сторонами. Все же, однако, остается еще под спором вопрос, как Пушкин относился к крепостному праву, и поныне находятся критики, утверждающие, что Пушкин не понимал и не мог понимать всего позора рабства в России XIX века, а в последние годы жизни даже готов был защищать его, как учреждение необходимое, чуть ли не благодетельное для крестьянина.

Не будем напоминать, что все в мире — относительно, что в эпохи возникновения на

Руси крепостного права и его первого развития, что обуславливалось действительно исторической необходимостью, его должны были защищать и передовые умы, сознававшие, хотя бы смутно, эту необходимость: для XIX века это не имеет значения. Но надобно учесть другое: что Пушкин родился в дворянской семье, воспитывался в дворянском лицее, всю жизнь преимущественно вращался в кругу дворян-помещиков. При всем своем гении, Пушкин до известной степени не мог не поддаваться идеологии этой среды, этого класса. Несомненно, у Пушкина, преимущественно в его письмах, можно отыскать несколько отдельных выражений, которые, конечно, не делая из него крепостника, режут современный слух. Но важны не эти выражения, проскользнувшие в часы, когда поэт «меж детей ничтожных мира» был, «быть может, всех ничтожней». Важно то, что говорил, думали чувствовал Пушкин как поэт, как мыслитель, как учитель своего поколения.

Надо ли напоминать, что Пушкин, едва сойдя со школьной скамьи (1819 г.), написал «Деревню»? В политическом отношении сти-

хотворение это весьма умеренное. То были годы, когда Пушкин еще был, — как и в своей «Оде на вольность», — легитимистом, еще верил в «мание царя», во всеспасающую благотворительную силу «законности» (в чем разочаровался весьма скоро, к эпохе «Кинжала», 1821 г.). Но в «Деревне» есть незабываемые стихи, показывающие, как уже тогда юноша Пушкин понимал весь ужас крепостного права:

*На пагубу людей избранное судьбой,  
Здесь барство дикое, без чувства,  
без закона,  
Присвоило себе насильственной  
лозой  
И труд, и собственность, и время  
земледельца;  
Склонясь на чуждый плуг, покорствуя  
бичам,  
Здесь рабство тощее влачится по  
браздам  
Неумолимого владельца;  
Здесь тягостный ярем до гроба  
все влекут;  
Надежд и склонностей в душе  
питать не смея,*

*Здесь девы юные цветут  
Для прихоти развратного злодея;  
Опора милая стареющих отцов,  
Младые сыновья, товарищи тру-  
дов,  
Из хижины родной идут собою  
множить  
Дворовые толпы измученных ра-  
бов...*

Надо ли напоминать и другую картину крестьянской жизни, нарисованную поэтом на десять лет позже, его «Шалость» (1830 г.):

*Смотри, какой здесь вид: избышек  
ряд убогий;  
За ними чернозем, равнины скат  
отлогий,  
Над ними серых туч густая поло-  
са.  
Где ж нивы светлые? Где темные  
леса?  
Где речка? На дворе, у низкого за-  
бора,  
Два бедных деревца стоят в отра-  
ду взора, —  
Два только деревца, и то из них  
одно  
Дождливой осенью совсем обна-*

жено,  
А листья на другом размокли и,  
желтея,  
Чтоб лужу засорить, ждут пер-  
вого Борея.  
И только. На дворе живой собаки  
нет.  
Вот, правда, мужичок; за ним две  
бабы вслед;  
Без шапки он; несет под мышкой  
гроб ребенка  
И кличет издали ленивого попен-  
ка,  
Чтоб тот отца позвал да цер-  
ковь отворил:  
Скорей, ждать некогда, давно б  
уж схоронил!

Но обратимся к «Евгению Онегину». Одной строфы, где прямо говорится о крепостном праве, не мог не заметить и Писарев. Онегин, вступив во владение именем дяди (гл. II), —

*Ярем он барщины старинной  
Оброком легким заменил,  
И раб судьбу благословил.  
Зато в углу своем надулся,  
Увидя в этом страшный вред,  
Его расчетливый сосед;*

*Другой лукаво улыбнулся,  
[И в голос все решили так,  
Что он опаснейший чудак.*

Если бы настало такое время, — через ряд тысячелетий, — когда культуру России XIX века пришлось бы восстанавливать по скудным уцелевшим литературным данным, — как то нередко приходится по отношению к некоторым эпохам древности, — эта строфа, конечно, дала бы будущему ученому возможность судить о существовании нашего крепостного права. Он узнал бы из нее, что в начале XIX века в России существовали «рабы», что они были обложены тяжелой «барщиной», что отдельные помещики «чудаки», т. е. составлявшие исключение, пытались ее заменить более легким «оброком», но соседи их, другие помещики, видели в том «страшный вред» и т. д. Одним словом, филологический анализ этих стихов дал бы гораздо больше сведений о русском крепостном крестьянине, нежели любое место Вергилия, Горация или Овидия о римском колоне.

Но можно ли говорить, что этой строфой ограничивается все, что дает роман Пушкина

о биче и жизни крестьян его времени? В той же II главе, изображая старушку Ларину, Пушкин достаточно характеризует права и нравы помещицы по отношению к крепостным и дворовым:

*Она езжала по работам,  
Солила на зиму грибы,  
Вола расходы, брила лбы,  
Ходила в баню по субботам,  
Служанок била осердясь, —  
Все это мужа не спросись.*

«Била осердясь служанок» и «брила лбы», т. е. сдавала в солдаты, — разве это не характерные черты крепостного быта? да притом Ларина делала это мимоходом, — так же просто, как «солила грибы» и «ходила в баню по субботам».

Дальше, можно ли забыть рассказ Татьяниной няни о ее жизни?

*— Да как же ты венчалась, няня?  
— Так, видно, бог велел. Мой Ваня  
Моложе был меня, мой свет,  
А было мне тринадцать лет... и  
т. д.*

Заметим, что в рукописи было написано

сначала «пятнадцать лет», но потом Пушкин изменил это на более жестокое, но все же вполне согласное с действительностью, — «тринадцать».

И еще одно общеизвестное место, — «песня девушек» при сборе ягод, сопровождаемая пояснением автора:

*В саду служанки на грядках,  
Сбирали ягоды в кустах,  
И хором по наказу пели  
(Наказ, основанный на том,  
Чтоб барской ягоды тайком  
Уста лукавые не ели,  
И пеньем были заняты:  
Затеи сельской остроты!..).*

«Барская» ягода, помещичья воля, наказывающая петь во что бы то ни стало, — все это черты достаточно яркие!

А рядом — сколько отдельных черт, рассеянных по всему роману! В ряде строф мы видим то, что когда-то называлось «челядью», ту целую толпу «дворовых», которую всякий помещик, — даже и такие захудалые, как старушка Ларина, — считал необходимым держать при своем доме. Когда Онегин в первый

раз приезжает к Лариным, сбегаются к дворянам «девушки» (т. е. дворовые), а на дворе «толпа людей» (эта самая «челядь») критикует коней (гл. III, вариант строфы 3); когда барышни Ларины гадают в крещенские вечера, им «служанки со всегодвора» сулят «мужьев военных и поход» (гл. V, стр. 4); когда Татьяна приходит в усадьбу Онегина, сбегается шумно «ребят дворовая семья» (гл. VII, стр. 16); когда Ларины уезжают в Москву (гл. VII, стр. 32), «сбежалась челядь у ворот прощаться с барями»... — и т. д.

В ряде мест мы видим безвольное, рабское положение крестьянина, приученного беспрекословно повиноваться барину, считать его за существо высшее. Когда Татьяна просит няню отправить ее письмо к Онегину, та не сразу понимает намек и отвечает (гл. III, стр. 35):

*Сердечный друг, уж я стара,  
Стара, тупеет разум, Таня;  
А то, бывало, я востра:  
Бывало, слово барской воли...*

Когда Татьяна посещает усадьбу Онегина, ключница, показывая ей дом, не может гово-

ритель о барине иначе, как в выражениях чуть не благоговейных (гл. VII, стр. 18):

*Здесь почивал он, кофей кушал...  
Со мной, бывало, в воскресенье  
Здесь под окном, надев очки,  
Играть изволил в дурачки...*

При отъезде Лариных (гл. VII, стр. 31) слуги обязательно должны, прощаясь, плакать, — и т. п. Притом Пушкин рисует эти черты вовсе не как природное свойство русского мужика; напротив, отношение самого поэта к крепостному совершенно иное: достаточно напомнить, что говорится о воспитании Ольги (гл. II, вар. стр.21):

*Не дура английской породы,  
Не своенравная мамзель...  
Фадеевна рукою хилой  
Ее качала колыбель...*

Нельзя забыть и другие мелкие черты. Зимней ночью, в избе, крестьянская «дева» прядет, — и что же служит ей освещением? — лучина: «трещит лучинка перед ней» (гл. IV, стр. 41); конечно, на именинах Татьяны зал в доме Лариных для танцев был освещен не лу-

чинами. В троицын день «народ, зевая, слушает молебен» (гл. II, стр. 35). Когда «бразды пушистые взрывая, летит кибитка удалая», — крестьянская лошадка «плетется рысью, как-нибудь» (гл. V, стр. 2).

[Пастух, «плетя свой пестрый лапоть», — «поет про волжских рыбарей», т. е. в своей убогой доле вспоминает вольницу Стеньки Разина. Последняя черта развита полнее в «Странствии Онегина» (стр. 7), где говорится, как бурлаки,

*Опершись на багры стальные,  
Унывым голосом поют  
Про тот разбойничий приют[44],  
Про те разъезды удалые,  
Как Стенька Разин в старину  
Кровавил волжскую волну.*

## II

Если бы задаться целью собрать все, что не только в «Евгении Онегине», но и в других своих художественных созданиях Пушкин говорит о крестьянском быте, следовательно, неизбежно, о крепостном быте, — список получился бы очень длинный.

Пришлось бы привести ряд сцен из «Дуб-

ровского», например, ту (гл. V), где исправник объясняет бывшим крепостным Дубровского, что «отныне *принадлежат* они Троекурову, коего лицо представляет здесь г. Шабашкин», цинично добавляя: «Слушайте его во всем, что ни прикажет; а вы, бабы, любите и почитайте его, а он до вас большой охотник». Эти слова написаны лет 12 после того, как юноша Пушкин сказал о «деревне»: «здесь девы юные цветут для прихоти развратного злодея». Пришлось бы выписать места из «Капитанской дочки», особенно из той редакции главы XIII, которую Пушкин не решился отдать в цензуру, например, описание того ужаса, какой охватил Гринева при виде зверской расправы правительства с «ворами и бунтовщиками», приставшими к Пугачеву: картину виселиц, плывущих по Волге. Пришлось бы чуть не целиком повторить саркастическую сатиру «Историю села Горюхина»; разве не достаточно говорит за себя в этой беспощадной пародии, например, описание «баснословных времен», «золотого века» Горюхина, когда «приказчиков не существовало», «старосты никого не обижали», а «пастухи стерег-

ли стадо в сапогах», — предельный идеал благополучия, о котором смел мечтать крепостной крестьянин! или, наоборот, описание «правления приказчика \*\*\*», т. е. изображение обычного режима в деревне, руководимого принципом: «чем мужик богаче, тем он избалованнее, чем беднее, тем смиреннее», причем попутно сообщается, как богатые откупались от «рекрутства», как оброк собирался «круглый год сряду», как «отдаваемые в холопство» тоже имели полное право откупаться, «заплатя сверх недоимок двойной годовой оброк», и как в три года Горюхино совершенно обнищало. Пришлось бы, далее, напомнить отдельные места из «Повестей Белкина», из «Русалки», из «Бориса Годунова», из сказок Пушкина, из его переделок народных песен и т. д. и т. д.

Важнее поставить другой вопрос: не только — что изображал из крестьянского быта Пушкин, как художник, но и что он сам думал об им изображаемом, каково было отношение к крепостному праву Пушкина, как мыслителя?

В 1822 году, в Кишиневе, Пушкин набросал

ряд заметок, известных теперь под заглавием «Исторические замечания». Долгое время, до самого издания С. А. Венгерова (1910 г.), эти замечания не могли печататься целиком, так как в них говорилось, например, о Екатерине II: «развратная государыня развратила и свое государство», или о Павле I: «царствование Павла доказывает одно, что и в просвещенные времена могут родиться Калигулы». В этих набросках Пушкин выражает и свой взгляд на крепостное право. Замечательно, что эти строки в печать попали сравнительно давно, и вот по какой пикантной причине: Пушкин в них высказывается против парламентаризма. «Аристократия, — говорит он, — неоднократно замышляла ограничить самодержавие; к счастью, хитрость государей торжествовала над честолюбием вельмож, и образ правления остался неприкосновенным» [45]. Эти слова показались прежней нашей цензуре столь благонамеренными (как же! Пушкин высказывался против ограничения самодержавия, против конституции!), что она вслед за ними пропустила и следующие. А далее в «замечаниях» следует: «Если бы гордые

замыслы Долгоруких и проч. совершились, то владельцы душ, сильные своими правами, всеми силами затруднили бы или даже вовсе уничтожили способы освобождения людей крепостного состояния... нынче же политическая наша свобода неразлучна с освобождением крестьян». И дальше, через строку, отсутствие в России политической свободы и существование крепостного права названы «общим злом», против которого должны соединиться «все состояния», т. е. все сословия, все классы общества.

Суждение Пушкина высказано здесь вполне определенно. Его можно было бы подкрепить цитатами из других прозаических набросков и стихов того же кишиневского периода. Но могут возразить, что то был именно период, когда Пушкин увлекался «либеральным бредом» (его собственное выражение), когда он подымал стакан —

*...за здоровье тех и той!*

т. е. за неаполитанских карбонариев и за испанскую революцию. Могут возразить, что с годами Пушкин «во многом изменился, рас-

стался с музами, женился» и готов был защищать все прерогативы самовластия и дворянства, в том числе крепостное право.

Обратимся к фактам. Пушкин всю жизнь высоко чтит память Радищева. В тех же «Исторических замечаниях» 1822 года он иронически перечисляет: «Екатерина любила просвещение, а Новиков, распространивший первый луч его, перешел из рук Шешковского[46] в темницу, где и находился до самой ее смерти; Радищев был сослан в Сибирь; Княжнин умер под розгами...» и т. д. А в конце жизни, создавая свой «Памятник», Пушкин, в первой редакции, прежде всего поставил себе в заслугу то,

*Что вслед Радищеву восславил я  
свободу.*

Когда Пушкину удалось начать издание собственного журнала — «Современник», — он стал думать об том, чтобы напомнить русскому обществу о Радищеве. Еще в 1833 или 1834 году Пушкин написал о Радищеве обширную статью под заглавием «Мысли на дороге». В этой статье, применяясь к цензуре

николаевских дней, он не поскупился на осудительные отзывы о Радищеве: Пушкин знал, что читатель его времени умеет читать «между строк»; важно было так или иначе заговорить в печати о великом деятеле прошлого века, самое имя которого было тогда под опалой. Увы! — напрасные старания! — статья не была разрешена цензурой, несмотря на эти уловки. Для «Современника» Пушкин попробовал сократить статью, подчеркнуть в ней «лояльность», добиваясь одного — говорить о Радищеве. Столь же бесполезные усилия! И сокращенная статья 1836 года, озаглавленная «Александр Радищев», не была пропущена цензурой[47]. Теперь эти две статьи остаются грустным памятником того, как великому Поэту приходилось искажать, вернее, маскировать свои мысли, чтобы исполнить долг журналиста и гражданина.

Однако и в искаженном виде статьи довольно красноречивы, и подлинную мысль Пушкина вскрыть не так трудно: цензура 30-х годов оказалась достаточно проницательной, «на высоте своего призвания». В конце концов, Пушкин был наивен, думая, что цензура

его времени могла пропустить, хотя бы и «под соусом» осуждения Радищева, все то, что автор хотел сказать читателям в своей статье.

Пушкин, например, мечтал перепечатать ту страницу из «Путешествия» Радищева, где он говорит о продаже крепостных (гл. IX). «Публикуется, — пишет Радищев и повторяет за ним Пушкин, — сего... дня, по полуночи в 10 часов, по определению уездного суда или городского магистрата, продаваться будет с публичного торга отставного капитана Г. недвижимое имение... и при нем шесть душ мужского и женского полу... Желающие могут осматривать заблаговременно». К этой выписке Пушкин сам добавляет: «Следует картина, ужасная тем, что она правдоподобна. Не стану теряться вслед за Радищевым в его надутых, но искренних мечтаниях... с которыми на сей раз соглашаюсь поневоле». Выражения «надутых» и «поневоле» были поставлены Пушкиным, конечно, для цензуры, — как мы видели, напрасно.

В следующей (X) главе Пушкин мечтал перепечатать рассказ Радищева о «некоем» помещике, который постарался «уподобить кре-

стьян своих орудиям, ни воли ни побуждения не имеющим», а для того «всех крестьян, жен и детей их заставил во все дни года работать на себя», кормя их «в мясоед пустыми щами, а в постные дни хлебом с квасом», отбирая у них, по своему произволу, последнюю курицу, и т. д. Сделав длинную выписку из «Путешествия», Пушкин добавляет от себя: «Помещик, описанный Радищевым, привел мне на память другого, бывшего мне знакомого... Этот помещик был род маленького Людовика XI. Он был тиран, но тиран по системе...» Далее следует описание того, как этот помещик систематически разорял своих, «как говорится, избалованных» крестьян, — описание, очень близкое к злой пародии в «Истории села Горюхина».

В одной из следующих глав (XI) Пушкин применяет другую уловку: он приводит цитату из Лабрюера о французском крестьянине, надеясь, что читатели сумеют применить ее к русскому мужику: «Существуют некие дикие животные, самцы и самки, водящиеся в деревнях, черные, бледные, сожженные солнцем, привязанные к той земле, которую они

роют и перерывают с непобедимым упорством. Они издают как бы членораздельные звуки и, когда встают на ноги, являют человеческое лицо; да и в самом деле это — люди. Ночью они прячутся в свои норы, где они питаются черным хлебом, водой и кореньями. *Они избавляют других людей от труда пахать, сеять и жать и заслуживали бы хотя того, чтобы не нуждаться в том хлебе, который сами они посеяли*». И опять, как в «Евгении Онегине», это не значит, что Пушкин считал русского мужика полуживотным по природе; в той же главе он прямо говорит: «Взгляните на русского крестьянина: есть ли и тень рабского уничижения в его поступи и речи? О его смелости и смысленности и говорить нечего. Переимчивость его известна...», и т. д. Пушкин хотел только представить то состояние, до которого был доведен крестьянин существующим строем.

Можно было бы еще далеко продолжить выписки из статей Пушкина о Радищеве. В параллель к рассказу Татьяниной няни можно было бы указать на приводимый Пушкиным анекдот (гл. IV), как одна старуха на во-

прос: по страсти ли вышла она замуж, отвечала: «по страсти, я было заупрямилась, да староста грозил меня высесть», причем Пушкин поясняет: «неволя браков — давнее зло». Можно было бы повторить цитаты Пушкина из Радищева и собственные слова Пушкина о рекрутском наборе среди крестьян (гл. V), где Радищев говорит: «трудна солдатская жизнь, не лучше петли», а Пушкин напоминает, что крестьяне часто изувечивают себя во избежание солдатства, что помещики прямо «торгуют судьбой бедняков», при сдаче рекрутов, и т. д. Но общий дух, общий смысл статей Пушкина о Радищеве вполне ясен и из приведенных мест. В этих статьях, написанных в последние годы жизни (1833–1836), Пушкин несколько не изменил тем своим взглядам на крепостное право, какие высказывал в юности, в кишиневских «записках».

### III

Политические взгляды Пушкина на всем протяжении его недолгой жизни до сих пор не были еще внимательно исследованы. До сих пор еще господствует ошибочное мнение, будто в отношении политических убеждений

жизнь Пушкина разделяется на две, совершенно несходные половины: будто Пушкин был радикалом в юности и монархистом, «царистом» в последние годы. На частном случае, на отношении Пушкина к крепостному праву, мы постарались показать, что это не так[48]. «Дубровский» (1832–1833 гг.), «Капитанская дочка» (1833–1834 гг.), тем более статьи о Радищеве (1833–1836 гг.), даже «История села Горюхина» (1830 г.), — все это произведения второй половины жизни Пушкина. Он до конца продолжал быть убежденным в том принципе, который выставил в 1822 году: «политическая наша свобода неразлучна с освобождением крестьян».

Необходимо, однако, сделать одну оговорку. В последние годы жизни Пушкин выражался гораздо осторожнее, нежели раньше. Не только в том, что он назначал для печати (как в статьях о Радищеве), но даже в семейных и дружеских письмах, даже в своих черновых тетрадях, может быть, даже в разговорах с друзьями — он многое предпочитал обходить молчанием. Сознывая себя великим поэтом, он, по-видимому, считал, что может

быть более полезен родине, как писатель, чем как политический деятель, и эту вторую часть своего существования определенно подавлял в себе.

Да и трудно было поступать иначе в тех условиях, в которых ему приходилось жить! «Дондуков преследует меня своим цензурным комитетом, — записал Пушкин в своем дневнике 1835 года. — Времена Красовского воротились». Полицейский надзор над Пушкиным не был снят до самой его смерти (кстати сказать: по забывчивости, снят был лишь много десятилетий спустя); когда Пушкин ездил на Урал, уже в 1833 году, чтобы собрать материалы для «Истории Пугачева» (переименованной по приказу Николая I в «Историю пугачевского бунта»), о каждом шаге поэта, о всех его речах — тотчас летели донесения в Петербург. Частные письма Пушкина систематически перлюстрировались, т. е. прочитывались на почтамте, в «черном кабинете», и выписки из них сообщались государю; Пушкин сам горько жалуется на это в одном из своих писем к жене. Мало того, именно в последние годы жизни Пушкин каждый день мог ожи-

дать полицейского обыска в своей квартире и не решался хранить у себя даже тех своих рукописей, в которых можно было усмотреть что-либо «противоправительственное», памятуя, как несколько лет перед тем за нелепые выписки из «Андрея Шенье» и за «Гаврилиаду» едва не был сослан в Сибирь.

Последняя черта из жизни великого поэта опять приводит нас к одному из его созданий, где говорится о крестьянстве: это — X глава «Евгения Онегина». Теперь известно, что к девяти (считая со «Странствием Онегина») главам романа Пушкин намерен был прибавить еще десятую, и что она в значительной мере, если не полностью, уже была написана. В этой главе Пушкин изображал освободительное движение 20-х годов и вводил Онегина в круг будущих декабристов. Опасаясь обыска, Пушкин сжег эту главу, о чем сам и записал в одной из своих тетрадей лаконическими словами: «19 окт. сожж. X песнь». Однако, жалея, как художник, свое создание, Пушкин некоторые строфы этой главы все же записал для себя, но записал *криптограммой*, т. е. условным способом, перепутав между собою стихи

так, чтобы жандармское око, и напав на рукопись, не поняло бы ее смысла. Криптограмма была столь удачна, что расшифровать ее удалось, да и то не вполне, только в 1910 году. В прочитанных теперь строфах содержится едкая характеристика Александра I и сравнительная характеристика Северного тайного общества с Южным. Симпатии Пушкина на стороне Южного общества. В Северном он видит только «заговоры между лафитом и клико». Но деятели Северного общества изображены достаточно ярко:

*Друг Марса, Вакха и Венеры,  
Там Лунин дерзко предлагал  
Свои решительные меры  
И вдохновенно бормотал...  
Там Кюхельбекер обнажал  
Цареубийственный кинжал...  
Одну Россию в мире видя,  
Лелея в ней свой идеал,  
Хромой Тургенев им внимал  
И, слово рабство ненавидя,  
Предвидел в сей толпе дворян  
Освободителей крестьян.*

«X глава Онегина» писалась тоже в последние годы жизни Пушкина. Значит, и в эти го-

ды он не переставал раздумывать над революцией 1825 года, в которой (по его собственному признанию) не принимал участия лишь потому, что был в ссылке. Значит, мысль его неизменно возвращалась к тому вопросу, который так волновал его в юности, — к *освобождению крестьян*.

1922

## Звукопись Пушкина

### 1

Особая, неподражаемая «музыкальность» пушкинских стихов признана всеми давно. Что зависит она от изумительного мастерства, с каким Пушкин располагал в стихе звуки слов, — объяснение, единственно возможное. Что это так и есть, показывается и доказывается последнее время работниками нашей «формальной» школы. Все же, поныне, далеко не общепризнано, не проникло широко в сознание читателей, что звуки в стихах Пушкина расположены преднамеренно, «сознательно» — поскольку можно говорить о сознательности в художественном творче-

стве. Поньше еще многим и очень многим строй звуков в стихах (их евфония) кажется чем-то второстепенным, на что поэт обращает внимание лишь «в меру возможности».

Многим представляется чем-то несообразным, каким-то декадентским изыском, чтобы великий, гениальный, подлинный поэт, творя свое поэтическое произведение, следил пристально, почти преимущественно за тем, какие звуки и в каком порядке заполняют его стих. Что писатель избегает некрасивых, неприятных сочетаний звуков (какофония), — это, конечно, понятно всем; что он *иногда* живописует звуками, давая так называемые «звукоподражания», — с этим тоже все согласны; наконец, допускают, что в *некоторых случаях* в стихах звуки слов помогают смыслу речи, когда, например, поэт накапливает мягкие звуки *л, ль, нь* и т. п. или суровые *р, гр, тр* и т. п., но — *и только*. Чтобы каждый стих был обдуман в звуковом отношении, чтобы каждая буква занимала свое место в зависимости от звука, какой она выражает, чтобы стихи Пушкина были сложным, но вполне закономерным узором звуков, — узором, ко-

торый можно подвести под определенные законы, это, повторяю, поныне еще многим кажется унижением высокого призвания поэта.

Думаю, что поэт ищет только *слов* для выражения своей мысли; что ему важно подобрать выражение, образ, которые наиболее точно и наиболее наглядно передали бы его замысел и его чувство. Как будут звучать эти слова, — в значительной мере зависит от характера языка язык сам позаботится, чтобы в слове «гром» были суровые согласные «гр», а в слове «милый», «любовь» — нежное «л»... Подбирать звуки для многих значит — жертвовать смыслом. Но практика всех великих поэтов противоречит таким взглядам. От Гомера и Эсхила до Гете и Виктора Гюго, все поэты согласно утверждают своими стихами, что иначе, как *звуками*, они и не могут выразить того, что хотят сказать. И во всемирной литературе именно наш Пушкин вместе с римским Вергилием являются двумя поэтами, в стихах которых это выступает особой отчетливостью и несомненностью. У Пушкина, как и у Вергилия, действительно, *каждый* стих, *каждая* буква в словах стиха поставле-

ны на свое место прежде всего по законам евфонии. Пушкин говорил об Онегине:

*Высокой страсти не имея,  
Для звуков жизни не щадить...*

Сам Пушкин был одержим этой «высокой страстью» в высшей степени, хотя и задавал себе вопрос:

*...Но дорожит  
Одними ль звуками пшит?*

Если читать Пушкина бегло, никакие особые звукосочетания не останавливают внимания.

Изредка мелькнет звукоподражание, — «конь скакал», «по потрясенной мостовой», «шипенье пенистых бокалов» или что-нибудь подобное. Вся остальная масса слов в стихах Пушкина кажется выбранной совсем по другим, не звуковым признакам. Кажется, что Пушкин искал только *точности* и *яркости* выражений, а никак не особой, преднамеренной звучности речи. Иное открывается, если изучать стихи Пушкина внимательно, если следить за рядами звуков в них, а также — если сравнивать черновые наброски Пушкина с

окончательными редакциями и давать себе отчет, почему изменено то или другое слово. Тогда-то открывается этот сложный звуковой узор пушкинских стихов; тогда-то становится ясно, что именно звуки слов часто руководили Пушкиным в его творчестве.

Временами почти кажется, что звуки имели для него значение первенствующее. Те, кто не допускает возможности, чтобы Пушкин сознательно рассчитывал расположение звуков в стихах, настаивают, что кажущаяся преднамеренность — фикция, что исследователи-формалисты вкладывают от себя в стихи Пушкина то, чего сам автор не подозревал ни сколько. Однако остановимся на нескольких примерах, особенно убедительных в этом отношении. Разумеется, в стихе:

*Милой Мери моей*

последовательность трех *м* можно объяснить «случайностью». Но что сказать о стихах:

*Книгохранилища, кумиры и картины  
И стройные сады свидетельству-*

*ют мне...*

где сначала имеем подряд три к, потом подряд три с. И о длинном ряде аналогичных стихов:

*Печальный пасынок природы...*

*Презренной палкой палача...*

*Пушки с пристани палят...*

*И бога браней благодатью...*

*И младости моей мятежное те-  
ченье...*

*Запутанный в сетях судьбы суро-  
вой...*

*Улыбка на устах увянувших вид-  
на...*

*Когда под сободем согрета и све-  
жа...*

А тем более о повторении подряд в начале слов одного и того же звука четыре раза, и пять раз, и шесть раз.

*И пальцы просят к перу, перо —  
к бумаге...*

*Полночный парус, посетить.*

*И путник слово примиренья...*

*Куда как весело; вот вечер; вьюга  
воет...*

*И смерти мысль мила душе мо-  
ей...*

*Пастух, плетя свой пестрый ла-  
поть,*

*Поет про волжских рыбарей...*

«Сегодня случай, завтра случай, — говорил Суворов, — помилуй бог, дайте сколько-нибудь и ума».

## 2

Повторение сходных звуков в *начале* слов называется в евфонии *анафора* или *скреп*. Точнее — анафорой называется повторение сходных звуков в одной из начальных частей евфонической единицы.

Такой единицей или «словом», в термино-

логическом смысле, является то сочетание звуков, которое произносится с одним ударением (отделяется в стихах «малой цесурой»); например, в стихе: «Мой дядя || самых || честных || правил», для евфонии — *четыре* слова; в стихе: «На всякий звук» — *два* слова и т. п. Анафорическим повтором считается повторение звука или в самом начале слова, или в начале ударного слога; при этом анафора может быть не только *чистой*, т. е. стоящей точно в начале, но и с затактым звуком или затактной, когда повторяющимся звуком предшествует другой (один, реже два), как в некоторых выше приведенных примерах: «смерти мысль» и т. п. Существуют и иные виды анафоры, о которых здесь нет надобности говорить.

Пушкин очень любил именно анафору. Огромное число его стихов содержит в себе разнообразнейшие виды анафоры. Особенное пристрастие было у Пушкина кончать стих анафорой, притом очень часто — чистой, так что два последних слова начинаются с одного и того же звука:[49]

*Освободил он мысль мою...*

*Будить мечту сердечной силой...*

*К веселью, роскоши знак первый  
подавая.*

*Жестоких опытов собирая поздний  
плод...*

*В тени олив любви лобзанья...*

*Мгновенным пламенем покры-  
ты...*

*Послал к анчару властным взгля-  
дом...*

*На холмах пушки присмирев...*

*Браздами, саблями стуча...*

*И счастья баловень безродный...*

*Штыки смыкает; тяжелой ту-  
чей...*

*Подобный ветреной Венере...*

*Останься век со мной на горест-  
ной груди...*

*Затворищиц жирных и живых...*

*В те дни, как Пресненское поле  
Еще забор не заграждал...*

*Как гром проклятие племен,  
И длань народной Немезиды*

*Подъяту видит великан...*

В некоторых из последних примеров одна из анафор, в сущности, — затактная.

Почти наравне с анафорой в конце стиха Пушкин любил анафору в начале, и очень многие его стихи начинаются двумя словами на один и тот же звук:

*Восхвалим вольности дары...*

*Гордись, гусар! но помни, вечно...*

*Молчит музыка боевая.*

*Вот верный брат её, герой Архипе-  
лага...*

*Стоит седой утес, вотще берега  
трепещут...*

*Сын севера, бродя в краю чужом...*

*Умеет услаждать свой путь над  
бездной волн...*

*От нас отторгнется ль Литва...*

*И молодежь минувших дней...*

Сочетание этих двух приемов дает анафору в начале и в конце стиха:

*Дивились долгому любви моей мученью...*

*Хозяйка хмурится в подобие погоде...*

*И путь по нем широкий шел...*

*Мы жгли Москву, был плен Парижу...*

Несколько реже ставит Пушкин анафору в середине стиха, но часто делает это особенно изящно, выбирая действительно самую середину звукоряда:

*Еще ты дремлешь, друг прелестный...*

*Скажи, как падает письмо из-за  
решетки...*

*Где жены вечером выходят на  
балкон...*

*Подыдем стаканы, содвинем их  
разом...*

*Так ложная мудрость мерцает и  
тлеет...*

*О волн и бурь любимое дитя...*

*Кружится вальса вихорь шум-  
ный...*

### **3**

Думается, что все эти явления объяснить случайностью — трудно. Но дело в том, что анафора, тем более чистая анафора, в той элементарной форме, в какой она является в приведенных примерах, есть простейший, примитивнейший прием евфонии. Если мы могли дать много примеров (и их число нетрудно довести до многих сотен) такой анафоры у Пушкина, то потому, что его стихи во-

обще изумительно богаты в евфоническом отношении.

Но подлинное мастерство Пушкина в звуковом строении стиха сказывается в других, более сложных приемах. Однако, чтобы показать их, необходимо дать несколько теоретических объяснений.

Существуют четыре основные формы *аллитераций* или *повторов*: *анафора* или *скреп* — повторение начальных звуков; *эпифора* или *концовка* — повторение конечных звуков; *зевгма* или *стык* — повторение конечного звука одного слова и начального звука следующего; *рондо* или *кольцо* — повторение начального звука одного слова и конечного звука другого. Повторы, т. е. слова с повторяющимися звуками, могут стоять рядом, это — *смежные* повторы; или быть разделены одним или несколькими словами, это — *раздельные* повторы; или еще занимать определенные места в звукоряде (в стихе). Наконец, повторы могут быть *простые* — повторение одного звука, и *сложные* — повторение ряда звуков, например, целого слога, притом повторение *точное, неточное, обратное* и т. п.,

однократные, двукратные, многократные и т. д. Повторы соединяются между собою в определенные системы, которых различается несколько форм: *последовательная, перекрестная, обхватная, спиральная* и др., с применением еще *пролепса, силлепса, интеркаляции* и т. п. Все эти явления поэтического языка изучаются особой наукой *евфонией*, преимущественно той ее частью, которая называется «учением об аллитерациях или повторах», но также и другими: «учением о звукописи» и «учением об инструментовке». Внимательному читателю этих кратких положений будет достаточно для понимания следующего.

Мы встречаем у Пушкина, в чистом виде, все четыре основных формы аллитераций. Вот несколько примеров из числа многих сотен:

Анафора:

*Благословляю богомольно...*

*благовонием богаты...*

*Немая ночь...*

*Пейте, певцы...*

Эпифора:

*Кипит, бежит, сверкая и журча...*

*Напоминают мне оне...*

*Небес жилец...*

Зевгма:

*Свои уста оторвала...*

*Но оба с крыльями и с пламен-  
ным мечом...*

*Беспечный, влюбчивый.*

*Вы знаете, друзья...*

Рондо:

*и ропщет бор...*

*Недавно черных туч грядой...*

*И оба говорят мне мертвым язы-  
ком...*

Точно так же легко найти у Пушкина все

роды и виды аллитераций. Вот, например, аллитерации сложные, т. е. из нескольких звуков:

*Вспомни прежние права...*

*Волнение страха и стыда...*

*Я слышу вновь друзей предательский привет...*

Вот также примеры сложных аллитераций, притом частью гласных, частью раздельных, частью затактных, частью неточных:

*Корме родного корабля...*

*Феб однажды у Адмета...*

*Однако, в сей Одессе влажной...*

*Унылая пора, очей очарованье...*

*Едва ответствуешь, не внемлешь ничему...*

*Где луна теплее блещет...*

Вот еще примеры аллитераций прерывных,

т. е. таких, где между повторяющимися звуками стоят другие:

*Младенца ль милого ласкаю...*

*бродил у берегов...*

*Его дыханья жадно ждет...*

Или еще примеры аллитераций обратных, где звуки повторяются в обратном порядке:

*Свой ветхий невод; ныне там...*

*Едва опомнились молодые поколения...*

*Понятна мне времен превратность...*

*Се, ярый мученик, в ночи скитаясь, воеет...*

*Печальные стихи твердили в тишине...*

*Беспечно окружась Сореджием, Кановой...*

## Святыню всех своих гробов...

Чтобы не обращать статьи в учебник евфонии, скажем, что и *всем*, без исключения, явлениям аллитераций в стихах Пушкина можно найти блистательнейшие, классические образцы. Но сила Пушкина, как евфониста, повторяем, в ином, в большем. Гармония стиха Пушкина основана на *системах* аллитераций и на *разложении* аллитеративных комплексов.

### 4

Простейшей системой аллитерации является *последовательная* (secutio), т. е. сопоставление ряда аллитеративных комбинаций одна за другой, например, ряда анафор или рондо и анафоры и т. п.:

*И конь скакал, и влекся вол,  
И своего верблюда вел...*

*Порывом пылких ласк и язвою  
лобзаний...*

*Журчат ручьи, блестят берега без-  
молвны...*

*Уж угадали; лючно так...*

*Мелькают мимо будки, бабы...*

*Все видел, вспыхнул сам не свой...*

*Мой милый друг, мы входим в новый сеет...*

*Ревет ли зверь в лесу глухом...*

Более сложной и более изящной является система *перекрестная* (*geminatio*), где сначала является один звук, потом другой, потом опять первый, потом опять второй. Пушкин очень охотно пользовался этой системой:

*На мутном небе мгла носилась...*

*Славянские ль ручьи сольются в русском море...*

*В покойном сне, в привычном сне-виденьи...*

*В тиши полей, в тени лесной...*

*Пылай, камин, в моей пустынной келье...*

Может быть, наиболее изящной из простых систем является *обхватная* (antithesis), где два сходных звука «обхвачены» двумя другими сходными:

*Мутно небо, ночь мутна...*

*Свободы бакха верный сын...*

*От света вновь отрекся он...*

*Воскресла греков древних слава...*

*Спеши любить, о Луна,  
И снова изменяй...*

Другие системы, спираль, цепь, квадрат и т. п., в сущности, — комбинации трех основных. Не останавливаясь на них, приведем только один пример того, как вообще системы аллитераций тонко и отчасти причудливо располагаются в ряде стихов у Пушкина или, говоря терминами, в последовательной системе звукорядов:

*Настанет ночь; луна обходит  
Дозором дальний свой небес,  
И соловей во мгле древес*

*Напевы звучные заводит.  
Татьяна в темноте не спит  
И тихо с няней говорит.*

Если взять только те звуки, которые нами отмечены (из числа начинающих слово или ударный слог и кончающих одновременно слово и ударный слог), получатся следующие ряды:

Н, н, — н —,

д, д, — д; с, д — с;

с — в, в, — в — с;

зв, з — в;

т — т, т — т, н, с — т;

т, с, н, — т.

Однако явно, что в общей звуковой гармонии участвуют и другие звуки, например, *н* в слове «небес» (что образует рондо в двустипии: «Настанет... небес»); *д* в слове «древес» (другое рондо в двустипии: «Дозором... древес») и др.; кроме того, гармонии много способствуют рядом повторяющиеся гласные *о* (обходит, дозором, свод), *а* (настанет, луна), *е* (соловей, мгле, древес), *и* (спит, тихо) и др., но эта игра на гласных относится уже к другому отделу евфонии, к «учению об инструментах».

## 5

Вообще те явления, которые мы здесь рассматриваем, ни в коем случае не ограничиваются пределом одного стиха. В системах звукорядов, т. е. в ряде стихов, в строфе, в целом стихотворении звуки располагаются, в частности у Пушкина, по тем же законам. Вот несколько простейших примеров того, как Пушкин принимал во внимание звуки слов, строя стихотворные периоды.

Таковы анафоры, стоящие в начале полустихий или в начале отдельных стихов:

*Своею кистию свободной и широкой...*

*Пророческих очей не простирая в даль...*

*Который Мельпомены  
Котурны и кинжал...*

*Порхая над травой,  
Пастушка робко дышит...*

*Господский дом уединенный,*

*Горой от ветров огражденный...*

*Померкни, солнце Аустерлица,  
Пылай, великая Москва...*

Эпифорами можно считать все рифмы; но, помимо них, встречаются эпифорические аллитерации, даваемые звуками сходными, но не тождественными:

*И плюет на алтарь, где твой  
огонь горит...*

*Но как вино печаль минувших  
дней...*

*Сердечной ревностью горя,  
Он взором опытным героя...*

*Но дни молодые пролетят,  
Веселье, нега нас покинут...*

Зевгмами являются все случаи срединной анафоры, перед цесурой и после цесуры, а в ряде стихов анафоры конечного слова одного стиха и начального другого:

*Скажи, как в двадцать лет лю-  
бовник под окном...*

*Веселый Бомарше блеснул перед  
тобой...*

*Исполнен отвагой,  
Окутан плащом...*

*Как ждет любовник молодой  
Минуты сладкого свиданья...*

*Но не бесчестишь сгоряча  
Свою воинственную руку...*

Рондо может принимать различные формы; Пушкин особенно любил начинать и кончать стих одним и тем же звуком; встречаются также сходные звуки в начале и конце двустишия или еще в начале слов, стоящих в начале и конце стиха или двустишия (анафорическое рондо):

*Как сей увянувший цветок...*

*Не любит споров властелин...*

*Того царя в живых уж нет...*

*Невозмутимый вечный сон..*

*Вечор она так величаво...*

*Мы не напомним ныне им...*

*На печальные поляны  
Льет печальный свет она...*

*Привык я думой провождать...*

*Красавиц наших бледный круг...*

*Смеркалось; на столе блистая,  
Шипел вечерний самовар...*

В целом стихотворении такие аллитерации также образуют целые системы. Простейшим примером могут служить многократные анафоры в начале ряда стихов: например, в стихотворении «Пророк» из 30 стихов 16 начинаются звуком *и*.

Добавим, что, кроме повторов звуковых (аллитераций), важное значение в поэтическом языке имеют повторы словесные, располагающиеся по тем же формам анафоры, эпифоры, зевгмы и рондо. Естественно, что они в то же время дают и повторение звуков. Повторы смысловые уже выходят из пределов

евфонии.

## 6

Мы подошли теперь к наиболее замечательной стороне пушкинской евфонии, — к тому, что технически называется «разложение аллитераций».

Под «разложением» понимается такое явление, когда в одно слово входит комплекс каких-либо звуков, и те же звуки в отдельности встречаются в словах смежных или близстоящих. То слово, где эти повторяющиеся звуки соединены в комплекс, может стоять *после* слов, где те же звуки встречаются в отдельности, и тогда разложение называется *суммирующим*, или — *раньше*, и тогда разложение называется *детализирующим*, или, наконец, в середине (редкий случай), и тогда получается разложение *амфибрахическое*. Разложение притом может быть *прямое*, когда звуки повторяются в том же порядке, как и в комплексе, *обратное*, когда — в обратном порядке, и *метатесическое*, — когда порядок изменен.

Пушкин извлекает изумительнейшие результаты из этих приемов, с одной стороны —

простых, с другой — как будто бы налагающих нестерпимые путы на свободу художественного творчества.

Вот несколько примеров прямых разложений, сначала суммирующих, потом — детализирующих, в конце — амфибрахических:

*Стою над снегами у края стремнины...*

*В кустах рассыпались стрелки...*

*Все хлопают; Онегин входит...*

*Душа твоя жива для дружбы, для любви...*

*И песен и любви последним вдохновеньем...*

*Каких встречаем всюду тьму...*

*С престола пал другой Бурбон...*

*Полезный промысел избрав...*

Вот еще несколько примеров разложений обратных и метатесических:

*Сквозь них, низвергаясь, шумят  
водопады...*

*Сквозь сон встречает утро года...*

*Вновь наши вторглись знамена...*

*Ты слезы будешь лить, ты серд-  
цем содрогнешься...*

*Твоя краса, твои страданья...*

*То стан совет, то разовьет...*

К разложению аллитераций относится еще ряд приемов, применяемых Пушкиным очень часто: *пролепс*, когда один звук из сложной (комплексной) аллитерации встречается раньше; *силлепс*, когда такой звук встречается позже; *интеркаляция*, когда такой звук стоит между двумя повторяющимися комплексами звуков, и т. п. В то же время эти приемы разнообразнейшим образом комбинируются с основными формами разложения и с построением систем.

Вот примеры таких пролепсов, силлепсов, интеркаляций:

*В густой грязи погружена...*

*Люблю войны кровавые забавы...*

*На звонкое дно...*

*И ветер, лаская листочки дре-  
вес...*

*И он промчался пред полками...*

*И скроется за край окружных  
гор...*

*Потребны тяжкие труды...*

*Не требуй от меня опасных от-  
кровений...*

*Треща горит костер, и вскоре пла-  
мя, воя...*

*Строптиву Греку в стыд и  
страх...*

Существуют еще другие разновидности этого приема. Среди них наименее заметен при беглом чтении, но производит наибольшее звуковое впечатление — *тоталитет*:

случай, когда одно слово объединяет в себе звуки, в других словах или в другом слове стоящие разрозненно. Естественно, что и тоталитет может иметь несколько видоизменений, в зависимости от того, стоит ли это объединяющее слово раньше других или после них, заключает ли оно в себе добавочные звуки или нет, и получают ли эти добавочные звуки также свой отзвук в дальнейшем (в последнем случае можно сказать, что тотализующее слово стоит в середине между объединяемыми звуками). Слух читателя воспринимает эту особенность звукового строя совершенно бессознательно, но ряд звуков получает какую-то особую законченность. Вот разнообразные примеры такого приема:

*Прервали свой голодный рев...*

*Слой мне песню, как синица...*

*В божественной крови яд быстрый побежал...*

*Под небом нежно-голубым...*

*Один ночной гребец, гондолой*

*управляя...*

*Потом в отплату лепетанья...*

Особо изящной разновидностью тоталитета являются случаи, когда слово или значительная часть слова повторяет, с некоторой перестановкой звуков, часть другого, более длинного слова или его основные звуки:

*Пирует Петр; и горд и ясен...*

*Под сенью чуждою небес...*

*Прекрасных лет первоначальны  
нравы...*

*Покров, упитанный язвительною  
кровью...*

Сюда же, наконец, относятся случаи, когда два слова заключают в себе почти те же звуки, только размещенные в различном порядке (метаграмма), или когда два слова различаются только одним звуковым элементом, например, ударной гласной:

*Звенит промерзлый дол и треска-  
ется лед...*

*Лишиться я боюсь последних наслаждений...*

*На оном камне начертит...*

*Звучал мне долго голос нежный...*

*И гад морских подводный ход...*

*Мой модный дом и вечера...*

*В тени олив любви лобзанья...*

## 7

Все приведенные выше примеры намеренно дают простейшие формы звуковых построений. Цель этих примеров — показать, и тем доказать, что звуковое строение стихов Пушкина — не случайно. Звуки слов располагаются в них по определенным формам, которые можно объединить в законы. Но, разумеется, эти формы, на практике, прихотливо сочетаются одна с другой: анафоры проходят через рондо, разложения совмещаются с системами, пролепсы и силлепсы участвуют в образовании систем и т. д. и т. д. Если брать цельные отрывки пушкинской стихотворной ре-

чи, она окажется насквозь пропитанной аллитерациями, усложненными еще инструментовкой гласных (о чем мы почти ничего не говорили).

Вот несколько образцов, расположенных, так сказать, по возрастающей сложности звукового строения:

*Не множеством картин старинных мастеров...*

*О люди, жалкий род, достойный слез и смеха...*

*Меня с слезами заклинаний  
Молила мать, для бедной Тани...*

*Ловить влюбленными глазами,  
Внимать вам долго, понимать  
Душой все ваше совершенство,  
Пред вами в муках замирать...*

*Швед, русский, колет, рубит, режет,  
Бой барабанный, клики, скрежет,  
Рев пушек, топот, ржанье, стон,  
И смерть и ад со всех сторон...*

*Вот, наконец, целое маленькое  
стихотворение Пушкина:*

*Урну с водой уронив, об утес ее де-  
ва разбила.*

*Дева печальна сидит, праздный  
держа черепок.*

*Чудо. Не сякнет вода, изливаясь  
из урны разбитой:*

*Дева над вечной струей вечно пе-  
чальна сидит.*

Если взять исключительно звуки, начинающие слово и начинающие ударный слог, получатся следующие ряды:

урн, — ев, — ур, — н, — ут, — д, — р, — б, —  
д, — п, — ч, — с, — д, — пр, — д, — ж, — ч, —  
п, —

ч, — н, — с, — в, — д, — из, — в, — из, —  
урн, — р, — б, —

д, — н, — в, — стр, — в, — п, — ч, — с, — д.

В этих рядах мы имеем: сложную анафору с пролепсом (урну — уронив — утес); многократную анафору (дева — сидит — держа); детализирующее разложение (печальна — праздный — черепок), со следующим силлепсом (чудо); амфибрахическое разложение (вода — изливаясь — из), с силлепсом (вода), к

предыдущим системам (дева — сидит — держа); рондо (дева — сидит); анафорическую метатесу (*не* смякнет вода — над вечной струей) и, наконец, ряд повторов, помимо всех этих систем (урну — разбила; из урны — разбитой), (смякнет — струя — сидит), (разбила — праздный — разбитой — струей) и т. п.

Несомненно, что некоторые звуки, не начинающие слога, также участвуют в общей звуковой гармонии (утес — сидит, чудо — вечной — печальна и т. п.). Кроме того, ударные гласные подчинены законам инструментовки, и, например, первый стих представляет замечательный пример применения в одном ряду чуть не всех основных гласных: у-о-и-ё-е-и

Недостающее а отчетливо звучит в неударных слогах: «водой», «уронив».

Подобных примеров можно привести произвольное количество: каждый стих Пушкина, за очень, очень редкими исключениями, есть пример. Повторяю: во всей мировой литературе я знаю только двух поэтов, стихи которых до такой степени закономерны в звуковом отношении: Вергилий и Пушкин. Ни Ге-

те, ни Виктор Гюго, ни Данте — не могут сравниться с ними в этом. Среди русских поэтов, Жуковский, Лермонтов, Тютчев, Фет, стихи которых тоже богаты звуковыми построениями, все же уступают Пушкину, тем более поэты следующих поколений. Кроме того, многие поэты, особенно символисты, выставляют свою звукопись напоказ; у них аллитерации колют глаз, вроде Бальмонтова: «чуждый чарам черный челн...» У Пушкина звуковой строй скрыт; надо всматриваться, чтобы его увидеть. Сложнейшие звуковые рисунки у Пушкина становятся очевидны лишь тогда, когда проследишь букву за буквой, звук за звуком.

В этом-то, вероятно, и таится недостигаемая, до сих пор не достигнутая никем «пленительность» пушкинских стихов. Кажется, у другого поэта, у Лермонтова, например, тоже, что у Пушкина: меткость эпитетов, яркость образов, выразительность языка, глубина мысли, но пушкинского очарования часто нет. Всего естественнее объясняется это именно тем, что у Пушкина достигнута полная гармония между содержанием, т. е. выражаемыми поэ-

тическими идеями, и обеими сторонами формы, т. е. формой в смысле композиции и формой в смысле звукового построения. Бессознательно мы, читая, воспринимаем этот звуковой строй, и он дает стихам Пушкина их предельную завершенность.

Самое же важное то, что Пушкин умел не жертвовать ни одним из элементов поэзии ради другого. Он не поступался ни смыслом ради звуков, ни звуками ради смысла. То и другое было таким, каким он хотел, чтобы оно было. Строились утонченные звуковые системы, один звук чередовался или перекрещивался с другим, а слова естественно становились на свои места, ничто не насилывало языка, образы и картины вырисовывались четко, основная мысль развивалась столь же стройно, как в любой ученой диссертации. Как достигал этого поэт? Думал ли он сам, в процессе творчества, о сочетании звуков? выискивал ли их? Приведенных примеров, кажется нам, достаточно, чтобы дать хотя бы такой ответ: Пушкин *искал* определенных звуковых сочетаний. Объяснить «случайностью» все звуко сочетания в пушкинских стихах —

невозможно. «Вдохновение нужно в геометрии», говорил Пушкин, и, наоборот «геометрия» нужна в поэтическом творчестве. Но как достигал Пушкин своей гармонии, почему у него с виду все так просто и легко, это, конечно тайна поэта.

1923

## Левизна Пушкина в рифмах[50]

### 1

**В** истории русской рифмы существует резкий перелом, наметившийся лет 15 тому назад. Принципам рифмы «классической», — той, которой пользовались последователи и эпигоны Пушкина, футуристы противопоставили принципы «новой» рифмы. Сначала то были неясные, неоформленные искания, часто сводившиеся к тому, что новые поэты просто небрежно относились к рифме, позволяя себе пользоваться созвучиями очень приблизительными, ассонансами весьма сомнительными. Но понемногу характер новой рифмы стал приобретать совершенно точные очертания. Из стихов В. Маяковского, особен-

но же Б. Пастернака и Н. Асеева, можно уже вывести определенную теорию новой рифмы. За последние годы эта новая рифма получает все большее распространение, усвоена, например, большинством пролетарских поэтов и покоряет постепенно стихи других поэтов, футуризму по существу чуждых.

Различие между рифмой «классической» и рифмой «новой» вполне явно. Классическая рифма, рифма преемников Пушкина, обращала исключительное внимание на тождество или сходство ударных гласных в двух словах и тех звуков, которые за этими звуками следуют *вправо*, т. е. на конец слова. Например, для Ап. Майкова были вполне точными рифмами: *благость — тягость, ворот — год*, и т. п. Новая рифма, сохраняя требование тождества или сходства ударных гласных, допускает значительное несходство звуков, следующих за ними, т. е. конца слова но зато требует совпадения или близкого сходства звуков, стоящих *влево* от ударного, т. е. звука, идущего непосредственно перед ударным, так называемого «опорного», а также и части звуков, предшествующих ему. Например, Б. Пастер-

нак рифмует: продолжая — лужаек, померанцем — мараться, кормов — кормой, чердак — чехарда, подле вас — подливал, и т. п.

Теория классической рифмы из числа звуков, стоящих *влево* от ударного, обращала внимание лишь на один, непосредственно предшествующий, «опорный», притом исключительно на звук согласный («опорная согласная», «*consonne d'appui*»). Необходимым согласование опорного согласного признавалось только в мужских открытых рифмах, т. е. в словах, кончающихся на ударную гласную. Таковы, например, рифмы А. К. Толстого: в пыли — вознесли, красоты — цветы, и т. п. В других случаях согласование опорной согласной считалось роскошью, называли такую рифму «глубокой» (что терминологически неправильно или, вернее, неудобно) и пользовались ею лишь в исключительных случаях. Например, для А. К. Толстого типичны рифмы: голубой — корой, дома — переломы, и т. п.

Новая рифма, разрешая различие конечных звуков слова, непременно требует согласования звука опорного, все равно гласного

или согласного, и тем большего совпадения звуков *влево* от ударного, чем больше различие в окончании рифмующихся слов. Иначе говоря, новая рифма выдвинула в рифме значение *доударных* звуков, стоящих влево от ударного. Практика показала, что совпадение этих звуков действительно крайне усиливает созвучие слов, делает их созвучными даже при несходстве окончаний. Отсюда был уже один шаг к тому, чтобы в рифмах, где окончания совпадают (как в классической рифме), тоже искать совпадения доударных звуков. У того же Б. Пастернака находим рифмы: *истолку — потолку, кружевных — уж и в них, твой — плотвой, стрелки — тарелке, керосине — серо-синей, марина — комариной*, и т. п. Добавим, для характеристики новой рифмы, что она допускает перестановку (метастазу) звуков, предшествующих ударному, например: *мандарина — гордыней, знакомств — замком*, и т. п.; идя далее, новые поэты допускают даже при согласовании левых, доударных звуков, неточное совпадение ударного, например: *репейник — терпенье, разбою — разбойник* и т. п.

Ныне распространенные теории рифмы все стоят на принципах рифмы классической, т. е. согласования только звука ударного и стоящих *вправо* от него. Так определяют рифму стихологи немецкие, французские, английские; им следуют и русские теоретики. Этими же принципами руководится и автор новейшего обширного труда о рифме В. Жирмунский («Рифма, ее история и теория». Пб., 1923). Определенно формулирует эти принципы автор другой недавней работы о стихе Б. Томашевский («Русское стихосложение». Пб., 1923). Он пишет: «В общем случае состав рифмы слагается из ударного гласного и замыкающих звуков. В частном случае мужской рифмы на открытый слог в состав рифмы входит и опорный звук... На опорные звуки в XVIII и XIX веках внимания обращали весьма мало, по крайней мере, на практике». Последние слова стоит запомнить.

Наши теоретики рифмы щедро брали примеры из стихов Пушкина, но подходили к рифмам Пушкина с уже готовой теорией. Все внимание обращалось на ударную гласную и на звуки *вправо* от нее; звуками *слева*, доудар-

ными, не интересовались вовсе. Отсюда возникла уверенность, что Пушкин следовал принципам рифмы классической, что он согласовывал звуки, только начиная с ударного до конца слова. Отсюда и утверждение, что «на опорные звуки в XVIII и XIX веках внимания обращали весьма мало». Задача предлагаемой статьи в том и состоит, чтобы показать неправильность подобных выводов.

Итак, статья будет рассматривать не рифму Пушкина в целом (различные ее формы, типы, виды и т. п.), но только особенности пушкинских рифм, по отношению к согласованию в них доударных звуков. Тезис, подлежащий доказательству, состоит в том, что Пушкин обращал большое внимание на звуки, слева от ударного, и что, следовательно, новшества футуристов в области рифмы могут опереться на высокий авторитет Пушкина[51].

## 2

Для начала рассмотрим одну из наиболее популярных строф «Евгения Онегина» (гл. IV, стр. 41):

*Встает заря во мгле холодной,*

На нивах шум работ умолк;  
С своей волчихою голодной  
Выходит на дорогу волк;  
Его ночуя, конь дорожный  
Храпит, и путник осторожный  
Несется в гору во весь дух.  
На утренней заре пастух  
Не гонит уж коров из хлева.  
И в час полуденный в кружок  
Их не зовет его рожок.  
В избушке распевая, дева  
Прядет, и, зимних друг ночей,  
Трещит лучина перед ней.

В строфе 7 пар рифм. Из них в 4 доударные звуки приняты во внимание явно: холодной — голодной, дорожный — осторожный, кружок — рожок, весь дух — пастух. В рифме: работ умолк — дорогу волк, — опорные и другие согласные различны, но все три предшествующие гласные согласованы: у, которое не изменяет произношения без ударения, ударное о и неударное о, совпадающее с неударным а. В рифме: ночей — ней — оба слова начинаются одним и тем же звуком (о чем скажем далее), а кроме того, опорная согласная «ночей» звучит явственно в «лучина перед

ней» (ср. сочетания звуков: чина-ней ночей). Вполне классической остается лишь одна рифма: хлева — дева, объясняемая частью полуотирированным звуком русского е, частью евфоническим строением стихов: распевая дева — коров из хлева (в сочетании «ов-из» буква в означает звук средний между ф и в).

Возьмем другую строфу «Онегина» (гл. V, стр. 33):

*Освободясь от пробки влажной,  
Бутылки хлопнули; вино  
Шипит; и вот с осанкой важной  
Куплетом мучимый давно,  
Трике встает; пред ним собранье  
Хранит глубокое молчанье.  
Татьяна чуть жива; Трике,  
К ней обратись с листком в руке,  
Запел фальшивя. Плески, клики  
Его приветствуют. Она  
Певцу присесть принуждена;  
Поэт же скромный, хоть великий,  
Ее здоровье первый пьет  
И ей бокал передает.*

В этой строфе, из 7 пар рифм, явные опорные согласные в 3: вино — давно, Трике — руке; клики — великий. В рифме: влажной —

важной — опорная согласная одного слова отделена во втором вставным звуком; кроме того, оба слова начинаются одним и тем же звуком. В рифме: пьёт — передаёт — ударная гласная йотированная, т. е. как бы заключает в себе опорный звук;; кроме того, оба слова начинаются одним и тем же звуком. Вполне классической рифмой опять остается лишь одна: собранье — молчанье; но и здесь должно заметить, что оба рифмующиеся слова построены одинаково: оба — трехсложные, в обоих после начальной согласной следует неударное о, потом группа из двух согласных (бр и лч), и т. д.

Предлагаем проследить рифмы еще следующего стихотворения («Прозерпина»):

*Плещут волны Флегетона,  
Своды Тартара дрожат,  
Кони бледного Плутона  
Быстро к нимфам Пелиона  
Из Аида бога мчат.  
Вдоль пустынного залива  
Прозерпина вслед за ним,  
Равнодушна и ревнива,  
Протекла путем одним.  
Пред богинею колена*

Робко юноша склонил...  
И богиням льстит измена,  
Прозерпине смертный мил.  
Ада грозная царица  
Взором юношу зовет,  
Обняла, и колесница  
Уж к Аиду их несет.  
Мчатся, облаком одеты,  
Видят вечные луга,  
Элизей и томной Леты  
Усыпленные брега.  
Там бессмертье, там забвенье,  
Там утехам нет конца...  
Прозерпина в упоеньи,  
Без порфиры и венца,  
Повинуется желаньям,  
Предает его лобзаньям  
Сокровенные красы,  
В сладострастной неге тонет  
И молчит и томно стонет...  
Но бегут любви часы.  
Плещут волны Флегетона,  
Своды Тартара дрожат.  
Кони бледного Плутона  
Быстро мчат его назад.  
И Керери дочь уходит  
И счастливца за собой  
Из Элизия выводит

*Потаенною тропой.  
И счастливец отпирает  
Осторожною рукой  
Дверь, откуда вылетает  
Сновидений ложный рой.*

Из 43 стихов то или иное согласование доударных звуков здесь имеется в 27 стихах, что составляет почти 63 %.

В 16 стихах согласования доударных звуков нет; но в них, почти везде, звуковое строение рифмы определяется звуковым строением стиха: Равнодушна и ревнива... Прозерпина в улоеньи... и т. п.

### 3

Теперь рассмотрим типы пушкинской рифмы, сначала по отношению только к опорному звуку.

Отдельно должно рассматривать рифму мужскую (с ударением на последнем слоге) и женскую (с ударением на предпоследнем слоге). Рифм дактилических и ипердактилических у Пушкина немного, и их можно оставить в стороне.

Среди мужских рифм различаются: открытые, т. е. с ударением на гласную, полуоткры-

тые или смягченные, т. е. с ударением на дифтонг *си*, и закрытые, т. е. кончающиеся на согласную.

В открытых мужских рифмах Пушкин, как постоянное правило, соблюдал совпадение опорного звука, например: *пора — вечера, старика — ручейка, зима — ума, небеса — полчаса, равно — темно, мне — старине, Парни — дни, чреду — суду, мечты — полноты* и т. д. Исключения составляют рифмы на йотированные звуки: *ю, я, ё*, т. е. *ју, ја, је*, где, по-видимому, для слуха Пушкина звук *ј* уже являлся опорным. Отсюда возникали рифмы: *лью — свою, друзья — я*, и т. п., но рядом с НИМИ нередки и рифмы на йотированный звук с добавочным опорным: *края — да я, сердца я — твоя, мою — отдаю, мое — твое*, и т. д. В отдельных случаях, как йотированные, принимались Пушкиным звуки *и* и *е*, откуда рифмы: *любви — дни, стекле — О да Е*, и т. п. Но таких примеров и вообще отступлений от общего правила мужской открытой рифмы у Пушкина очень немного.

В смягченных мужских рифмах Пушкин менее строго согласовывал опорный звук. По-

видимому, слух его довольствовался совпадением как бы двух звуков в дифтонге. Наряду с рифмами, где опорный звук соблюден точно: живой — головой, дней — сильней, речей — очей, он ей — дней, молодой — седой, одной — мной, и т. д., встречается много таких, где взято не точное, а приблизительное согласование звуков (сходство, а не тождество): тобой — роковой, молодой — суетой, грядой — высотой, в т. д., и, наконец, такие, где опорный звук вовсе не принят во внимание: герой — собой, речей — нежней, чай — вставай, и т. д.

В закрытых мужских рифмах Пушкин чаще, чем в смягченных, согласовывал опорные звуки, например: разговор — двор, берегов — богов, роман — обман, болван — зван, пером — гром, брат — град, говорят — наряд, вряд — наряд, наконец — венец, медведь — реветь, Аквилон — небосклон, труд — руд, труслив — справедлив, падут — отдадут, судить — щадить, восставал — укрывал, и т. д. Не менее часто встречаются в таких рифмах приблизительные опорные звуки: опор — разговор, небес — древес, сад — назад, конь —

огонь, глядел — хотел, стихов — богов, градах — кустах, путь — как-нибудь, и т. д. Однако в ряде таких рифм опорные звуки не согласованы вовсе, например: сейчас — нас, порок — венки, устах — очах, и т. д., особенно часто это в рифмах с ударением на ю, я и ё и в рифмах, кончающихся на две согласных.

Среди женских рифм Пушкина должно различать две группы: те, где после ударной гласной нет согласной или одна согласная, и те, где после ударной гласной две или несколько согласных.

В первой группе согласование опорного звука особенно часто в рифмах открытых: 1) без согласной после ударной: настроя — героя, сединою — женою, клеветою — мечтою, пожилые — злые, замираю — вверяю, и т. д.; 2) с согласной после ударной: тумане — романе, угрозы — прозы, друга — супруга, телега — ночлега, рассказы — проказы, печали — качали — венчали, печали — отвечали, Орлова — слова, отраду — винограду, отрада — Цареграда, время — стремя, триолеты — куплеты, воздымала — выжимала, и т. д.; 3) то же с приблизительным согласованием: боле — воле,

убийца — кровопийца, утверждали — достали, Гибралтара — удара, гости — кости, стакан — кургана, посвящали — искажали, и т. д.

В смягченных женских рифмах такое согласование встречается реже, по-видимому, по той же причине, как в смягченных мужских. Этим объясняется и то обстоятельство, что Пушкин нечасто ищет совпадения опорных звуков в рифмах на *аний*, *ений*, например: Евгений — суждений, желаний — свиданий, и т. п. Однако в ряде случаев такое согласование имеется: граций — Гораций, княгиней — богиней, исключений — огорчений, и т. д. То же должно сказать о закрытых женских рифмах, каких вообще у Пушкина сравнительно немного; но и среди них есть ряд с согласованием опорных звуков: субботам — работам, дорисован — образован, навещают — утешают, и т. д.

В рифмах второй группы опорные звуки согласованы вообще редко, и для Пушкина типичны рифмы: разгульный — караульный, возникла — Перикла, лицемерный — суеверный, и т. д. Но и здесь можно привести ряд рифм с согласованием, точным или прибли-

зительным: проворно — чудотворной, страстный прекрасный, смиренный — презренный, печальный — первоначальный, железный — полезный, треснет — воскреснет, бездельник — понедельник, сердечный — скоротечный, Андрюшка — старушка, и т. д. Должно заметить, что согласную со следующим ъ Пушкин тоже рассматривал как двойную согласную; отсюда его рифмы без опорного звука на *анье, енье*: молчанье — трепетанье, угощенье — варенье, и т. п. Однако в отдельных случаях согласование и здесь встречается: поколенье — употребленье, возраженье — воображенье, утешенье — просвещенье, и т. д.

Особенно редко встречается согласование в таких рифмах с ударением на дифтонге, как: злодейство — семейство, и т. п.

Ко всему этому должно добавить существенную оговорку. Согласование опорных звуков может быть и не явным. Звук, являющийся опорным в одном слове, нередко у Пушкина оказывается в слове рифмующимся отделенным от ударной гласной или одним вставным звуком, или целым слогом, или даже несколькими слогами. В последних случа-

ях нужны особые условия, чтобы установить именно согласование звуков (о некоторых таких условиях будет сказано дальше), и здесь мы остановимся только на первом случае, т. е. когда опорный звук отделен в рифмующемся слове от ударной гласной одним звуком.

Вот примеры такого согласования:

1) точного в мужских рифмах: кумир — вампир, ковром — зерном, колеи — земли, наводит сон — торжествует он, докучны ей — речей, зовешь — узнаешь, и т. д.;

2) точного в женских рифмах: прислуги — досуги, слова — бестолкова, бела — побледнела, обедни — бредни, воспета — поэта, порога — чертога, отваги — овраги, терпенье — уверенность, ретивый — прихотливый, рожденный — ободренный, незаконный — непреклонный, являлся — раздавался, и т. д.;

3) приблизительного: скал — похвал, потом — одном, обходит — заводит, блещет — трепещет, догадкой — украдкой, зовут *отца* — *мертвеца*, и т. д.[52]

#### 4

До сих пор мы рассматривали только опор-

ные звуки. Между тем Пушкин весьма часто не довольствовался согласованием одного только опорного звука, но согласовывал также ряд других доударных звуков. В том случае, когда все эти звуки непосредственно предшествуют ударному, получается то, что правильно должно называть «глубокой» рифмой. Вот примеры таких глубоких рифм Пушкина: 1) мужских открытых: места — проста, хочу — отплачу, отравлено — напоено, грехи — женихи, истребя — себя, слова — трава, слова — права, слова — голова, вина — тишина, богов — врагов, власы — часы, осень — меня, враля — поля, давно — *равно*, перевести — чести, и т. д.; 2) смягченных мужских: роковой — головой, золотой — теплотой и т. д.; 3) закрытых мужских: показать — сказать, *снима* — поднимаемая и т. д.; 4) женских: с поклоном — небосклоном, кипела — свирепела, погруженный — вооруженный, Гименея — пламенея и т. д.

По аналогии с просто опорными звуками, дополнительно согласованные доударные звуки могут и не предшествовать непосредственно ударной гласной. Такие рифмы тоже

приближаются к типу глубоких. Примеры: 1) где в одном случае все согласованные звуки являются опорными: умно — смешно, Тульчи — палачи, стрелка — издалека, больна — влюблена и т. д.; 2) где второй звук ни в одной из рифм не является опорным: души — карандаши, душа — дыша, плеча — луча, сама — без ума, *рожок* — кружок, сложено — для кого *ж оно* и т. д. Возможны и более сложные приемы такого согласования, с перестановкой звуков и т. п., например: вздор — разговор, Корсар — Сбогар, Гименей — много дней, *Грандисон* — наводит сон, *простите* ей — *страстей* и т. д.[53].

Близко к «глубоким» рифмам стоит особый тип рифм, очень любимый Пушкиным, — рифма «поглощающая». В таких рифмах одно слово *полностью* входит в состав окончания другого.

Наиболее часто применял Пушкин этот прием там, где одна из рифм образована односложным словом. Примеры: да — череда, луг — плуг, кумир — мир, бес — небес, человек — век, снег — нег, дам — следам, стороне — оне, сам — глазам, след — лет, чай —

примечай, вот — небосвод, мил — томил, нет — лорнет, был — забыл, честь — пере-  
честь, и т. д. Эти рифмы не могут быть назва-  
ны собственно глубокими, но есть у Пушки-  
на и примеры подлинно глубоких мужских  
рифм такого типа: его — моего, ему — почему,  
очки — дурачки, и т. д.

Весьма нередко пользовался Пушкин этим  
приемом и в женских рифмах. Примеры: ре-  
чи — встречи, скрежет — режет, столица —  
лица, хороводы — воды, тучей — летучей, мо-  
розы — розы, вижу — ненавижу, тонет — сто-  
нет, громом — ромом, странен — ранен,  
праздность — разность, хладнокровно — ров-  
но, дело — охладело, Тани — мечтаний, непо-  
годы — годы, вериги — Риги и т. д.

Или еще — подлинно «глубокие» рифмы  
этого типа краткой — украдкой, расправа —  
права, винограда — награда, живые — сторо-  
жевые, и т. д. Немало таких рифм у Пушкина  
и с несколько неточным согласованием зву-  
ков: Вальтер Скотт — расход, возврата — бра-  
та, осторожный дорожный, праздный — одно-  
образный, безобразный — праздный, священ-  
ный — просвещенный, Харит — укорит и т. д.

К этому же типу рифм должно отнести те, где одно слово начинается ударной гласной и где, следовательно, нет в нем самом опорного звука, но где это слово повторяется полностью в рифмующемся. Пушкин также очень охотно применял такого рода рифмы. Примеры: 1) мужские рифмы: он — Наполеон, их — затих, честь — есть, и т. д.; 2) женские: ада — отрада, ночи — очи, годы — оды, свободы — оды, оба — гроба, Оле — боле, стулья — улья, шумный — умный, охнет — сохнет, и т. д.

Отдельный вид, и, быть может, наиболее интересный, «поглощающих» рифм составляют рифмы, поглощающие с метастазой (перестановкой) или разделением звуков, т. е. где все звуки одного слова *полностью*, но не подряд и не в том же порядке, входят в состав рифмующегося слова.

Примеры: 1) поглощающих рифм с разделением звуков мужских: стон — сторон, том — тайком, ты сам — там, сны — старины, мгла — могла, хлоп — холоп, рука — ручейка, горит — говорит, просак — простак, пленять — воспаменять, красой — рой и т. д.; 2) женских: страдаю — стаю, приносят — про-

сят, топит — торопит, прилежней — прежней, нежно — неизбежно, деле — доселе, сегодня — сводня, праздник — проказник, рано — романа, милый — могилы, своды — свободы, руку — разлуку, верой — Венерой, пищу — пепелищу, поле — поневоле, злата — заплата, тучи — трескучий, неге — ночлеге, пиво — спесиво, и т. д. Стоит обратить внимание, что громадное большинство этих рифм начинаются с одного и того же звука.

Примеры: 3) поглощающих рифм с перестановкой звуков: года — тогда, стара — востра, гражданин — один, косны — несносный, не жаль — жизни даль, расточены — старины, клавикорды — аккорды, воспоминанье — вниманье, Прасковью — кровью и т. д.

К особенностям пушкинской рифмовки относится приятие во внимание *начальных* звуков слова, примеры чему были только что даны.

Во-первых, в ряде случаев, опорный звук одного слова согласован с начальным звуком рифмующегося. Примеры: мой — иной, томим — моим, приговор — взор, страх — местах, рукой — порой, венец — певец, тол-

пой — пустой, чертей — рифмачей, тронут — потонут, минуты — надуты, страницы — небылицы, мгновенье — владенье, печали — читали и т. д. Ряд таких рифм является поглощающим с разделением звуков[54].

Во-вторых, в ряде рифм согласованы именно начальные звуки обоих рифмующихся слов. Примеры: 1) мужских рифм: меня — моя, покой — пустой, вода — вреда, воцанной — водой, лужок — песок, столба — судьба, головой — горой, пови — пюбви, фузей — дней, наизусть — ни грусть, передал — проливал, глядит — гласит, чернит — чертит и т. д.; 2) женских рифм: Татьяна — тирана, сваха — страха, невежды — надежды, поэты — предметы, важной — влажной, погода — природа, волнение — воображение, волнение — вдохновение, небрежением — нетерпением и т. д. Этот прием особенно распространен в стихах Пушкина.

Должно еще отметить, что Пушкин весьма охотно применял, как рифмы, слова, в звуковом отношении аналогичные. Характерными примерами могут служить рифмы: предметы — приметы, проезд — присест, плохи —

блочи и т. д. Ряд таких рифм приведен раньше под различными рубриками. К тому же типу относятся любимые Пушкиным рифмы: сладость — младость, племя — время, сети — дети, пишет — дышит, тень — день, и т. д., а также еще: Моэта — поэта, необозрима — невозвратима, залетный — заботный, и т. п.

По-видимому, пристрастием Пушкина к таким созвучиям должно объяснить то, что он охотно рифмовал ряд односложных и двусложных слов, формально дающих только бедное созвучие: глас — нас, нас — вас, лет — нет, шум — дум, силы — милы, тени — сени, нами — вами и т. п. Может быть, по той же причине Пушкин допускал рифмы, представляющие в сущности повторение одного и того же слова с разными приставками: меж тем — тем, всяк — сяк, обрести — завести, всходит — нисходит, приговоров — разговоров, самовольным — недовольным и т. д.

Последние виды рифмы составляют уже переход к рифмам омонимическим и тавтологическим. Омонимической рифмой в точности называется такая, где оба рифмующиеся слова составлены из одних и тех же звуков,

но в разном их распорядке; но также называют омонимической рифмой и те, где рифмующиеся слова составлены из сходных звуков. Примеры таких рифм Пушкина частью даны выше, частью еще: голод — холод, голодный — холодный, пятой — бедой, задрожала — задержала, арестом — Орестом и т. д.

Тавтологической рифмой называется такая, в которой рифмуются два слова, одинаковые по произношению, но имеющие разное значение. Примеры, для ясности, приводим в полных стихах:

*А что же делает супруга  
Одна в отсуствии супруга?*

*Будет вам по калачу...  
А не то поколочу.*

*В год за три щелчка тебе по лбу...  
Есть же давай мне вареную полбу.*

*И током слезы точит.  
А старший брат свой нож берет,  
Присвистывая, точит.*

*Вот на берег вышли гости.*

*Царь Салтан зовет их в гости.*

*Хоть убей, следа не видно...  
В поле бес нас водит, видно.*

*Защитник вольности и прав  
В сем случае совсем не прав.*

Можно напомнить еще стихотворные шуточки Пушкина на глубокие рифмы: «Дева, ног не топырь...» и т. п.

## 5

Остается сказать о бедных рифмах у Пушкина.

Несомненно, у него есть ряд рифм, где звуки согласованы только начиная с ударной гласной, причем иногда самое сходство этих ударных гласных лишь приблизительное. Можно найти у Пушкина и просто слабые рифмы, и не только в лицейских стихах: одни — стороны, ныне — именины, китаец — американца и т. д., но и в «Онегине»: героиней — Дельфиной, и т. п. Но все это будут единичные исключения.

Как правило, можно установить следующее. В тех случаях, когда Пушкин, по внешне-

сти, довольствовался «бедным» созвучием, не искал согласования доударных звуков, это было обусловлено тем, что доударные звуки рифмующихся слов подчинялись звуковому строю того стиха, в который они входили. Такова, например, «бедная» рифма: суровый — подковой; но звуковое строение этих двух слов легко объясняется, если взять полностью стихи с этими рифмами:

*Скакать верхом в степи суровой...  
Но конь притуплённой подковой.*

Несколько аналогичных примеров приведено раньше и дальше[55].

Это обстоятельство весьма затрудняет цифровые подсчеты числа рифм у Пушкина, где доударные звуки во внимание приняты. В ряде рифм, где формально нет согласования доударных звуков, в действительности эти звуки играют огромную роль в евфонии стиха.

Возьмем пример, стихотворение: «Зима. Что делать нам в деревне...» В нем 46 стихов, не считая последнего, оставленного без рифмы, т. е. 23 пары рифм.

Из них поглощающих 3: встречаю — чаю, речи — встречи, розе — морозе. Сюда же можно было бы отнести рифму: яд — скользят, но мы рассматриваем ее далее.

Поглощающих с перестановкой 1: крыльцо — лицо.

Просто глубоких 2: закрываю — вырываю, слова — права. Предыдущую рифму: крыльцо — лицо, конечно, можно также рассматривать и как просто глубокую.

С точной опорной согласной 5: метель — постель, коня — дня, шевеля — короля, уголка — возка, сторона — полна.

С приблизительной опорной согласной 1: спор — разговор.

С согласованием опорной согласной и начальной 2: взоры — разговоры, за нами — глазами.

С согласованием начальных согласных 1: скуки яд — скользят.

Всего рифм, где согласованы доударные звуки, 15; где они не согласованы — 8. Однако рассмотрим эти последние:

В рифме: до обеда — соседа, явная аналогия в построении рифмующихся слов. То же в

рифме: воеет — ноет, но она объясняется еще звуковым строением стихов:

*Куда как весело! Вот вечер; вьюга  
воеет.*

*Свеча темно горит; стесняясь  
сердце ноет.*

То же рифма: поздней уж порой — являемся до/мой. То же рифма: прислужницею странной — холодный и туманный. То же рифма:

*...о сахарном заводе.*

*Хозяйка хмурится в подобие пого-  
де.*

То же рифма: идет в уединенье — печальное селенье. Наконец, рифма: и песни вечерком — и шепот за столом, дает аналогичное построение двух выражений.

Принимая во внимание такие оговорки, должно признать, что все формальные подсчеты дадут цифры *ниже* действительных.

Однако, чтобы избежать всяких субъективных толкований, лучше при подсчете рифм, где приняты во внимание доударные звуки, считать за таковые только следующие

ТИПЫ:

1) поглощающие с опорной согласной;  
2) поглощающие с перестановкой и с разрывом;  
3) глубокие; 4) с опорным звуком точным;  
5) с опорным звуком приблизительным;  
6) с согласованием опорного звука и начального;  
7) с согласованием начальных звуков; 8) мужские с ударением на йотированный звук (таких немного).

Составленные по этой программе статистические таблицы дали следующие результаты:

В III главе «Онегина», из 92 пар рифм, с согласованием доударных звуков 68, т. е. 73 %.

В IV главе «Онегина», из 312+3 (имеются в виду тройные рифмы в «Письме Татьяны»), с согласованием рифм 171, т. е. 54 %.

В «Цыганах», из 244+27, с согласованием рифм 139, т. е. 51 %.

В «Прозерпине», из 43, с согласованием рифм 27, т. е. 63 %.

В стихотворении «Зима. Что делать нам в деревне...», из 23, с согласованием рифм 15, т. е. больше 65 %.

В стихотворении «К Овидию», из 52, с со-

гласованием рифм 27, т. е. почти 54 %.

Разумеется, этих подсчетов далеко не достаточно. Но и они уже позволяют утверждать, что у Пушкина в большинстве рифм так или иначе доударные звуки согласованы.

Следовательно, так называемая «классическая» рифма не есть пушкинская рифма. Утверждение, что поэты XIX века на опорный звук обращали внимания мало — неверно: опровержение — Пушкин. Господствующие определения рифмы должны быть изменены, если желательно, чтобы они соответствовали рифмам Пушкина. И наши футуристы в своей реформе рифмы, — может быть, не подозревая того, — возобновляли традиции Пушкина.

1924

# Пушкин-мастер

## 1

Поэтическое произведение возникает из различных побуждений. Основные, конечно, — стремление выразить некоторую мысль, передать некоторое чувство или, точнее, уяснить себе, а следовательно, и читателям еще неясную идею или настроение. Но рядом существуют и другие побуждения, и среди них — задачи мастерства: повторить в своем творчестве творчество другого поэта, воплотить в своем создании дух целого литературного движения, наконец, разрешить ту или иную техническую задачу. При изучении генезиса пушкинских созданий такого рода побуждения ни в коем случае не должны быть забываемы.

Пушкин был не только великий поэт: он был учитель поколений и в то же время должен был быть создателем новой русской литературы. Не отымая значения у предшественников Пушкина, учитывая все, что он взял не только у Батюшкова, Жуковского, Вяземского, но и у поэтов XVIII века, особенно у

Державина, — надо признать, что по всем направлениям Пушкину приходилось прокладывать дороги, как пионеру в девственном лесу. Прежде чем осуществлять свои творческие замыслы, Пушкин вынужден был создавать орудие для того. Пушкин преображал язык, пересоздавал *стих*, творил *лирику* (как ее поняли романтики), в основании обновлял *драму* (идущую от Шекспира), вырабатывал *прозу* (не карамзинскую), впервые давал русскую *повесть*, русский *роман*, русскую *новеллу*, как мы их понимаем теперь. Следует добавить, что при всем том Пушкину приходилось еще быть и критиком, и исследователем литературы («Слово о полку Игореве»), и историком, и журналистом и многим другим.

До Пушкина у нас были писатели и поэты, но литературы не было. Надо было заложить ее новые основы и для того прежде всего обратиться в зарождающуюся русскую литературу всё, сделанное до того времени на Западе и на Востоке, в древности, в эпоху средневековья, в новое время. Задача титаническая, вполне аналогичная той, которая стояла перед эпохой Петра I. И Пушкиным эта задача была ре-

шена, конечно, постольку, поскольку вообще подобные задачи могут решаться одним человеком. Чтобы самому стать великим поэтом, Пушкин поочередно становился поэтом разных стран и разных веков, вбирал в себя все, что дали тысячелетия.

Мировая литература представляет великое разнообразие направлений, методов творчества, технических приемов. Пушкин, усердно, неутомимо изучая литературу всех стран, — что видно и по его созданиям и по его заметкам[56], — задумывался, по-видимому, над всеми этими явлениями и как великий мастер старался все их усвоить родной русской литературе. Встречаясь с тем или с другим литературным памятником, Пушкин задавал себе вопрос: «А можно ли то же самое сделать по-русски?» — и это, вероятно, было исходной точкой для многих, и очень многих его произведений. В Пушкине «все было творчество», другие — читают, перечитывают, обдумывают; Пушкин — творил то же самое, воссоздавал вторично, и это был его способ усваивать.

Иногда то была общая идея произведения, которую поэту хотелось повторить, с теми

или иными поправками, видоизменениями. Иногда — общий дух памятника, своеобразный, отличный от нашего, который хотелось воплотить. Иногда — удачный прием творчества, которым следовало воспользоваться. Иногда — новая манера композиции. Иногда, наконец, — просто такая-то «форма», еще не употреблявшаяся в русской поэзии, новый, необычный размер, новое расположение рифм и т. д. Можно утверждать, что вдохновение Пушкина столь же часто возникало из книг или вообще из литературных произведений (включая в их число и устную словесность), как и из жизни. Правда, Пушкин умел в эти «книжные» вдохновения вливать и начала, почерпнутые из жизни.

Рядом надо учитывать еще, что художник слова, как художник других искусств, как мастер кисти, как композитор, как скульптор, должен учиться *технике* своего дела. Техника стиха и техника художественной прозы — сложные дисциплины, включающие в себя ряд отдельных учений (метрика и ритмика, евфония, строфика и др.). Если во времена Пушкина эти науки еще не преподавались,

как теперь в школах, то тем более труда приходилось тратить каждому поэту, чтобы самостоятельно создать их для себя. Притом эти науки, как и все другие, никогда не могут быть законченными, они постоянно развиваются, и перед каждым поколением поэтов стоят свои очередные технические задачи, которые ему предстоит разрешить. Не менее сложным является мастерство композиции, т. е. умение наиболее целесообразным способом распределить поэтический материал, — также целая наука, имеющая и свои незабываемые законы, и постоянно открываемые новые способы и приемы. Пушкин был «писатель» в самом узком смысле слова: он мыслил на бумаге, всякий духовный процесс у него запечатлевался в написанных словах. И многое, что до нас дошло от Пушкина, не что иное, как работа над изучением техники своего искусства.

Наконец, как художники кисти, прежде чем приступить к большой картине, пишут «этюды», где разрабатывают ее отдельные элементы, — там анатомию фигуры, там группировку, там эффект освещения, — так и ху-

дожники слова не всегда сразу берутся за большое произведение. Сознательно или непреднамеренно они сначала пишут небольшие очерки на те же темы, которые входят в большую, задуманную или предчувствуемую вещь. (Примеры эти можно найти и у Тургенева, и у Достоевского, и у Л. Толстого.) У Пушкина есть ряд произведений, истинный смысл которых вскрывается лишь в том случае, если смотреть на них именно как на подготовительные наброски к другим, более значительным созданиям.

Гений Пушкина делал то, что его «упражнения», «опыты», «этюды» и т. п. приобретали значение самодовлеющее. Что у другого писателя, с дарованием меньшей силы, должно было бы остаться в его архиве, у Пушкина становилось созданием, достойным мирового внимания. Если самые варианты Пушкина, черновые поиски эпитета или оборота речи зачастую не только поучительны, но сами по себе оказываются огромной художественной ценностью — тем более приходится это признать за его законченными «пробами», подготовительными «этюдами» или даже недовер-

шенными набросками. Тем не менее не следует ослепляться художественным блеском этих все же «упражнений»: нельзя ставить их на один уровень с подлинными созданиями великого поэта и делать из них те же выводы о его мирозерцании, о его личности. Должно всегда помнить, что здесь мы имеем дело с работой по технике, где целью художника было разрешить тот или другой вопрос своего ремесла («святого», по романтическому эпитету Каролины Павловой).

Сам Пушкин, по-видимому, строго различал «этюды» от «созданий». По крайней мере, только этим можно удовлетворительно объяснить, почему так многое из написанного им сам он не хотел отдавать в печать; ведь не меньше *двух третей* «сочинений» Пушкина — вещи «посмертные». Среди этих произведений, напечатанных лишь по смерти поэта, далеко не одни отрывки и незаконченные вещи или произведения, которые в свое время не смели явиться перед глазами цензора: есть среди них вещи с виду совершенно законченные или такие, которым недостает, по-видимому, только последней ретуши (на-

пример, «Мне бой знаком», «Пускай увенчанный любовью красоты», «Три ключа», «Из Буньяна», «Мальчику», «Из Анакреона», «Из Горация» и мн. др.). Между тем в ряду того, что было напечатано самим Пушкиным, немало вещей, с виду вполне незначительных, — альбомных по существу стихов, легких шуток, общих (не индивидуальных) эпиграмм и т. д. Вероятно, там, где мы теперь видим драгоценности поэзии, для самого Пушкина иногда были только «опыты», и сам поэт знал, что эти этюды использованы или будут использованы им в некотором завершенном создании.

## II

Подлинное «ученичество» Пушкина стоит за пределами наших наблюдений. Работа по овладению внешней техникой стиха прошла в период до лица. Тринадцатилетний мальчик, в 1812 г. Пушкин является уже искусным стихотворцем, и все рассказы о том, что он будто бы не «справился» с окончанием стихов «К Делии», дописанных Илличевским, основаны на недоразумении (см. автограф Пушкина). Первые годы лица дают нам образ моло-

дого поэта, который, так сказать, довершает свое профессиональное образование, изучает «пятую позицию», говоря языком скрипачей. В последние лицейские годы Пушкин является уже самостоятельным мастером, который с сознанием своего права дает указания старшим сотоварищам (см. письма).

Давно указано[57], что в лицейских стихах Пушкина уже встречаются почти все основные размеры русского стиха: разнообразнейшие ямбы (2-, 3-, 4-, 5- и 6-стопные), хорей, амфибрахий, дактили (в том числе гексаметр); только анапест, может быть случайно, впервые появляется в 1819 году. Важнее того, что в этих стихах мы находим самые тонкие ритмические движения стиха, очень сложные звуковые построения (каких *не было* ни у кого из предшествующих поэтов, не исключая и Жуковского, тоже, впоследствии, великого мастера евфонии) и большое богатство строфических форм (впрочем, более всего другого подготовленное одами XVIII века). Едва ли не все, сделанное предшествующими русскими поэтами в области техники стиха, уже усвоено Пушкиным-лицеистом. Многие, правда,

появляется лишь в виде исключения, — гексаметр, например, в одной пародии-эпиграмме («Внук Тредьяковского Клит...»), белый стих — тоже, дактилические рифмы лишь подражание Жуковскому («Боже, царя храни...»), и т. д., но ведь и все наследие лицейского периода невелико.

Кое-что заслуживает быть отмеченным отдельно. В ряде посланий повторена в совершенстве манера Батюшкова и Жуковского; в ряде стихотворений схвачен весь дух французской «легкой» поэзии XVII–XVIII веков, в трех набросках повторен Оссиан, в «Сне» испробованы приемы французских дидактиков; «К Лицинию» явно стремится использовать подходы Ювенала (знакомого, конечно, только во французских переводах), «Торжество Вакха» — древнегреческого дифирамба; в «Бове» перепет стих Карамзина, Хераскова и Радищева; «Воспоминания в Царском Селе» воспроизводят склад и дух державинских од — и т. под.

Особняком стоят стихи «К Наташе» («Вянет, вянет лето красно...»), где поэт-лицеист поставил себе интересную задачу: передраз-

нить тон популярного романса, в котором опошливалась сентиментальная поэзия; самая техника стиха свидетельствует об этом (стих «Стелется туман ненастный...» с ипостасой пиррихием во 2-й стопе 4-стопного хорей). Если «Под вечер осени ненастной...» принадлежит Пушкину, эти стихи могли возникнуть из тех же побуждений. Как на самостоятельные «пробы», можно указать на две пьесы 2-стопного ямба («Роза» и «Пробуждение»), поныне оставшиеся совершеннейшими (по разнообразию ритмов) образцами этого стиха, и любопытную попытку применить к русскому стиху «монорифмику» старофранцузской поэзии в «Послании Лиде», где в 63 стихах все мужские рифмы, их 29, — однозвучны: «Купидон — трон — сон — закон — поклон» — и т. д.

Годы петербургской жизни и краткое пребывание на Кавказе и в Крыму не были временем, благоприятным для работы над техникой. То «рассеянная» жизнь, то обилие впечатлений не оставляли досуга для задач мастерства. Поэт спешил скорее выразить всё новое, что воспринял, о чем передумал. Однако и в этот период Пушкин впервые приме-

нил ряд новых технических приемов, которыми не пользовался раньше (баллада «Русалка», ода «Вольность», анапест 1819 года, по-новому понятый дух антологии в стихах «Дорида», «Дориде», «Нереида», ранний байронизм в стихах «Погасло дневное светило», затем вскоре — амфибрахические двустишия «Черной шали», октавы «Желания» и т. п.). Но только со времени Кишинева и особенно в вынужденном уединении Михайловского наступила пора для Пушкина широко, полно отдаться всем своим влечениям, как мастера слова и как творца новой русской литературы.

Пересматривая с этой точки зрения наследие Пушкина, раньше всего изумляешься разнообразию, скорей — исчерпывающему многообразию тех влияний, какие проникали в его поэзию. В ней отразился весь мир, хотя она и осталась сама собой, выросла во что-то новое, раньте небывалое. Лишь у очень немногих поэтов мировой литературы можно видеть, при внутреннем единстве «пушкинского стиля», такое количество самых разнообразных, порой как бы противоречащих

один другому «стилей». Вспоминается, конечно, Гете, но ему судьба дала свыше 80 лет жизни и почти 70 творчества, тогда как вся деятельность Пушкина втиснута меньше чем в 25, включая и опыты школьника (1812 г., 1814–1836 гг.).

Можно бегло обозреть всю историю человечества, весь цикл разноязычных литератур, и почти отовсюду найдешь отголоски в творчестве Пушкина.

Древний Восток звучит в подражаниях «Песне песней», в пародиях на Библию, в «Гаврилиаде», в таких отрывках, как «Юдифь», и др.

Античный мир богато представлен ранними и позднейшими подражаниями и переводами. Кроме самостоятельных стихотворений на античные темы и в духе древних (так называемые «антологические»), кроме «Египетских ночей» и отрывка в манере Тацита — «Цезарь путешествовал...», у Пушкина длинный ряд стихотворений, подсказанных определенными авторами: Анакреонт, Афеней, Ксенофан, Ион, Ювенал, Катулл, Гораций и др.

Средние века представлены подражаниями Данту (вернее — пародией на «Божественную» комедию»), песенками в так называемых «Сценах из рыцарских времен» (особенно: «Жил на свете рыцарь бедный...»), планом «Папессы Иоанны», картинами в «Скупом рыцаре», отдельными набросками («Из Рима ехал он домой...» и др.). Во всех этих произведениях много элементов, подсказанных литературой средневековья, заимствованных из нее.

Новый Восток выступает с разных сторон: здесь и Турция («Стамбул гяуры нынче славят...»), и арабская поэзия («Подражание арабскому»), и Персия («Из Гафиза»). Сюда же должно отнести «Татарскую песню» из «Бахчисарайского» фонтана», отдельные места кавказских поэм, ряд набросков, среди которых превосходен «В прохладе сладостных фонтанов». Есть отголосок и Дальнего Востока в отрывке: «Мудрец Китая...»

Францию Пушкин знал особенно хорошо: он перенимал манеру Вольтера, Парни, А. Шенье, отчасти Экушара-Лебрена, Маро и др.; он брал у Мериме, брал у начинающих тогда

французских романтиков, не исключая Гюго и Мюссе. Так же полно отразилась Англия: Байрон (в поэмах), Шекспир (в драмах), Барри Корнуэль, Т. Мур, затем Уильсон («Пир»), отчасти Соути («Медок»), наконец, английский роман («Русский Пелам»). У итальянцев Пушкин, кроме Данте, находил образцы у Ариосто, у Альфиери, у Пиндемонте. Шекспировская Италия дана в «Анджело». В Испании Пушкин взял народную балладу («Родриг»), романсы («Ночной зефир», «Я здесь, Инезилья» и др.), замысел «Каменного гостя». В Португалии — песенку Гонзаго. В Шотландии — песни Оссиана и народную песенку («Ворон к ворону летит»). Скандинавия — Финляндия дали «Вадима». Германия, с которой Пушкин, как известно, был мало знаком, отразилась в подражаниях Гете («Новая сцена между Фаустом и Мефистофелем», «Фауст в аду»), в замысле «Марии Шонинг», в драме «Моцарт и Сальери».

Само собой разумеется, что особенно полно представлено у Пушкина то, что связано с Россией и со славянством. Здесь на первом месте надо поставить «Песни западных сла-

вян», — это мастерское воссоздание народной поэзии по неточным подражаниям Мериме. Преодолеть неверность французского перевода и угадать истинную сущность «сербской» песни — такова была задача великого мастера, и он разрешил ее. Есть места в «Песнях», где Пушкин ближе к подлиннику (ему неизвестному), чем перевод Мериме.

Польша и Литва, бывшие тогда частью России, представлены в переводах из Мицкевича. Манера великого польского поэта схвачена в них с полной точностью, и никакие позднейшие переводы не могут заменить пушкинских «Воеводу» и «Будрыса». Напомним также, что вступление «Медного Всадника» — определенный «ответ» Мицкевичу, где русский поэт идет шаг за шагом за польским.

Отдельные местности России едва ли не все имеют своих представителей в творчестве Пушкина: Украина («Полтава» и несколько лирических стихотворений), Бессарабия («Цыгане» и также ряд стихотворений), Урал («Капитанская дочка» и др.), Дон («Здравствуй, Дон...», «Был и я среди донцов...»), Волга и Каспий (Путешествие Онегина), Одесса

(«Евгений Онегин» и много стихотворений), центральная Россия и Москва (опять «Онегин»), Тверская и Псковская губернии (Михайловское и Болдино), Петербург (Пушкин был его поэтом по преимуществу), наконец, как уже говорилось, Кавказ, Крым и Черное море.

Народную русскую песню Пушкин усердно собирал и подражал ей с таким мастерством, что поныне не вполне отделено «собранное» от «сочиненного». Такие песни, как «Только что на проталинах весенних...», могут считаться равными народному творчеству. Среди не то записанных, не то написанных песен есть и свадебные, и заплачки, и монастырские, и разбойничьи. Складом народной песни написана одна сцена в «Русалке» и песня в той же драме. Складом «сербских песен» — «Сказка о золотой рыбке»; в других сказках взята манера народной поэзии и ее типичные черты. Народный эпос повторен в «Песнях о Стеньке Разине». Отдельно стоит набросок «Сват Иван, как пить мы станем...» и «Сказка о медведице».

Пушкин, однако, не ограничивался уст-

ным народным творчеством. В его библиотеке оказалось немало «песенников», и для «Капитанской дочки» и других повестей Пушкин взял оттуда ряд эпиграфов. В духе этих песен, т. е. в духе зарождавшейся тогда «частушки», он написал сам песню «Вышла Дуня на дорогу», которая первоначально занимала в «Евгении Онегине» место позднейшей «Девушки-подруженьки». Наша письменность XVII века оставила следы на некоторых сценах «Бориса», например, «В корчме», в песенке юродивого, в сцене, где пиит подносит вирши самозванцу. Складом раешников сложена «Сказка о Балде», где, между прочим, употреблены рифмы с ударением на 4-м и 5-м слоге от конца (ипердактилические, первый пример чего есть у Пушкина еще в эпиграмме на Стурдзу).

### III

В этом беглом перечне указаны далеко не все литературные влияния. Во-первых, многое отразилось лишь в частностях, в деталях того или другого произведения. Во-вторых, некоторые — не очевидны, и наличие их надобно отдельно показать.

Что такое, например, «Песнь о вещем Оле-

ге»? По форме это, несомненно, — «романтическая баллада», такая, какие особенно охотно писал Шиллер. Более чем вероятно, что знакомство с балладами Шиллера и было тем стимулом, который повел к созданию «Песни». Пушкин, прочтя эти баллады, вероятно, в переводе Жуковского (изд. «Для немногих»), задумался, можно ли подобную же балладу создать не из древнегерманских, а из древнерусских преданий. Чтение Карамзина дало только сюжет, а побудительной причиной творить было — искание на русском языке форм шиллеровской баллады. На это указывает и размер «Песни», тот же, как, например, в балладе «Торжественным Ахен весельем шумел», — для Пушкина не совсем обычный.

Более несомненно — сходное влияние на двух сценах «Бориса Годунова». Одна между Мариной и Рузей. Рифмованный разностопный стих, его движение, стиль разговорной речи, — все сразу указывает на «Горе от ума». Пушкин слышал чтение грибоедовской комедии, и ему захотелось самому испытать свои силы в том же роде. «Сумею ли я писать, как Грибоедов?» — так приблизительно спро-

сил себя Пушкин: результатом была новая сцена в «Борисе». Другая — «Ограда монастырская» — должна была возникнуть под влиянием испанских трагедий. Ее размер, резко отличный от диалога англо-немецких драм, 8-стопный хорей[58], — обычный размер драм Кальдерона. Когда познакомился Пушкин с подлинниками испанских трагедий, мы не знаем. Но его должен был поразить размер их стиха, с первого взгляда словно не подходящий для диалога. Мастеру захотелось испробовать, возможно ли этим размером вести диалог по-русски, — и к «Борису» прибавилась еще сцена. Надо при этом отметить, что эти две сцены, с Рузей и за оградой, слабо связаны с общим ходом действия, и в первое издание трагедии Пушкиным не были включены.

Стремлением испробовать свои силы в определенном размере стиха можно объяснить наброски двух комедий, один 1821 г., другой 1825 года, особенно первый. Эти наброски 1821 года («Скажи, какой судьбой...» и т. д.) написаны правильным александрийским стихом, тем, который господствовал в

нашей драме до Грибоедова и самого Пушкина. Недостатки этого стиха в диалоге ощущались в то время очень остро, было уже общим местом, что русский 6-стопный ямб с парными рифмами — только условная замена французских александрин. По-видимому, Пушкина соблазняла мысль — воскресить этот опозоренный стих, доказать, что под пером искусного мастера он может стать живым и естественным. К сожалению, сделав опыт, убедившись, что цель достижима, Пушкин охладел к своей задаче и бросил начатую комедию. Как художника, его увлекла не тема, а форма; овладев формой, он сделал все, что ему было надо. Работать же, не имея перед собой художественной задачи, он не умел. В этом смысле Пушкин и называл себя «ленивцем» («А я, ленивец, вечно праздный...»).

Таковыми же пробами себя в том или ином метре являются наброски «О Гелиос, внемли...» (гексаметр 1822 г.) и «Кормом, стойлами, надзором...» (5-стопный хорей 1825 г.); пробами в определенной «форме» — октавы «Домика в Коломне», о чем Пушкин говорит подробно сам (хотя уже раньше пробовал свои силы

в октавах), терцины «В начале жизни», три сонета 1830 года, ряд черновых набросков, из которых особенно характерен «Не розу пафосскую» (1830 г.), где сделана попытка рифмовать через два стиха в третий и взяты для того дактилические рифмы. В других стихотворениях руководящим началом могла явиться *рифма*. Доказывать это, без подробного анализа отдельных стихотворений, трудно, но что Пушкину такой подход не был чужд, доказывают наброски «Мы наслаждение удвоим...» и другие, связанные с ним.

В иных случаях вполне очевидно, что Пушкин только делал пробу, только усваивал себе манеру чужого произведения. Так до нас дошло начало перевода «Pucelle» Вольтера. Нельзя же думать, что Пушкин намеревался перевести всю эту огромную, — и достаточно скучную, — поэму! Испробовав, как язык «Орлеанки» звучит по-русски, Пушкин не продолжал перевода. То же сделал он с одним монологом Альфиери. Может быть, к той же группе должно отнести начала переводов «Медок в Уаллах», «В Юрзуфе бедный Музульман» и др.

Особенно часто наброски Пушкина легко объясняются желанием великого поэта усвоить *манеру* чужого произведения. Таково переложение в стихи поозаического перевода Батюшкова из «Орландо» Ариосто. Таково, может быть, происхождение песенки «Из Гонзаго». По своему складу эта песенка — типичная «частушка», что подтверждается ее отдельными выражениями («роза процвела» и т. под.). Применить склад частушки к португальской песне — задача, которая могла увлечь художника. Подобно этому в «Анджело» надо видеть попытку преломить Италию сквозь призму английских взглядов, т. е. повторить в этом отношении Шекспира.

Этот взгляд объясняет, между прочим, несколько произведений Пушкина, до последнего времени остававшихся загадочными. В конце жизни Пушкина занимала мысль — сопоставить в большом художественном создании идеи язычества и христианства. К этой мысли он подходил в «Галубе» и в «Египетских ночах». Но чтобы полнее усвоить себе оба мирозерцания, языческое (античное) и христианское, он писал ряд подготовитель-

НЫХ ЭТЮДОВ.

Античные этюды — общеизвестны и всегда признавались за таковые. По смерти Пушкина оказался в одном конверте ряд переводов из древних: из Афенея, Анакреона, Ксенофана, Иона и др. Сюда же надо отнести подражания Катуллу, Горацию и прозаический отрывок, подражание Тациту «Цезарь путешествовал...».

Иначе отнеслись исследователи к другому ряду этюдов, тех, в которых Пушкин «зарисовывал» разные черты христианского мирозерцания. Таков перевод из Буньяна «Странник», такова ода «Из VI Пиндемонте», затем «Подражание итальянскому» («Как с древа сорвался...»), «Молитва» («Отцы пустынники»). В этих стихах хотели видеть проявление религиозности Пушкина, который будто бы в конце жизни стал «глубоко верующим», мало того — «православно верующим». Между тем эти стихи не более говорят о христианстве Пушкина, чем переводы из Анакреона об его язычестве.

#### IV

Выше было сказано, что Пушкин не только

«творил прекрасное» (по выражению Баратынского); перед Пушкиным стояла еще задача: создать русскую литературу. И, словно предчувствуя краткость своей жизни, он спешил дать образцы во всех областях, во всех родах. Он дал нам лирику, лирическую поэму, драму, повесть, новеллу; дал подражания народному, дал примеры различных литератур; дал наброски комедии, наброски сатиры, наброски дидактической поэмы, и т. д. Пушкин испробовал едва ли не все возможные по-русски размеры, разнообразные формы (октава, сонет, терцины, стансы, ода и т. под.), разнообразнейшие виды рифм (о чем мы не имеем места говорить) и их сочетаний.

Но, помимо того, Пушкин, с такой же успешностью, воплощал в одном себе *целые литературные школы*. В ранних опытах Пушкина мы находим существенные черты *псевдоклассицизма* («Воспоминания в Царском Селе», «Сон», из Маро, из Вольтера, ряд посланий и др.). Рядом стоят у Пушкина другие литературные течения XVIII века, *легкая французская лирика* в духе Парни, эпиграмма, *лженародность* в духе Хераскова («Бова»),

*сентиментализм* в духе Карамзина («Под вечер осени ненастной...»).

За этим следует движение *русских новаторов*, предшественников романтизма («Арзамас»). Известно, что Пушкин заплатил ему самую щедрую дань. Он писал в духе Жуковского, Батюшкова, Вяземского — характернее, чем они сами («Благослови, поэт...», «В пещерах Геликона», «Городок» и мн. др.).

*Романтизм* имеет в Пушкине одного из крупнейших своих представителей. Можно найти у Пушкина образцы всех наиболее существенных для романтизма настроений: национализм (подражание народным песням, русским и нерусским), увлечение эпохой рыцарства («Сраженный рыцарь», «Песнь о вещем Олеге», «Родриг»), экзотика (Италия, Испания, Восток), мистика («Жил на свете рыцарь бедный...»), разочарование (байронические поэмы), индивидуализм (вся лирика 20-х годов), так называемая «стихийность» («К морю» и др.), шекспиризм («Борис Годунов», маленькие драмы) и т. д.; самое понимание поэта и его призвания у Пушкина чисто романтическое, подготовленное немецкой идеали-

стической философией («Пока не требует поэта...», «Пророк», «Поэту» и др.). Не говорим уже о том, что техника Пушкина в 20-х годах всецело романтическая.

С 30-х годов Пушкин выступает основателем *реализма*. Нет надобности перечислять, что сделано в этом направлении автором «Повестей Белкина» и «Дубровского». Несомненно, бытовые сцены «Евгения Онегина», «Домика в Коломне», «Медного Всадника», да и «Галуба» — все это произведения писателя-реалиста, как и ряд начатых Пушкиным «петербургских новелл». Тот же реалистический подход явен в большинстве стихотворений Пушкина последних лет его жизни («Вновь я посетил...», «Когда за городом, задумчив, я брожу...» и др.).

Но и реализм не был пределом, которым завершилась эволюция Пушкина. Мы можем найти в его творчестве элементы других течений, развившихся лишь позже, лишь *после* его жизни. Так, некоторые черты *народничества* уже сказываются не только в Пушкине — собирателе народных песен, но и в «Истории села Горюхина» (где она перестает

быть сатирой), в статьях о Радищеве и др. *Славянофилы* считали Пушкина в числе своих предшественников, ссылаясь на «Бородинскую годовщину», на «Пир Петра Великого», на «Олегов щит» и т. п. *Натуралисты* могли бы привести стихотворение «Румяный критик мой, насмешник толстопузый», да и «Когда за городом».

Этого мало. Тоже известно, что «своим» признавали Пушкина также *декаденты* и *символисты*. Положим, декадентам приходилось ссылаться лишь на отдельные выражения (особенно из стихотворения «Не дай мне бог сойти с ума...»), но символисты могли привести немало доказательств в защиту своей родословной. набросок «В начале жизни...» включает поразительную аналогию с идеями Ницше: противоположение Аполлона и Диониса. «Гимн чуме» — вполне в духе настроений, господствовавших среди символистов («Все, все, что гибелью грозит...» и т. д.). Отдельные стихотворения явно построены по методу символа или в манере *импрессионизма* («Люблю ваш сумрак неизвестный...», «Лишь розы увядают...» и др.

Когда позднее будет вскрыто истинное значение нашего *футуризма*, станет ясно, что основное его устремление тоже не было чуждо Пушкину. Но в пору современных споров еще не настало время говорить об этом.

Остается добавить, что многие, самые значительные из позднейших созданий русской литературы, в сущности, развивают темы, данные Пушкиным. Петербургские повести Гоголя вышли из внешних описаний «Медного всадника». Напротив, идея «Медного Всадника» целиком легла в основу «Преступления и наказания»: имеет ли право человек, ради целей, которые он считает высокими, жертвовать жизнью другого человека? (Петр — Раскольников, бедный Евгений — старуха-процентщица). Идея «Цыган» повторена в «Анне Карениной». Идея «Египетских ночей» еще ждет гения, который сумел бы ее претворить.

Карамзин говорил, что, изучая русскую историю, он встречал много вопросов, разрешить которые не имел времени и которые оставлял будущим исследователям. Так и Пушкин, творя русскую литературу, видел

множество возможностей, использовать которые все не мог. Ему не было даровано, как Гете, чуть ли не 70 лет деятельности. Пушкин прокладывал широкую дорогу русской литературе, но по пути намечал тропинки в сторону, шел по ним до известной границы, ставил там свою отметку с надписью: «я здесь был, я эту тропу знал». Многочисленные незаконченные наброски Пушкина, отрывки, брошенные четверостишия, недоговоренные строки, единичные стихи и суть эти надписи и отметки. По ним мы видим, что Пушкин в 20-х и в 30-х годах доходил уже до наших дней, а может быть, заглядывал и дальше,

1924

# Пророк

## Анализ стихотворения

### 1. Вступление

«Пророк» в автографе Пушкина пока неизвестен. Впервые стихотворение было напечатано в «Московском вестнике» 1828 года; перепечатано в «Стихотворениях Александра Пушкина», часть II, СПб., 1829 года под 1826 годом; из этого издания перепечатывается во всех позднейших. Текст издания 1829 года таков:

1. Духовной жаждою томимъ,
2. В пустынь мрачной я влачился,
3. И шестикрылой Серафимъ
4. На перепутья мнѣ явился;
5. Перстами легкими какъ сонъ
6. Моихъ зѣницъ коснулся онъ:
7. Отверзлись вѣщія зѣницы,
8. Какъ у испуганной орлицы.
9. Моихъ ушей коснулся онъ,
10. И ихъ наполнилъ шумъ и  
звонъ:
11. И внялъ я неба содроганье,
12. И горнмъ ангеловъ полетъ,
13. И гадъ морскихъ подводный

- ходъ,  
14. И дольней лозы прозябанье.  
15. И онъ къ устамъ моимъ при-  
никъ,  
16. И вырвалъ грѣшной мой языкъ,  
17. И празднословной и лукавой,  
18. И жало мудрыя змѣи  
19. Въ уста замерная мои  
20. Вложилъ десницею кровавой.  
21. И онъ мнѣ грудь раскъкъ мече-  
мъ,  
22. И сердце трепетное вынулъ,  
23. И уголь, пылающий огнемъ,  
24. Во грудь отверстую водви-  
нулъ.  
25. Как трупъ в пустынь я ле-  
жалъ,  
26. И Бога гласъ ко мнѣ воззвалъ.  
27. «Восстань, Пророкъ, и виждь, и  
внемли,  
28. Исполнишь волею Моей,  
29. И, обходя моря и земли,  
30. Глаголомъ жги сердца людей».

В позднейших изданиях от этого текста постоянно делались мелкие отступления. Не перечисляя их всех, укажем как пример издания П. О. Морозова («Просвещения», т. II; СПб.,

1903), где в ст. 3 — «шестикрылый»; ст. 4 — «на перепутье», в конце точка; ст. 5 — запятая после «перстами» и в конце; ст. 9 в конце тире; ст. 10 в конце запятая; ст. 16 «грешный»; ст. 17 «празднословный», «лукавый»; ст. 27 «пророк» с маленькой буквы; ст. ст. 28, 29, 30 в начале кавычки; ст. 30 в конце восклицательный знак. Аналогичные отступления в других изданиях, особенно обычен восклицательный знак в конце стихотворения, чего нет в тексте Пушкина.

Существующий реальный комментарий к стихотворению скуден. Весь он построен на весьма сомнительных сообщениях П. А. Ефремова, ссылавшегося на рассказ С. А. Соболевского. Существенное в этом рассказе, что стихи написаны перед самым отъездом Пушкина из Михайловского в Москву, и что в рукописи была еще строфа, что Пушкин намеревался передать эти стихи с этой дополнительной строфой царю «в случае неблагоприятного исхода объяснений с ним», что листок с этими стихами Пушкин выронил и боялся, не случилось ли это во дворце. Дополнительную строфу печатали в разных редакциях; наибо-

лее обычная такова:

*Восстань, восстань, пророк Рос-  
сии,  
Позорной ризой облекись  
И с вервьем вокруг смиренной выи*

Печатали также:

*Иди, и с вервием на выи  
К царю смятенному явись!*

Несмотря на явную слабость этих виршей, об них существует целая литература; Н. Лернер, например, посвятил им особую статью в издании «Пушкин и его современники», вып. XIII, и преимущественно ими занял в издании под редакцией С. А. Венгерова (Брокгауз-Ефрон, т. IV) свое примечание к стихотворению, растянувшееся на 15 столбцов петита.

Затем также немало написано размышлений на тему, что это за «пророк», библейский или нет, может быть, магометанский, не видал ли Пушкин картинок, на которых изображены пророки или пророк с ангелом, а тем более еще с ангелом и с пылающим сердцем и т. д. Параллели, приведенные по этому поводу из Библии и из Корана, все весьма отдален-

ны и часто натянуты. В конце концов ничего «реального» о «Пророке» Пушкина до сих пор не сказано.

Задача предлагаемой статьи — всесторонне рассмотреть стихотворение с *формальной точки зрения*. Я понимаю «формальную» оценку самым широким образом, включая сюда и «композицию» стихотворения, как техническую, так и идейную. При этом, однако, уже за пределом «формальной» оценки остаются вопросы историко-литературные (например, вопрос о влияниях и заимствованиях), биографические, эстетические и т. п. Этот именно подход я избираю потому, что, по-моему мнению, формальная оценка должна предшествовать всякой другой. Итак, предлагаемая статья желает быть *началом* изучения «Пророка» Пушкина.

## **2. Идейная композиция**

**В**сякое поэтическое произведение есть синтез двух (или большего числа) идей[59]. Какие же идеи синтезует Пушкин в «Пророке»?

Основная задача стихотворения — объяснить деятельность поэта. В этом отношении к «Пророку» примыкают такие стихотворения,

как «Поэт» 1827 года, «Близъ мест, где царствует Венеция златая» 1827 года, «Чернь» 1828 года, «Поэту» 1830 года, «Эхо» 1831 года, последние строфы «Родословной моего героя» 1833 года и т. п. Вопрос решался Пушкиным в духе тех философских взглядов, которые господствовали в начале XIX века в кругах писателей, воспитанных на романтизме, — т. е. в духе идеалистической философии. Не подозревая того, Пушкин подчинялся влиянию немецкой послекантовой философии.

Такое решение таило в себе некоторое противоречие, некоторую «антиномию», т. е. именно то, что и является существом всякого истинно художественного произведения. Где есть такая антиномия, не разрешимая аналитическими методами науки, — вступает в свои права искусство, в частности — поэзия, достигающая синтеза своими приемами образности и наглядности. Чем глубже разрешенное противоречие, тем наиболее ярким, наиболее «вдохновенным» представляется нам создание поэзии; и оно представляется нам тем более совершенным, «мастерским», чем убедительнее, аксиоматичнее проведен-

ный синтез.

Поэт — обыкновенный человек, такой же, как все другие люди, со всеми их слабостями: вот одна «идея» стихотворения, одна «истина», взятая (как всегда в поэзии) аксиоматично. Это — та же мысль, которая развивается в стихах «Пока не требует поэта...» и др. Поэт изрекает откровения, которые не мог бы изречь обыкновенный человек, вещает нечто божественное, прозревает незримое или неузренное; вот вторая «идея» стихотворения, вторая «истина», или аксиома, противоречащая первой. И эту мысль Пушкин повторял неоднократно, говоря «не понимаемый никем», «ты — царь» и т. п. Антиномия налицо: «поэт — простой смертный» и «поэт — не простой смертный»,  $A=A$  и  $A \neq A$ . Синтез этих двух идей и будет тем «искомым», тем  $x$ , о котором говорил Потебня, что плох тот поэт, кто отправляется от этого решения как от данного, лишь подыскивая выражения для готовой мысли, так как для истинного поэта основная мысль стихотворения всегда нечто еще неизвестное, искомое,  $x$ , получаемый как результат от процесса творчества.

Путем естественным установить искомый синтез было невозможно; оставался путь сверхъестественный. Итак, Пушкину надо было ввести в свое стихотворение нечто сверхъестественное. Но сверхъестественное удобнее показать в обстановке, — далекой от повседневной действительности, где мы не привыкли встречаться с ним. Это подсказывало Пушкину перенести действие стихотворения в далекое, полубаснословное прошлое, в среду, где сверхъестественное для нас привычно. Но образы общеизвестных мифических поэтов, например, Мусея, Орфея, Ариона, мало подходили к замыслу, так как смысл мифов об них направлен в иную сторону. Являлась, однако, возможность заменить образ «поэта» образом «пророка» (конечно, библейского: только пророки Библии были для Пушкина подлинными «пророками»). Такая замена должна была представляться Пушкину заменой видового — родовым. Поэт — частный случай пророка, *vates*. Все, доказанное для пророка, *eo ipso*[60] будет доказано для поэта.

Выбором образа библейского пророка обусловливались и те образы, в которых должно

быть воплощено сверхъестественное: ангел и господь Саваоф, притом последний не в зрительном образе, а как «глас». Это было неизбежно, чтобы сохранить колорит Библии и, следовательно, сделать сверхъестественное приемлемым для читателя.

Таким образом обстановка стихотворения была найдена. Методы поэзии требовали, чтобы обе «идеи», которые выше изложены в форме отвлеченных суждений, были бы воплощены в конкретные образы[61]. Первая идея воплощена в образе «пророка, *влачащегося* в пустыне». У него все признаки обыкновенного человека: «зеницы», «уши», «грешный язык, празднословный и лукавый», «сердце трепетное», он томится «духовной жаждой», он падает «как труп» и т. п. Вторая идея воплощена в образе пророка преображенного: у него «вещие зеницы», слух, который внемлет «неба содроганье, и горний ангелов полет, и гад морских подводный ход, и дольней лозы прозябанье», у него вместо языка «жалю мудрыя змеи», вместо сердца «уголь, пылающий огнем», и т. п. Явно, что такое преобразование может совершить лишь сверхъ-

естественная сила. Она воплощена в образе «шестикрылого серафима», который обладает «перстами легкими как сон», «рассекает грудь мечом» и т. д. И этот серафим действует не по своей воле, а по воле бога, «глас» которого завершает преобразование. Обстановка события — «пустыня мрачная», напоминающая читателю знакомые ему картины из Библии, где он привык встречать и «серафимов» и «божий глас».

На язык понятий и логики стихотворение можно перевести так: поэт — человек обыкновенный, но свое вдохновение он получает свыше, с неба, и потому в его произведениях есть нечто сверхземное. Антиномия примирена, синтез найден: «человек» и «не-человеческое» синтезованы божественной силой. Противоречие объяснено: с точки зрения Пушкина, поэтическое творчество объясняется некоторым наитием, некоей силой, неизвестной в ряду естественных сил.

Можно ли было доказывать ту же мысль научным путем? — Можно. Для этого следовало бы анализировать содержание поэтического творчества или проповеди пророков. Далее

следовало бы доказать, что в этом творчестве или в этих пророчествах имеются элементы, не объяснимые из обычной человеческой психологии. Из этого можно было бы сделать вывод, что, следовательно, в психологии поэтов и пророков имеются данные, показывающие на какое-то сверхъестественное влияние. Наконец, все это привело бы к тому же выводу, к какому пришел Пушкин: что вдохновение поэта объяснимо только божественным влиянием или вообще влиянием сил, о которых наши естественные науки ничего не знают.

Сто лет назад, во времена Пушкина, состояние науки, в частности психологии, было таково, что невозможность подобного доказательства вовсе не была очевидной. Доказать наличие каких-то особых сил в художественном творчестве наука, конечно, не могла, но и доказать, что гипотетическое допущение их — излишне, тоже была не в силах. Психология творчества была в зародыше, и поэтическое вдохновение казалось чем-то чудесным. Пушкин мог мыслить (или, вернее, чувствовать, так как был чужд философских спе-

куляций) свое художественное решение вопроса не противоречащим возможному рас-судочному (научному) решению. Иного объяс-нения чуду творчества Пушкин не видел и прибежал к «божественному», «мистическо-му», как к единственно возможному реше-нию, подобно тому, как и Наполеона он назы-вал: «чудный (т. е. чудесный) муж»,

*посланник провиденья,  
Вершитель роковой безвестного  
веленья.*

Общий синтез, образ преображенного про-рока, создается в стихах Пушкина через ряд второстепенных синтезов, отдельных обра-зов. Самое преображение представлено в дей-ствии, притом как преображение *телесное*, чтобы все время можно было оперировать об-разами, а не понятиями: не «зрение», а «зени-цы»; не «слух», а «уши»; не «речь», а «язык»; не «ум» или «помыслы», а «сердце». Преобра-женные чувства изображены частью сравне-ниями: «как у испуганной орлицы», «жало змеи», «уголь», частью указанием на их новые способности: «внял я неба содроганье»... и т. д.

То и другое связано действиями серафима: «коснулся», «вырвал», «рассек», «вложил». Ряд частных образов, вытекающих из этого изображения, тоже чисто синтетичен: «персты легкие как сон», «вещие зеницы», «неба содроганье», «ход гад» и т. д.; таковы же образы описательные: «пустыня мрачная», «лежал как труп» и т. д.

### **3. Внешняя композиция**

**П**о внешней композиции стихотворение распадается на три основных части: I — вступление; II — постепенное преобразование человека в пророка; III — заключение. Эти части подробнее разделяются так:

I. Вступление (4 стиха) дает экспозицию стихотворения: выведены два действующих лица, «я» (пророк) и «серафим», причем каждому отведено по 2 стиха, и показано место действия.

1. «Я» и место действия («пустыня мрачная»). Ст. 1–2.

2. «Серафим» и место его появления («перепутье»). Ст. 3–4.

II. Преобразование (20 стихов) разделено на четыре момента преобразования: 1 — зрения (4

стиха), 2 — слуха (6 стихов), 3 — языка (6 стихов), 4 — сердца (4 стиха), что дает ряд: 4-6-6-4. Каждый момент имеет две стадии: А — действие серафима, Б — результат этого действия. Каждая стадия включает в себя два элемента: А, а — самое действие, А, б — состояние органа до преобразования; Б, а — самый результат, Б, б — ближайшие последствия. Однако, во избежание однообразия, в отдельных моментах подробнее развита то та, то другая стадия, то тот, то другой элемент, а именно:

1. Преобразование зрения. А, а — самое действие описано подробно, ст. 5–6; А, б — состояние органа до преобразования не описано, дано лишь слово «зеницы»; Б, а — результат описан сжато, ст. 7; Б, б — на последствия дан лишь намек — «вещие», ст. 7, зато дано сравнение, ст. 8. Вообще первый момент изображен сжато, чтобы следующие не казались повторением.

2. Преобразование слуха. А, а — самое действие описано кратко, ст. 9; А, б — состояние органа, как в 1-м моменте, определено лишь словом «уши». Б, а — результат описан сжато, ст. 10; Б, б — последствия описаны подробно,

ст. 11–14, так как именно слух прежде всего мог проявить свои новые способности.

3. Преображение языка. А, а — действие описано подробно, ст. 15–16; А, б — состояние органа до преобразования изображено подробно, ст. 17. Б, а — результат описан подробно, ст. 18–20; Б, б — последствия не представлены, так как они могли проявиться лишь впоследствии, зато изображение действия продолжено, ст. 20.

4. Преображение сердца. А, а — действие описано подробно, ст. 21–22; А, б — состояние органа указано эпитетом «трепетное». Б, а — результат описан подробно, ст. 23–24; последствия не изображены по той же причине, как в 3-м моменте, но, как и там, дано продолжение действия.

III. Заключение (6 стихов) разделено на две части: 1 — связь с предыдущим и появление нового действующего лица — бога; 2 — глас бога, подводящий всему итог.

1. Связь возвращает к началу стихотворения повторением слова «пустыня» (рондельное строение) и вводит глас бога, ст. 25–26.

2. Глас бога подводит итоги всему преобра-

жению (рецепция): «восстань» рецепирует предыдущее «я лежал», «пророк» — начальное «я»; «виждь» — преобразование зрения; «внемли» — слуха; «глаголом» — языка; «жги» — сердца; «моря и земли» — «пустыню мрачную»; «исполнись волею моею» — первый стих, где говорится о «духовной жажде».

Таким образом стихотворение внутренне завершено; никакие дополнения к нему невозможны. Общая схема композиции такова:

### *I. Вступление*

1. Я. пустыня. 2 ст.

2, Серафим, перепутье. 2 ст.

### *II. Преобразование*

1. Зрение. 4. ст. 2. Слух. 6. ст.

А, а — подробно. А, а — подробно.

б — кратко. б — кратко.

Б, а — сжато. Б, а — сжато.

б — кратко. б — подробно.

3. Язык. 6 ст. 4. Сердце, 4 ст.

А, а — подробно. А, а — подробно.

б — подробно. б — подробно.

Б, а — подробно. В, а — подробно.

б — отсутствует, б — отсутствует

### III. Заключение.

1. Я — труп. 1 СТ. Бога глас. 1 ст.

2. Рецепция. 4 ст,

## 4. Ритмика и строфика

**М**етр «Пророка» — четырехстопный ямб, обычного у Пушкина типа, с преобладанием пиррихической ипостасы в 3-ей стопе. Из общего числа 30 стихов, стихов без ипостас — 10; с пиррихией в 1-й стопе — 1; в 3-й стопе — 14; в 1-й и 3-й стопах — 4; со спондеем во 2-й стопе — 1. Спондеическая ипостаса выражена слабо и приближается к чистому ямбу («мне грудь»). Пиррихий в 2-й стопе, спондеев в 1-й и 3-й, хореев — нет. Тем не менее разнообразие ритмов значительно и достигается, как всегда у Пушкина, комбинациями ипостас с малыми цесурами.

Различных ритмов в стихотворении — 14, а вариаций, принимая во внимание каталектику, — 19. Это следующие ритмы:

1. Без ипостас; три цесуры: после арсисов 1, 2, 3. Вариация 1 — ст. 27 (женский); вариация 2 — ст. 15 (мужской).

2. Без ипостас; три цесуры: после арсисов 1, 2 и после тесиса 4. Вариация 3 — ст. 6, 9, 13

(мужские).

3. Без ипостас; три цесуры: после арсисов 1, 2 и после тесиса 2. Вариация 4 — ст. 10 (мужской).

4. Без ипостас; три цесуры: после арсиса 3 и после тесисов 2, 3. Вариации 5 — ст. 2 (женский); вариация 6 — ст. 16 (мужской). В ст. 16 «мой» не может читаться без ударения, что отождествило бы ритм с вариацией 13.

5. Без ипостас; три цесуры: после арсисов 2, 3 и после тесиса 2. Вариация 7 — ст. 26, 30 (мужские).

6. Спондей во 2-й стопе; четыре цесуры: после арсисов 1, 3 и после обоих слогов спондея. Вариация 8 — ст. 21 (мужской).

7. Пиррихий в 3-й стопе; две цесуры: после арсиса 1 и между слогами пиррихия. Вариация 9 — ст. 25 (женский).

8. Пиррихий в 3-й стопе; две цесуры: после арсиса 1 и после пиррихия. Вариация 10 — ст. 20, 24 (женские); вариация 11 — ст. 19, 23 (мужские).

9. Пиррихий в 3-й стопе; две цесуры: после тесиса 2 и после пиррихия. Вариация 12 — ст. 7 (женский); вариация 13 — ст. 1, 15, 12, 18, 28

(мужские).

10. Пиррихий в 3-й стопе; две цесуры: после тесиса 2 и между слогами пиррихия. Вариация 14 — ст. 2, 11, 14 (женские).

11. Пиррихий в 3-й стопе; две цесуры: после тесиса 2 и после тесиса 4 (незаконченная ипостаса). Вариация 15 — ст. 22 (женский).

12. Пиррихий в 1-й стопе; две цесуры: после арсисов 2. 3. Вариация 16 — ст. 29 (женский).

13. Пиррихий в 1-й и 3-й стопах; одна цесура: между слогами второго пиррихия. Вариация 17 — ст. 17 (женский); вариация 18 — ст. 3 (мужской).

14. Пиррихий в 1-й и 3-й стопах; одна цесура: после второго пиррихия. Вариация 19 — ст. 8 (женский). Первая стопа имеет слабо выраженный хореический оттенок.

Таким образом, отношение вариаций к метру — 19: 30, т. е. разнообразие вариаций достигает 63,(3)%. Иначе, в среднем, каждая вариация повторяется менее двух раз; в точных цифрах: пять раз встречается 1 вариация; три раза — 2 вариации, два раза — 3 вариации, по одному разу — 12 вариаций, т. е.

огромное большинство вариаций (12 из 19) встречается в стихотворении лишь *один раз*. Это и придает живое разнообразие ритму «Пророка». Притом тождественные вариации несколько раз взяты с определенной целью — одинаковостью ритма подчеркнуть параллелизм содержания, например,

*Моих зениц коснулся он...*

*Моих ушей коснулся он...*

*Вложил десницею кровавой...*

*Во грудь отверстую водвинул...*

Если принимать во внимание только ритмы, не обращая внимания на каталектику, получится отношение 14: 30, т. е. 46,(6)%; шесть раз встречается 1 ритм, четыре раза — 1 ритм, три раза — 3 ритма, два раза — 3 ритма, один раз — 6 ритмов. Большинство всё же остается за ритмами, встречающимися не чаще двух раз (9 из 14).

Строфика стихотворения совпадает с композиционными делениями: вступление — 4 стиха, преображение зрения — 4, слуха — 6,

языка — 6, сердца — 4, связь — 2, заключение — 6. Это дает ряд: (4) + (4 + 6 + 6 + 4) + (2 + 4).

Расположение рифм в строфах, то парных, то перекрестных, то обхватных, вносит нужное разнообразие в строй, который иначе мог бы быть неприятен своей необходимой правильностью.

### **5. Эвфония. Звукопись**

Эвфонически «Пророк», при первом взгляде, кажется уступающим другим стихам Пушкина. Того обилия аллитераций (повторов), которое столь характерно для техники Пушкина, здесь как будто нет. Даже излюбленный прием Пушкина, анафора в конце стиха, встречается всего один раз, в форме, выраженной не резко («и виждь, и внемли»). Однако более внимательное изучение открывает в стихотворении немалое эвфонистическое богатство. По отдельным звукорядам эти явления распределяются так:

Ст. 1. Слабо выраженное рондо начального и заударного звука: «духовной жаждою», или, если принять во внимание два ж, — слабо выраженная обхватная система: д-ж-ж-дили: вс,

св.

Ст. 2. Повтор заударного и ударного звука: «мрачной я влачился».

Ст. 3. См. дальше инструментовку. Очень слабый повтор двух р, ударного и неударного.

Ст. 4. См. дальше инструментовку. Внутренняя анафора: «на перепутьи».

Ст. 5. Обхватная система: с-к-к-с, с интеркаляцией третьего к: «перстами легкими как сон».

Ст. 6. Эпифора: «моих зениц», и рондо: «коснулся он».

Ст. 7. Слоговая анафора ударного и начального слога: «отверзлись вещи».

Ст. 8. Внутренняя гласная анафора: «как у испуганной».

Ст. 9. Рондо, как в ст. 6: «коснулся он».

Ст. 10. Стих начинается слитной анафорой: «и их», после чего следует рондельное строение: «наполнил шум и звон», со слабо выраженным обхватом двух л: «наполнил».

Ст. 11. Тройная анафора двух ударных и заударного звука: «внял я неба содроганье».

Ст. 12. Анафора ударного и заударного звука: «горний ангелов», и слабый повтор удар-

ного и неударного л; «ангелов полет», что дает последовательную систему: *г-г-л-л*, или: *вв*, *ее*.

Ст. 13. Слоговая эпифора: *од-од*, с двойным пролепсисом, одним ударным, другим слабым, неударным: «и гад морских подводный ход»; при этом стих дает рондельную метатраму: «*гад-ход*».

Ст. 14. Как в ст. 12, слабо выраженная последовательная система: *л-л-з-з*, из первой анафоры с ударным и заударным звуком и второй с заударным и неударным: «дольней лозы прозябанье».

Ст. 15. Слитная зевгма: «к устам моим», и эпифора: «к устам моим», что дает неполный квадрат, и слабая, более инструментальная, эпифора: «*моим* приник».

Ст. 16. Анафора ударного и заударного звука: «вырвал грешный», и, более инструментальное, рондо: «вырвал — язык».

Ст. 17. Анафора ударного и начального звука л со слабой анафорой заударного и неударного звука в: «празднословный и лукавый», что дает перекрестную систему: *л-в-л-вили*: *вс*, *вс*.

Ст. 18. Анафора начальнo-ударного и начальнo-затактного звука: «мудрыя змеи».

Ст. 19. Анафора ударного и начальнoго звука: «замершие мои».

Ст. 20. См. дальше инструментoвку. Внутренний слоговой повтoр: кровавой, в произношении: *ав-авай*.

Ст. 21. Обхватная система из двух анафор, первой — из двух начальнoх, второй из начальнo-ударнo-затактного и начальнoго звука: «мне грудь рассек мечом», т. е. опять по форме: вс, св.

Ст. 22. Анафора из заударного и начальнo-ударнo-затактного звука: «сердце трепетное», и слабый эпифорический повтoр неударного н: «трепетное вынул».

Ст. 23. Анафора на звуках л, заударного (но очень сильно звучащего: «уголь») и ударного звука: «уголь пылающий», и более слабая анафора на звук г, заударного (но также сильно звучащего «уголь») и предударного звука: «уголь — огнем», что дает обхватную систему: *г-л-л-г*, или: вс, св.

Ст. 24. Анафора из ударного и заударного звука: «грудь отверстую», вторая анафора из

ударного и начального звука: «отверстую водвинул», с пролепсисом звука в: «вогрудь», и силлепсисом того же звука в ударном слове: «водвинул», что дает перекрестную систему с пролепсом и силлепсом: в-р-в-р-в-в, или: с, вс, вс, с.

Ст. 25. Слоговая обратная зевгма: «труп в пустыне», и анафора начального и ударного звука: «труп в пустыне», что дает обхватную систему, опять по форме: вс, св.

Ст. 26. Зевгма: «бога глас», и рондо: «глас — воззвал», что дает последовательную систему из зевгмы и рондо, по форме: вв, ее.

Ст. 27. Тройная анафора: ординарная в конце стиха с пролепсом вначале: «Восстань — и виждь и внемли», и слабый внутренний повтор в слове: «пророк», что дает систему по форме: в, ее, вв.

Ст. 28. См. дальше инструментовку. Анафора ударной гласной и заударного звука: «исполнись волею».

Ст. 29. Эпифора: «обходя моря». Ст. 30. Внутренние анафоры в слове: «глаголом», и анафора затактно-начального и начального звука: «глаголом — людей», что дает систему по фор-

ме: вс, вс, с, или, точнее: вс, вс, С[62].

В системе звукорядов стихотворения также имеется ряд повторов. Важнейший из них — анафора ряда стихов на *ц*, ст. 10–18 и через два стиха еще ст. 21–23, затем еще ст. 3, 26 и 29. Таким образом, 15 стихов из 30 начинаются одинаково, союзом *И*, а еще один, ст. 29, тем же звуком: «Исполнишь». Далее многие повторы отдельных звукорядов находят свой отзвук (пролепс или силлепс) в смежных; некоторые сочетания звукорядов сами образуют системы повторов. Важнейшие из этих явлений следующие:

Ст. 1–2. Анафора: «томим — в пустыне». Эпифора: «томам — влачился».

Ст. 3–4. Та же эпифора: «серафим — явился».

Ст. 4–5. Анафора: «на лерелутьи перстами».

Ст. 6–7. Словесный (и, следовательно, звуковой) повтор: «зениц — зеницы».

Ст. 8–9. Повтор гласный: «у испуганной — ушей», — род пролепса.

Ст. 10–12. Шестерной повтор: «наполнил — звон — внял — неба — содроганье — горный — ангелов», образующий систему: рон-

до+тройная анафора + двойная анафора; рифма «он» дает к системе пролепс.

Ст. 13–14. К эпифоре «гад — ход» силлепс «дольней».

Ст. 15–17. К анафоре «вырвал — грешный» пролепс «приник» и силлепс «празднословный».

Ст. 17–18. К анафоре «празднословный — лукавый» слабый пролепс «жало».

Ст. 18–19. Четвертная анафора: «мудрыя — змеи — замершие — мои».

Ст. 20–22. Четвертная анафора: «грудь — рассек — сердце — трепетное», и к ней пролепс: «кровоавой».

Ст. 22–23. Зевгма: «вынул — уголь»; к анафоре «уголь пылающий» слабый пролепс «вынул».

Ст. 23–24. Метаграммная анафора: «уголь — грудь»; к анафоре: «уголь — огнем», силлепс: «грудь».

Ст. 23–25. Анафорическое начало трех стихов: «и уголь — во *грудь* — как *труп*», одинакового строения и с одной ударной гласной.

Ст. 26–28. К анафоре: «восстань — виждь — внемли», пролепс: «воззвал» и силлепс: «во-

лею».

Ст. 29–30. К анафоре: «глаголом — людей», слабый пролепс: «земли»; эпифора: «обходя — людей».

## **6. Эвфония. Инструментовка и рифмовка**

**В** инструментовке стихотворения прежде всего замечательно обилие гласных. Из 30 стихов на гласную начинается 17, т. е. более половины. При 97 словах в стихотворении [63] только двадцать один раз встречается столкновение согласных, большею частью объяснимое требованиями звукописи:

*И он к устам моим приник...*

*И он мне грудь рассек мечом...*

*Как труп в пустыне я лежал...*

Из 252 слогов стихотворения 91, т. е. больше 1/3, приходится на звуки *и*, *ий*, *ы*, *ый* и неударное *е*, близкое по звуку к *и* (например, шистикрылый). Чистых *и*, *ий* и *ы*. Чистых звуков *ив* этом счете 80. Ударных *и*, на 98 ударений, — 24, т. е. больше 1/4. Ряд стихов определенно инструментован на *и*:

*И шестикрылый Серафим...*

*Перстами легкими как сон  
Моих зениц коснулся он:  
Отверзлись вещи зеницы...*

*Вложил десницею кровавой...*

Та же инструментовка проходит через анафору на И в начале 16 стихов из 30, в таких рифмах, как «томим — влачился — серафим — явился»; «зеницы — орлицы», «пририк — язык», «змеи — мои», «вынул — водвинул» (отчасти, внемли — земли); в таких сочетаниях, как «и их», «и горний», «исполнись».

На этом общем фоне развивается частная инструментовка отдельных частей, причем она определенно подчинена композиционному строю. В отношении инструментовки (также и мелодики) стихотворение распадается на те же 6 частей, как и в композиционном отношении.

Вступление вводится стихом (ст. 1.), инструментованным на 3 чистых гласных: *о-а-и* — «духовной жаждою томим», после чего следуют стихи, инструментованные на основной

звук *и*.

Четыре преобразования вводятся четырьмя параллельными стихами (ст. 6, 9, 15, 21), причем, соответственно тому, что, по распределению материала, преобразование I сближено со II, а III — с IV (см. схему в главе «Внешняя композиция»), так же построены и вводные стихи:

I. Моих зениц коснулся он...

II. Моих ушей коснулся он...

III. И он к устам моим приник...

IV. И он мне грудь рассек мечом...

Ст. I (ст. 6) вводится основным звуком *и*, после чего следуют новые звуки: *у-о*. Во всей этой части стихотворения (ст. 5–8) остается господствующим звук *и*.

Ст. II (ст. 9) сохраняет только один звук *и*, затем, помимо звуков, тождественных с I — *у — о*, дает новый звук — *ей* («ушей»). Следующий стих (ст. 10), изображающий «полноту», инструментован на *о* («наполнил... звон»). Далее четыре стиха (ст. 11–14), изображающие обострение слуха, сохраняя, как связь с предыдущим, одно ударное *и* («морских»), инструментованы на *а* и *о* («внял... содроганье...

ангелов... гад... прозябанье... — горний... полет... подводный ход... дольной лозы»).

Ст. III (ст. 15) переносит основное *и* в конец строки («моим приник»). Следующий стих (ст. 16), изображающий жестокое вырывание языка, инструментован на *ы* («вырвал... язык»). Оба эти стиха (ст. 15 и 16) характерны накоплением согласных. Следующий стих, являющийся как бы вставкой (ст. 17 — «и празднословный и лукавый»), имеет совершенно особое ритмическое строение: это — единственный, в описании преобразений, стих с пиррихием в 1-й стопе. Далее следуют два инструментально параллельных стиха на звуки: *а — уф — и; а — ер — и:*

*И жало мудрые змеи  
В уста замершие мои.*

Заканчивается преобразование языка стихом (ст. 20), возвращающим к основному звуку *и*.

Ст. IV (ст. 21) совсем не содержит звука *и*, кроме икающего *е* в слове «мечем». Изображая удар меча, стих разделяется малыми цесурами постопно на 4 равные части:

*И он / мне грудь / рассек / мечем.*

Впечатление еще усиливается тем, что две первые стопы составлены парами односложных слов (что обращает вторую стопу в спондей). Следующий стих (ст. 22), впервые в стихотворении, инструментован на е («сердце трепетное»). Далее идет стих (ст. 23), где резкий звук у в начале («и уголь») смягчается следующей ударной гласной а и вообще обилием гласных («пылающий»). Заключительный стих этого преобразования как бы дает сжатую рецепцию заключительных двух стихов преобразования языка:

*В уста замершие мои  
Вложил десницею кровавой...*

*Во грудь отверстую водвинул...*

Все три стиха имеют *один и тот же* ритм. Заключение вводится стихом (ст. 25), требующим при произнесении пауз («как труп / в пустыне»); начало его инструментовано на глухие звуки у и ы, которые сменяются открытым а («лежал»), дважды повторяющимся в следующем стихе (ст. 26), изображающим

божий глас («гл ас... воззвал»).

Последняя часть, глас бога, начинается стихом, опять, распадающимся по стопам:

*Востань, / Пророк, / и виждь, / и  
внемли...*

Суровость этого строения переходит в следующих стихах (ст. 28–29) в полногласие (изобилие гласных), что соответствует содержанию, — голосу, раздающемуся свыше («волю моей» и т. д.). Наконец, в последнем стихе то слово, на котором лежит логическое ударение и которое подводит итог всему стихотворению, инструментовано на основную гласную *и* («жги») и тем возобновляет основной строй инструментовки[64].

Рифмы «Пророка», — вообще характерные для Пушкина, — подчинены общей инструментовке стихотворения. В то время, как в нашей новейшей поэзии (у футуристов и др.) рифма получила самодовлеющее значение, чем объясняется господствующая роль опорной согласной, у Пушкина рифма входит в общий звуковой ряд стиха, и ее опорная согласная подчиняется звукописи предшествующих

слов. Поэтому и рифмы «Пророка» не могут быть рассматриваемы без связи с общей звукописью и инструментовкой.

Из 15 рифм стихотворения 6 имеют ударной гласной *и*, а 7-я имеет *ина* конце («внемли — земли»), что составляет почти половину всех рифм.

Рифма с точной опорной согласной только одна («вынул — водвинул»), опорные же согласные других рифм объясняются строем звукоряда, к которому они принадлежат, хотя при этом многие рифмы построены так, что звуки, предшествующие ударной гласной, аналогичны.

Таковы рифмы: «томим — серафим», «коснулся он — звон», «содроганье — прозябанье», «змеи — мои»; в более слабой степени: «как сон — коснулся он», «зеницы — орлицы», «приник — язык», «лукавый — кровавый».

Строем звукоряда объясняются рифмы: «влачился» (связь с «мрачной»), «полет» («ангелов»), «ход» («гад»), «мечом» («мне»), «огнем» («угль»), «людей» («обходя»).

Звуковой связью с другими рифмами объясняются рифмы: «явился» («серафим»), «ог-

нем» («вынул»), «воззвал» («внемли»).

В звуковом отношении одинокими остаются рифмы: «внемли — земли» (объяснимая резкостью звукового сочетания *мл*), «моей» (объяснимая требованием полногласия, см. выше), «лежал» (объяснимая требованиями инструментовки).

К этому анализу смысловой и технической композиции, метрики и ритмики, звукописи, инструментовки и рифмики (эвфонии) должен был бы быть присоединен подробный анализ мелодики (едва затронутой выше), а также анализ эмоционального значения ритмов и звуков стихотворения (вопросов, также едва намеченных в этой статье). Только тогда *формальное* изучение стихотворения могло бы считаться законченным.

Уже после этого может настать пора для плодотворного изучения историко-литературного и иного. Руководствуясь формальным анализом, возможно установить точную связь данного стихотворения с предшествовавшими ему явлениями литературы (влияния и заимствования) и вообще искусств, а также внутреннюю связь идей, выраженных

в стихотворении, с предшествующими идейными течениями. Тот же анализ вскроет место данного стихотворения в эволюции творчества Пушкина, как со стороны техники, так и содержания. Теми же методами можно будет проследить, при содействии данных, даваемых историей критики, дальнейшую жизнь стихотворения, начиная с оценки его современниками, через позднейшие критические отзывы, через его отражение в других поэтических произведениях (подражания), вплоть до его современного понимания. Наконец, заключением этих работ явится оценка художественно-эстетическая. Здесь закончится роль критика и начнется работа *историка*.

Нач. 1920-х годов

# Статьи об армянской литературе

## Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков

### Историко-литературный очерк

#### 1

Две силы, два противоположных начала, скрещаясь, переплетаясь и сливаясь в нечто новое, единое, направляли жизнь Армении и создавали характер ее народа на протяжении тысячелетий: начало Запада и начало Востока, дух Европы и дух Азии. Поставленная на рубеже двух миров, постоянно являвшаяся ареной для столкновения народов, вовлекаемая ходом событий в величайшие исторические перевороты, Армения, самой судьбой, была предназначена — служить примирительницей двух различных культур: той, на основе которой вырос весь христианский Запад, и той, которая в наши дни представлена мусульманским Востоком.

«Армения — авангард Европы в Азии», эта,

давно предложенная, формула правильно определяет положение армянского народа в нашем мире.

Историческая миссия армянского народа, подсказанная всем ходом его развития, — искать и обрести синтез Востока и Запада. И это стремление всего полнее выразилось в художественном творчестве Армении, в ее литературе, в ее поэзии.

Современная наука[65], в теории, выставленной и блистательно развиваемой акад. Н. Я. Марром, видит в самом составе армянского народа два разнородных элемента, западный и восточный. Происхождение армянского народа эта теория связывает с так называемым Киммерийским движением VIII–VII вв. до Р. Х. В ту эпоху одно из фригийских племен (следовательно — индо-европейского корня), перебросившись, вместе с другими, из Фракии в Малую Азию, продвинулось на верховья рек Галиса и Евфрата и затем подчинило себе население соседних стран, в том числе Урарту и Наири, частью поработив, частью ассимилировав аборигенов (народ *не* индо-европейского, по Н. Я. Марру, яфетидского корня). Из сли-

вания этих двух элементов: завоевателей фригийцев, индо-европейцев по происхождению, и покоренных урартийцев, яфетидов по происхождению, и возникла армянская народность, сочетающая в себе, таким образом, чисто восточный элемент (урартийцы) с элементом западным (фригийцы). Это подтверждается филологическим анализом армянского языка, показаниями античных историков, данными археологии, этнографии, географии и, наконец, свидетельством народных армянских преданий. Мы вправе поэтому рассматривать армянский народ, в самом его существовании, как западно-восточный, одновременно — и азиатский и европейский.

Вся история Армении могла только усилить это двуединство народного духа, так как армянский народ попеременно подвергался разным влияниям, то со стороны своих восточных, то — западных соседей. На заре ее истории Армении суждено было испытать сильное воздействие персидского *иранизма*, так как она входила, как отдельная сатрапия, в состав державы древне-персов (с VI по конец IV в. до Р. X.). Армянами управляли пер-

сидские сатрапы, армяне судились по персидским законам и участвовали в персидской армии; в народе получил широкое распространение персидский язык и многие чисто персидские обычаи; наконец, в значительной степени усвоили армяне и национальную религию древне-персов. Персы — народ арио-европейского корня; их язык принадлежит к семье арийских языков. Но держава древне-персов была прямой наследницей ассиро-вавилонской (семитической) империи. Персы испытали могучее давление той семитической культуры, которая сложилась за несколько тысячелетий до нашей эры в Передней Азии, преимущественно в бассейнах Тигра и Евфрата, включив в себя и элементы культуры Египта, с которым ассиро-вавилоняне были в постоянных сношениях. Поддаваясь иранизации, армяне восприняли и известную долю культурных начал Ассиро-Вавилонии.

Период персидского господства оставил глубокие следы на всем характере армянского народа, которые можно в следующие века следить в нравах, в верованиях, в государственном строе. Персидский язык, напр., был

настолько распространен в Армении, что его знали даже женщины (свидетельство Ксенофонта), и несомненно, что еще в эту раннюю эпоху в армянский язык проникло множество иранских корней. Армянский пантеон почти совпадал с иранским, и Страбон писал, что «все святыни персов чтутся также и армянами», на что указывают самые имена армянских богов: Арамазда, Анаит, Тир, Михра; были переняты армянами и идеи зороастризма. Двор армянского царя, с его официальным титулом «царь царей», до последних времен был сколком с роскоши персидского царского двора. Вообще влечение к пышности, великолепию, торжественности было в значительной степени усвоено армянами под воздействием их восточных соседей и, одно время, господ.

Противовесом этому влиянию явилось могущественное влияние *эллинизма*, который стал быстро распространяться на Востоке после походов Александра Великого (ум. в 323 г.) и возникновения в Азии новых полугреческих государств. Македонское завоевание как бы распахнуло двери на Запад для всей Пе-

редней Азии, которая целые тысячелетия жила обособленной, замкнутой жизнью. В течение ближайших трех столетий (с конца IV до середины I в. до Р. Х.) благотворный дух Эллады, вея над Арменией, во многом видоизменил идеи, мирозерцание и самый характер народа. Умиравшая Греция передала как многим другим странам, так и Армении свои последние вздохи, оплодотворившие всю европейскую культуру. Поддаваясь эллинизации, армяне тем самым становились причастны бессмертному источнику красоты и мысли, из которого и поныне мы почерпаем наши лучшие идеалы.

Результаты эллинизации уже определенно сказались в Армении к эпохе Тиграна Великого (95–56 гг. до Р. Х.) и его преемников. По крайней мере, высшие классы армянского общества находились тогда под несомненным греческим влиянием. Армянская архитектура того времени носила отпечаток эллинского художества; в армянских храмах появились статуи олимпийцев, отождествленных с национальными божествами; образованные армяне понимали по-гречески, читали греческих

писателей, интересовались греческим искусством; существовало обыкновение — посылать юношей, чтобы закончить их образование, в Афины и другие научные центры Эллады. Мы знаем, что ко двору армянского царя приглашались эллинские риторы, поэты, ученые, художники; что в столицах Армении, в придворном театре, исполнялись пьесы великих трагиков Эллады; что сын Тиграна Великого, царевич (впоследствии — царь) Артавазд II, сам писал драмы и стихотворения на греческом языке. Глубоко в массу народа это эллинское влияние, по-видимому, не проникало, но все же творческое воздействие его явно выразилось потом во всех проявлениях духовной жизни Армении.

Попутно должно отметить, что в ту эпоху, когда случайности исторических судеб вознесли одно время Армению до высоты настоящей «империи», когда владения армянского «царя царей» простерлись «от Куры до Иордана и от гор Мидийских до Киликийского Тавра», — армянский народ принял в себя новую волну восточной стихии, — *семитической*. Тигран Великий и Артавазд II доходили в сво-

их завоеваниях до пределов Иудеи и нашли полезным переселить в свою страну значительное количество евреев (армянские историки уверяют, что до 100 000 семейств). Позднее некоторые знатнейшие армянские фамилии выводили свое происхождение именно от этих иудейских выходцев и даже прямо от царя Давида Псалмопевца. Разумеется, эта волна эмигрантов не могла иметь существенного влияния на состав народа, но некоторые следы в его характере оставить могла, как и вообще разные другие народности Малой Азии, в те десятилетия, когда армянские цари-завоеватели совершали свои походы от Каспийского моря к Средиземному и от берегов Понта Эвксинского до глубин Месопотамии, когда вновь смешивались племена, когда строились новые города (как великолепная столица Тиграна — Тигранакерт) и заселялись выходцами с разных концов земли и когда сокровища, в том числе и художественные, накопленные веками, текли из завоеванных стран в пределы своей властительницы — Армении.

После вступления Рима в число азиатских

держав и после распространения по всему Востоку римского могущества, постепенно забиравшего под свою тяжелую руку царства и народы, Армения не могла не поддаться новой сильной волне западного влияния, на этот раз *романизации*. Римляне появились в Азии в начале II в. до Р. Х. (189 г. битва при Магнезии), но Армения долго сопротивлялась римскому воздействию: романизации противился эллинизм высших классов общества и иранизм народных масс. Высшие классы видели в римлянах — варваров, поработителей Эллады; народ тянул в сторону соседней, родственной по обычаям и по религии, Парфии, которая во многом была преемницей персидской державы. В течение трех столетий (от середины I в. до Р. Х. и до середины III в. по Р. Х.) борьба между Западом и Востоком в Армении воплощалась в форме борьбы «партии римской» и «партии парфской». Потребовались целые века, чтобы романизация достигла успехов в Армении, и нужны были коренные перевороты в политических отношениях, чтобы Армения уже в III в. по Р. Х. тесно сблизилась с Римом и стала его верной союзни-

цей.

Первоначальные отношения между Арменией и Римом были враждебные. Поступательное движение римлян на Восток грозило утратой самостоятельности всем местным государствам, что вызывало естественные коалиции азийских царств против Рима. Такой коалицией были и союзы Тиграна Великого с Митридатом понтийским (Эвпатором) или Артавазда II с царем парфским Ородом. И, в общем, за все три столетия, до возникновения новоперсидской державы, армяне всегда оставались естественными врагами Рима, хотя не раз, уступая угрозам силы, выступали как союзники римлян. Рим не был в силах поработить Армению; медали, выбитые римлянами с надписями: «*Armenia devicta*», «*Armenia recepta*», «*Armenia capta*» [66] и т. под., были лишь хвастовством; вассалитет Армении, которого добился Рим, был (по признанию Моммсена) «лишен внутреннего содержания»; попытка Траяна обратить Армению в римскую провинцию не удалась, не продержалась и года и т. д. Но удары, которые Рим наносил Армении: походы Суллы, Лукулла, Пом-

пея, Антония, Корбулона и др. обессилили ее; римляне, действуя шаг за шагом, принудили Армению отказаться от всех своих завоеваний и постепенно замкнули ее в ее естественные границы, низвели с высоты «империи» на степень национального царства, которое позднее уже не могло сопротивляться своим сильным соседям.

При всем том постоянные сношения с Римом, то враждебные, то дружественные, неизбежно вводили в Армению элементы романской культуры. Уже Тигран Великий вступил в ряд «друзей и союзников римского народа» и сыну своему завещал союз с Римом, как залог благополучия царства. Новые войны с римлянами привели в Армению много военнопленных-италийцев; за ними последовали римские купцы. Антоний со всей армией принужден был провести несколько месяцев в Армении (37 г. до Р. Х.); Август отправил в Армению особое посольство, во главе с Тиберием Клавдием, будущим принцепсом (20 г. до Р. Х.); позднее с посольствами являлись — Гай Цезарь, усыновленный Августом (1 или 2 г. по Р. Х.), и Германии (18 г. по Р. Х.). На армянский

престол стали всходить — возводимые, разумеется, происками Рима — лица, получившие римское воспитание (Тигран V, Тигран VI и др.). Царь Тиридат (58–59 и 62–107 гг. по Р. X.), после долгой (и во многих отношениях победоносной) войны с римлянами, согласился лично поехать в Рим и принять армянскую корону из рук Нерона.

С Тиридатом ехало много знатных армян; города по пути устраивали им торжественные встречи; в Неаполе и в Риме в честь царя были даны пиры, праздники, представления в театрах, игры в цирке. Уезжая обратно, Тиридат повез с собой много итальянских художников, мастеров, рабочих для восстановления разрушенных во время войны городов и храмов.

Начиная со II в. по Р. X. культурное влияние Рима начинает явственно сказываться в Армении. Это подтверждают и данные археологии, — известные раскопки в Гарни (древняя Гарнея), где найден храм, относящийся к II–III вв. и совпадающий с формами римской архитектуры того времени. То же влияние отразилось в некоторых деталях других архео-

логических находок. Надобно предположить, что распространялось среди армян также знание латинского языка и римской литературы. По крайней мере несомненно, что армянские юноши для окончания образования стали ездить в Рим, как раньше ездили в Афины. Впрочем, армяне могли знакомиться с латинским языком и на родине, так как в течение всего II в. в разных армянских городах стояли римские гарнизоны. В пределах древней Армении теперь находят немало латинских надписей; в одной греческой надписи царя Тиридата (III в.) месяц доименован латинским названием (февраль) и т. д.

Противовесом римскому влиянию служила в Армении «парфская партия», влияние которой поддерживало в народе вражду к Риму, ко всему, идущему с Запада. Парфия во многом была близка Армении, так как сложилась при сходных условиях; между двумя народами, армянами и парфами, существовали давние связи родства, общности в нравах, почти единства в верованиях. Кроме того, союз с Парфией давал надежду на сохранение политической независимости, тогда как сближе-

ние с Римом означало подчинение ему, переход в состояние вассальной зависимости (что римляне подчеркивали, требуя, чтобы армянские цари принимали корону из рук представителя Рима). В середине I в. по Р. Х. парфам удалось возвести на армянский престол свою династию (к ней принадлежал и Тиридат I, ездивший в Рим). Династия вскоре национализировалась, но осталась в родственных отношениях с парфскими царями, что тоже должно было способствовать жизненности в Армении начал, общих с Парфией. Стоявшая не на высокой ступени культуры, Парфия не могла влиять на Армению в прямом смысле слова, но союз и общение с парфами укреплял в армянах традиционные, иранские элементы. Таким образом, в Армении, которая одновременно и романизовалась и влеклась к своему иранскому соседу, оба начала, Запада и Востока, развивались параллельно.

Ориентация Армении резко изменилась, когда, после падения парфского царства (около 226 г.), на его месте возникла держава ново-персов. Сасаниды, заняв престол парфских царей, определенно порвали с традициями

своих предшественников. Полные мечтами о былом величии персидской монархии, ново-персы стали стремиться к тому, чтобы восстановить в своей земле древние персидские обычаи, между прочим, и древний зороастризм, во всей первоначальной чистоте, и воздвигли гонение на все парфское. Естественно, что Сасаниды не могли не смотреть недружелюбно на Армению, где продолжала царить парфская династия, свергнутая ими в Парфии. Кроме того, ново-персы с самого начала выказали агрессивные стремления по отношению ко всем соседним землям, — как к пограничным провинциям Римской империи, так и к Армении. К этому времени культурное влияние Рима в Армении настолько окрепло, что стал возможен теснейший союз армян с римлянами против общего врага. И в течение следующего столетия во всех войнах, какие вела империя против Персии и которые, в сущности, были единой непрерывной войной (растянувшейся потом на ряд веков), армяне всегда выступали на стороне римлян как их верные союзники.

Связь Армении с Римом еще более усили-

лась, когда армянский царь Тиридат III Великий принял, со всем народом, крещение (295, 299 или 301 г.), и христианство стало официальной религией армян. Приняв христианство, которое глубоко проникло в душу народа, армяне окончательно связали себя с миром Запада, с христианским миром Европы. В продолжение всех следующих веков они оставались верны своей религии и не поддались проповеди ислама, который позднее властно подчинил себе большинство народов Передней Азии. Христианство вырыло непреодолимую пропасть между армянами и персами. Однако прозелитизм новообращенных и политический союз с Римом не означал для Армении полного разрыва с Востоком. Восточные начала поддерживались в Армении этого времени воздействием христианской Сирии, откуда армяне и приняли новое учение. Сирийское влияние позднее явственно отразилось на первых этапах армянской литературы и на памятниках древнейшего церковного строительства в Армении.

Как известно, римляне весьма дурно отплатили армянам за их верность. Император

Иовиан, заключив с Персией позорный мир, предоставил на разгром персам Армению, и она не могла, конечно, сопротивляться державе, борьба с которой оказалась не под силу и Риму. Позднее же (конец IV и начало V в.) римская империя и персы прямо поделили между собою Армению, так что в течение двух столетий (до начала VII в.) она оставалась разрезанной на две части, византийскую и персидскую. Границы этих половин постепенно менялись, так как завоевания отдельных византийских императоров — Юстиниана, Маврикия, Ираклия и др., вырывали у персов отдельные армянские области, присоединяемые к империи. Но общее положение дел оставалось неизменным. Эти две Армении стали как бы двумя очагами, в которых разгорались и крепились основные начала армянской жизни: в византийской — западные, в персидской — восточные.

Византийские императоры сознательно стремились к *романизации* (по терминам того времени, т. е. эллинизации) своей части Армении: вводили в ней общеимперскую администрацию, объявляли государственным язы-

ком — греческий, способствовали распространению греческой литературы, византийского искусства и т. д.; наконец, принимали меры, вплоть до насильственных, к сближению армянской церкви (весьма рано обособившейся) с византийской. В персидской Армении, по меткому выражению историка Елисея (Егише), «царство перешло к нахарарам», т. е. владетельным князьям, которые собирали подати, выставляли в персидскую армию определенный контингент войска, но во внутренних делах распоряжались самостоятельно (что повело к утверждению феодализма). В этой части Армении развивались начала национальные, *иранские*, не говоря уже о том, что некоторое влияние на жизнь народа не могли не получить и ставшие владыками персы (ирано-сасанидские черты в армянской архитектуре).

Успехи того и другого влияния можно проследить на ряде исторических фактов. В V в. возникла и стала быстро развиваться национальная армянская литература, после изобретения свв. Сааком и Месропом армянского алфавита. Первоначально армянская литерату-

ра определенно подпала под сирийское влияние и, как полагают, первый перевод книг Святого писания был сделан на армянский язык с сирийского (впоследствии — исправленный по греческому тексту). Но с VI в. в армянской литературе проявляется, в сильнейшей степени, влияние греческое. Армяне переводят на свой язык громадное количество греческих книг: сочинения по философии, богословию, риторике, истории, грамматике и по точным наукам, как математика, астрономия, медицина, география и т. под. Весь этот период в армянской литературе носит название эпохи эллинистов. Своего расцвета движение достигает в VII в., когда даже самый армянский язык приспособливается, в книгах, к формам греческого языка, обогащаясь новыми речениями, новыми оборотами речи, новой расстановкой слов, порой искусственной. У писателей-эллинистов заметно и желание воспринять лучшие стороны греческой литературы: пытливость мысли, аналитическое отношение к трактуемому предмету, точность и ясность изложения.

Параллельно этому, в армянском народе

несомненно существовала партия, тянувшая в сторону сближения с персами. Представители ее вербовались преимущественно в высшем слое общества, особенно среди владельцев князей, которым политические отношения к Персии давали различные преимущества. Традиция (по новым исследованиям — несправедливая) обвиняет, напр., в симпатиях к персам Васака, бывшего правителем персидской Армении в эпоху восстания 451 г. и отказавшегося примкнуть к народному движению. Во время войн Юстиниана часть армян добровольно действовала на стороне персов. В армянских областях, присоединенных Юстинианом к империи, вспыхнуло восстание, имевшее целью — вернуть эти области Персии и т. д. Эти факты и предания, несмотря на ряд открытых выступлений (восстаний) против персидского гнета, как Вартана Великого (451 г.), Ваана Мамиконида (484 г.), Варта (511 г.), другого Вартана (571 г.) и др., свидетельствуют о наличии среди армян партии, которая чувствовала связь и сродство Армении с Восточным миром.

Арабское завоевание (середина VII в.) объ-

единило все армянские области под властью халифата. Следствием этого была утрата Арменией той связи с Западом, которая поддерживалась через Византию, и четыре столетия после того армянская культура развивалась преимущественно под воздействиями восточными. Непосредственное владычество арабов в Армении продолжалось приблизительно два столетия (от 652 г. по 861 или 885 г.), но зависимость армянских земель от халифата постепенно ослабевала (что показывает уменьшение дани, которой были обложены армяне: с 13 миллионов диргем в VIII в. на 8 милл., потом 4 милл. в IX в. и менее 2 милл. в X в.). Ослабление халифата повело к тому, что армянские феодальные владения постепенно превратились в полунезависимые армянские «царства» и «княжества», из которых самое значительное было царство Багратидов (с 885 г.), со столицей в Ани. Просуществовавшее также два века (последний Багратид, Гегик II, был убит в 1079 г.), Багратидское царство развивалось в обособленности от Западного мира, от новой Европы, в которой складывалась тогда (IX–XI в.) своеобразная средне-

вековая культура. Во всем Багратидском периоде мы не находим значительных следов воздействия Западной Европы и, напротив, видим немало черт, проникших с мусульманского Востока. Правда, связь с Византией восстановилась, но она сама к этому времени во многом поддалась восточным влияниям.

Эти две эпохи, — арабского владычества и царства Багратидов, — характеризуются решительным преобладанием в армянской жизни и в армянском искусстве восточных, азиатских начал. В архитектуре византийские формы, господство которых относится к VII–VIII вв., понемногу уступают влиянию арабского архитектурного стиля, который сначала подчинил себе светские постройки, а потом коснулся и храмов. Мусульманское влияние сказывается и в некоторых чертах армянской миниатюры. В литературе распадается школа эллинистов, и писатели начинают искать своего собственного стиля. Возможно, что в поэзию уже в эту эпоху проникают некоторые формы персидской и арабской лирики. К концу периода восточные начала начинают живо чувствоваться во всех сферах

культурной жизни. Но Армению ждал новый обновляющий приток идей с Запада.

Багратидское царство и другие армянские «царства» и «княжества» на севере распались и были поглощены Византией (начало XI в.). Вскоре затем все эти области были захвачены новыми завоевателями, тюрками-сельджуками (падение Ани 1071 г.). Однако армянская самостоятельность не погибла под этими ударами. Она возродилась на юге, в Киликии, где армянскими выходцами, во главе с князьями Рубенидами, было основано Киликийское царство, — сначала маленькое баронство, потом обширное и значительное государство. Это Киликийское царство просуществовало три столетия (приблизительно с 1080 г. по 1375 г.). В то же время на севере коренные армянские области также добились освобождения от тюркского гнета при содействии единой Грузии (начало XII в.). В области Ани стали правителями, под грузинским сюзеренитетом, князья Долгорукие (Иван и Захария и их потомки); в соседних областях — другие армянские княжеские дома. Эти полунезависимые княжества (Долгоруких имено-

вали тогда и «царями») продержались до походов Тамерлана (XIV в.) и завоеваний турок-османов (XV в.).

В Киликийском царстве произошло сближение армян с Западной Европой. На самой заре его существования киликийские армяне вступили в сношения с крестоносцами, путь которых лежал через Киликию. Впоследствии эти сношения с Европой не прерывались, но развивались шире. Рубениды, получившие королевский титул в 1198 г. от папы и германо-римского императора, и их преемники связали себя с владетельными домами Запада длинным рядом брачных союзов. До нас дошла разнообразнейшая переписка королей Киликии с европейскими государями и папами (на латинском языке). Обширная торговля Киликии привела в нее выходцев со всех концов мира, и все большие города Европы имели в киликийских центрах свои колонии и фактории. Один документ, относящийся к царствованию Левона V (середина XIV в.), перечисляет в киликийской гавани суда из Генуи, Венеции, Нима, Монпелье, Севильи, Брюгге, Лондона, Мессины, с Майорки, с Кри-

та... Государственный строй Киликии совпал с формами западного феодализма. Ученые Сиса (столицы Киликии) именовали себя «докторами». Один из киликийских писателей, Нерсес Ламбронский (XII в.), жаловался, что «население *заимствует у франков* любовь к благам временным, так же как и много прекрасных вещей» и т. под.

Параллельно этому в областях древней Армении происходило дальнейшее объединение армянской культуры с определявшейся культурой мусульманского Востока. В позднейших строениях, обнаруженных раскопками в Ани, всего больше мотивов арабского зодчества. Остатки дворцовой обстановки и домашнего обихода свидетельствуют о развитии чисто «восточной» пышности. Хотя с Киликией северная Армения находилась в постоянных сношениях, обособленное положение все же делало ее естественным членом восточной семьи государств. Культура новой Персии и Грузии должна была в этот период гораздо живее влиять на древнюю Армению, нежели Западная Европа, влияние которой могло доходить лишь через посредство Кили-

кии. Три столетия отдельного существования Киликийского царства и царства Долгоруких завершили процесс тысячелетий: западные и восточные элементы, в разных формах и проявлениях, были восприняты армянским народом. Исторические судьбы словно озаботились, чтобы то и другое влияние имели свои преимущественные эпохи и свои центры восприятия.

Монгольское нашествие и завоевание турок-османов положили конец самостоятельности Армении. После того три столетия (XVI, XVII и XVIII) все армянские области томились под мусульманским игом. Беспрецедентные опустошения во время походов Чингиз-хана, Ленкимура (Тамерлана) и турок-османов, истребительная политика турецких султанов и персидских шахов и кровавые войны между Турцией и Персией, ареной которых большею частью была Армения, — надолго загасили светоч армянской культурной жизни. Но 2-тысячелетняя культура, конечно, не могла погибнуть. Новыми ее носителями, положившими начало армянского возрождения, явились армянские *колонии*, богато расцветшие во

всех больших центрах Европы, отчасти Америки и Азии. В колониях были основаны, между прочим, первые армянские типографии и зародилась новая армянская литература. По самому своему положению армянские колонии в Европе (в Венеции, Вене, Амстердаме, Париже и др. городах) способствовали проникновению в среду армян европейских идей. В то же время в самой Армении силой вещей в массу поработанного армянского народа просачивались обычаи, верования и уклады жизни мусульманского мира. Таким образом, и в эти тягостные века работа тысячелетий продолжалась.

С начала XIX в. часть армянских областей перешла под Скипетр России. Этим для части армян была открыта возможность для мирного развития народных сил и новой культурной жизни. Зародилась новая армянская литература и был выработан новый литературный язык, называемый *ашхарапар* — в отличие от древнего классического *грапара*. Однако и в этом возрождении сказалась вековая разъединенность армян: на Западе и на Востоке (в России) в основу нового литературно-

го языка были положены различные наречия; константинопольское — у западных армян, араратское — у русских. Сообразно с этим новоармянская литература пользуется двумя, несколько отличающимися одно от другого, наречиями. Помимо того и самое развитие новоармянской литературы шло в двух течениях, — западном (в Европе) и восточном (в России), что повело к образованию двух основных литературных школ, получивших название: *школы турецких и русских армян*. В этом разделении можно видеть последний отголосок извечной борьбы в Армении двух начал, — Запада и Востока.

Влияние яфетидов и арийцев, Персии и Эллады, Парфии и Рима, Ново-Персии и Византии; арабы и царство Багратидов, Анийское княжество Долгоруких и Киликийское царство, Армения под мусульманским игом и армянские колонии в Европе; школы турецких и русских армян в новой литературе, — таковы, в схематическом изображении, те этапы, которые характеризуют взаимодействие Востока и Запада, Азии и Европы в Армении. Если исторической миссией армянского народа

должно признать искания синтеза этих двух извечно противоборствующих начал, то армянская литература должна отразить в себе этапы этих исканий. И, прежде всего, отразить эту борьбу разнородных элементов и первые попытки их гармонического примирения должна лирика, как голос народной души.

## 2

Двуединство армянского народного характера дает ключ к армянской народной поэзии.

Существует армянская народная сказка, по-видимому, весьма древнего происхождения. Когда-то, — рассказывает сказка, — розу любила птичка *булбул* и воспевала розу лучше всех других птиц; никакая птица не могла сравниться с *булбулом* в искусстве песни. Но пришло такое время, что прилетела другая чужеземная птица — в армянской сказке: *иадон*, и этот *иадон* тоже полюбил розу и стал ее воспевать еще лучше, так что *булбул* должен был улететь, и его песни забылись. *Булбул* по-армянски значит — соловей: слово это заимствовано из персидского языка; но *иадон* то-

же значит — соловей: это — искаженное греческое слово αἰδών (айдон, с перестановкой двух первых букв). В народной сказке, следовательно, символически изображена смена двух влияний — персидского и эллинского, восточного и западного. В народной армянской песне те же влияния сказались в сочетании восточной яркости, пестроты с западной сдержанностью, стройностью.

Определить время, когда возникли те или другие песни, большею частью невозможно. Лишь некоторые удастся приурочить к известной эпохе, или потому, что они дошли до нас в памятниках известного времени (так, несколько древнейших народных песен сохранили нам Моисей Хоренский, Григорий Магистр и др.), или потому, что песня явно относится к известному историческому событию (такова песня о пленении короля Левона, новые песни о Зейтунском восстании и т. под.). Самое содержание песни и даже язык, на котором она сложена, не всегда дают точное указание на время ее возникновения, потому что новые поколения нередко приспособляли старую песню к своим воззрениям

и к своему говору (вставляли, напр., на место имен языческих богов — имена Христа, богот-матери, Григория Просветителя, святых и за-меняли обветшалые слова и выражения бо-лее обычными в данные годы). Поэтому на-родную песню, — у армян, как у других наро-дов, — приходится рассматривать как итог всей исторической жизни народа. Поколение за поколением, век за веком производили свою критическую работу: песня, менее удо-влетворявшая эстетические требования, за-бывалась; песня, нравившаяся новому веку, как нравилась она отцам и дедам, укрепилась в народной памяти. Таким «естественным от-бором» вырабатывался некий канон, созда-вался особый ковчег песен, где хранилось все, казавшееся народу особенно близким, доро-гим и нужным. Уцелевшие на протяжении веков народные песни — не свидетельства от-дельных увлечений того или другого перио-да, но общее выражение народного духа.

До сих пор нет всеобъемлющего собрания армянских народных песен, какое успели, напр., составить (не говоря о первенствующ-щих народах) латыши или финны. Условия

исторической жизни всячески препятствовали собиранию материала; поныне армянские фольклористы продолжают находить и записывать неизвестные еще образцы народного творчества (пишущий эти строки сам был свидетелем таких записей в Тифлисе в начале 1916 года). Но собранного как в научных изданиях (над чем в последние годы особенно много потрудился проф. К. Костаньянц), так и в популярных «песенниках» («ергаран» и «тагаран») достаточно, чтобы дать понятие об особом, исключительном богатстве армянской народной лирики. «В каждом армянине есть поэт», — утверждает старинная поговорка, и она оправдывается сборниками армянских песен. Обладая обычными достоинствами народного творчества, — безыскусственностью, непосредственностью, меткостью эпитетов, — армянская песня поражает, кроме того, особой изысканностью словесного выражения, несвойственной, напр., песне славянской. Знакомясь с армянскими песнями, порой едва веришь, что это не тонко обдуманые создания какого-нибудь позднейшего поэта, искусственного в стихотворной технике,

пока не узнаешь, что все эти песни поныне поет народ на плоскогорьях под Араратом, в долинах Аракса, в горных деревнях древней Айастан и еще недавно, до последних трагических дней, пел на побережьях Вана.

В армянской народной песне нет суровости песен скандинавских, вскормленных холодным морем и свинцовым небом: в ней дышит знойность юга и роскошь Востока. Нет в армянской песне заунывности и наивности песен русских, сложенных во дни младенчества нашего народа: в ней чувствуется большая зрелость народа, с самой колыбели брошенного в среду культурнейших наций земли. Нет в армянской песне и грубости германских песен, часто отталкивающих своей цинической откровенностью: она заимствовала утонченность мысли и изысканность чувствований у своих восточных соседей. В то же время армянской песне чужда преувеличенная чувственность восточных народных песен: арийская кровь и эллинская школа наложили спасительную узду на восточный разгул фантазии. При всей своей страстности армянская песня — целомудренна; при всей

пламенности, — сдержанна в выражениях. Это — поэзия, по-восточному цветистая, по-западному мудрая, знающая скорбь без отчаянья, страсть без исступления, восторг, чуждый безудержности: не песня персидского гаремного владыки, но вздох влюбленного, ожидающего свою милую на свидание; не призыв Магомета — «ведите в плен молодых рабынь!» — но благословление матери сыну, идущему на правый бой; не покорный стон вдовы индуса перед погребальным костром, на котором ей предстоит обуглиться вместе с трупом, но полный христианского смирения плач жены на могиле любимого мужа. А особое изящество форм и оригинальность подхода к каждому замыслу позволяют назвать армянскую народную поэзию песнями народа-художника.

Народные песни, переведенные в этом сборнике, должны подтверждать сказанное выше, поскольку перевод может передать очарование народного творчества. Как ни накладывает властно национальность свою печать на создания поэта, все же в «искусственной» поэзии всех народов и эпох есть нечто

общее, некоторая всемирная художественная культура, что позволяет пересоздавать стихи на другом языке. В народной песне — все, начиная с языка, своеобразно, единственно, неповторимо. Не довольно сохранить содержание, мысли, образы: при всей точности перевода может отлететь что-то невыразимое, составляющее основную прелесть народной песни. Все же можно обратить внимание читателей на такие вещи, как «Ноктюрн», (название, конечно, позднейшее, данное собирателями), очарование которого в той сдержанности, с какой народный певец передает пламенную роскошь южной ночи;— на любовную песню: «О, злая, с черной красотой...», в которой утонченность самого построения, особого рефрена с повторением только что сказанных слов, сделала бы честь любому мастеру стиха наших дней;— на маленькую, записанную на берегу Вана, песенку: «Ах, раствориться и стать водой...», где в семи строках целое море нежности и где поражает именно неожиданный подход к столь, казалось бы, избитому сюжету. Далее нельзя не указать на своеобразие «обрядовой» свадеб-

ной песни «Царю что дам я...», где певец оставил себе в каждом четверостишии лишь по одному стиху (остальные — повторения) и, при таком ограничении художественных средств, достигает величайшего разнообразия; — на сходное построение песни: «Вновь прилетели те птицы...»; — на песни колыбельные и похоронные; — на веснянки — «джан-гюлюмы»; и, наконец, на склад, на манеру всех других, представляющих такое разнообразие замыслов и напевов!

Лирика в армянском народном творчестве господствует, но только оригинальностью своих созданий. Рядом с песнями армянский народ создал немало стихов повествовательных (исторических, на темы религиозные и иных) и сказок. Особый интерес представляют они для этнографа, так как отражают нравы, верования и народный дух разных эпох. В единую эпопею, подобную «Илиаде» и «Одиссее» или «Песне о Нибелунгах», армянские народные поэмы не спаялись. К тому же древнейшие из них, отрывки из которых приводил Моисей Хоренский, утеряны. Те, которые дошли до нас, все относятся уже к эпохам по-

сле принятия христианства и притом, сравнительно, поздним. Наиболее популярна поэма о Давиде Сасунском (Сасунское княжество процветало одновременно с Анийским княжеством Долгоруких, т. е. в XIII–XIV вв.). Давид — олицетворение народных идеалов, герой безмерно сильный, неустрашимо храбрый, глубоко целомудренный, непоколебимо честный, до конца правдивый. Но в поэме придана Давиду и комическая черта, оттеняющая его благородство: наивная простота, в которую переходит его прямодушие и которая нередко доводит героя до самых опасных положений; кроме того, Давид — косноязычен, способен увлекаться, порой совершает явные промахи, — все это сообщает образу жизненную правдивость. Рядом с Давидом очертан в поэме ряд других лиц, в характеристике которых также соединены светлые и темные черты, например, дядя Давида — Ован; даже в «злодее» поэмы, великане Мысрамелике, мелькает кое-что привлекательное. Поэма живо изображает быт своего времени, княжеские усобицы конца средних веков и гнет надвигавшихся мусульман.

Несомненно, «Давид Сасунский» создан не без сильного воздействия персидского эпоса (образ Рустема и др.), но армянские сказители внесли в поэму и свои черты, напр., ослабили чрезмерности восточных образов. В нашем сборнике, как образцы народного армянского эпоса, мы даем значительную часть поэмы «Давид Сасунский» (вариант Манука Абэгиана) и сказку о «Владыке Аслане», в которой чисто восточный сюжет обработан в христианском духе.

Народная поэзия была в Армении, как мы видим то и у других народов, поэзией устной: ее создания хранились в памяти народа. Поэзия искусственная могла возникнуть только с распространением письменности, которая в Армении утвердилась сравнительно поздно. Традиция приписывает изобретение армянской азбуки свв. Месропу и Сааку в V в. по Р. Х. Существовала ли до той поры армянская письменность (которая могла пользоваться алфавитом греческим или сирийским), вопрос спорный; по-видимому, существовала, но до нас не дошло никаких, или почти никаких, ее следов. Мы знаем, что древнейшие ар-

мянские писатели пользовались иностранными языками, писали или по-гречески, как старейший из них царь Артавазд II, и как несколько позднейших, чьи сочинения дошли до нас: Агафангел (Агатангехос, IV в.), Фавст Византийский (Павстос Бюзандаци, IV в.) и др., или по-сирийски, как (может быть) Зеноб Глак (IV в.). После изобретения письмен возникает национальная литература на родном языке, но уже ее быстрый расцвет заставляет предположить, что ей предшествовали создания армянских писателей не только на чужих языках. Современная наука отказывается допустить, чтобы один и тот же век видел и самое рождение армянской письменности и ее богатое цветение, выразившееся в превосходном переводе Святого писания (который одним западным критиком назван «царицей переводов») и в последовавшем затем «золотом веке» армянской литературы. Предполагают поэтому, что еще до изобретения письмен существовали зачатки армянской письменной литературы, пользовавшейся или иностранным, или своим, но несовершенным алфавитом (на что есть на-

меки у различных авторов той эпохи). Но вся эта древнейшая письменность погибла, и для нас армянская литература начинается не ранее, как с V в. по Р. Х.

Эпоха, в которую армянская литература возникла, характеризуется в Армении, как, впрочем, и в большинстве других стран, преобладающим влиянием идей христианства. То было начало средних веков, когда складывалось средневековое миросозерцание, полагавшее в основу религиозное отношение к миру и тот взгляд, что этот мир есть юдоль греха, скорби и скверны, а истинная жизнь начинается за гробом. Средневековое миросозерцание осуждало все земные радости и подлинным благом считало лишь радости духовные, прежде всего радости молитвы, богопознания и, как их увенчание, экстатическое слияние с божеством. Схоластика и мистика — таковы два основных начала всей духовной жизни средневековья, определившие пути науки и искусства. Поскольку духовная жизнь Армении двигалась в направлении духовной жизни Запада, постольку те же начала предопределили дух ранней армянской ли-

температуры, в которой властно выразился элемент религиозный и которая к тому же была вовлечена в догматические споры, свойственные всему христианскому Востоку. Благодарительным противодействием такому одностороннему направлению явилось влияние классической греческой литературы, которая с того же V в. стала распространяться в Армении в многочисленных переводах, и в VII в. вызвала появление «школы эллинистов». Этому эллинистическому влиянию ранняя армянская литература обязана многими из своих лучших созданий, особенно в ряду исторических трудов, не исключая и книги Моисея Хоренского (на котором сказалось, между прочим, влияние Гомера).

Весьма вероятно, что оба указанных влияния отразились и в ранней армянской поэзии. Наряду с религиозными гимнами, надо предполагать, писались в Армении и стихи, образцами для которых были греческие и латинские антологии или поэмы Гомера, Вергилия и александрийских эпиков. До нас, однако, дошла только одна струя этой ранней поэзии: религиозная, и о существовании второй

мы должны лишь догадываться. Все «светские» поэмы того времени (что таковые были, нам кажется несомненным) утрачены; сохранились только «духовные» благодаря тому, что известная часть их была принята для церковного употребления. Именно церковь сберегла для будущих веков целый многовековой период армянской лирики, составив особый канон лучших стихотворений разных авторов, и своим высшим авторитетом утвердивши за этими стихами право на всеобщее внимание. Сохранилось также и небольшое число стихотворений вне этого канона, главным образом потому, что авторами их признавались те же лица, которым были приписаны и гимны, одобренные церковью.

Сборник, в котором дошли до нас древнейшие религиозные армянские песни, называется *Шаракан*. Полагают, что это слово — семитического происхождения и вошло в армянский язык лишь к XII в.; им означает «духовная песнь» и, в смысле собственного имени, та книга, где эти песни соединены. Редакция «Шаракана», известная ныне, выработана, по-видимому, лишь в XIV в., но ей пред-

шествовали более ранние. Так, есть известия, что сборник духовных песен, прототип будущего «Шаракана», был составлен и одобрен церковным собором еще в VII в. В современном виде «Шаракан» обнимает религиозные песни, слагавшиеся на протяжении 8 столетий, причем традиция приписывает эти песни двум группам поэтов: древнейшим, от V до VIII в., в том числе — свв. Месропу и Сааку (V в.), Иоанну Мандакуни (V в.), Моисею Хоренскому (V в., по новым исследованиям жил гораздо позднее), католикосу Комиту (VII в.), Барсегу Тчону (VII в.), Иоанну философу (VIII в.), и более новым — от XI до XIII в., в том числе — Григорию Мартирофилу (XI в.), Нерсесу Благодатному (XII в.), Нерсесу Ламбронскому (XII в.), Иоанну Ерзынкайскому (XIII в.) и др., всего же 18 авторам. При всей научной спорности этих традиционных атрибуций, несомненно, что в «Шаракане» имеются наслоения разных эпох, и гимны, приписываемые древнейшим слагателям, отличаются от позднейших как по языку, так и по общему складу. В более древних преобладают стихи, впрочем не подчиненные определенной мет-

рике; в более новых — кадансированная проза, богатая различными звуковыми украшениями (аллитерациями и т. п.).

Исследователь (и переводчик на русский язык) «Шаракана» Н. Эмин отмечает, что в более древних песнях «читателя поражают — простота формы, ясность содержания, оригинальность образов и торжественность тона». Качествами этими особенно выделяются песни, приписываемые авторам V века. Содержанием таких ранних тараканов служат, по большей части, эпизоды из земной жизни Спасителя. Напомнив в кратких словах то или иное евангельское событие, поэты затем изливают свои чувства в смиренном, покаянном сокрушении о грехах или в восторженном гимне, славящем конечное торжество истины. Почти все эти песни очень кратки; их образы заимствованы из Святого писания; поэтическое значение этих гимнов — в подлинном религиозном одушевлении авторов. В нашем сборнике ранние шараканы представлены несколькими отрывками, приписываемыми св. Месропу и Иоанну I Мандакуни. Пробел между ранними и позднейшими гимно-

творцами заполняют стихотворения, не включенные в «Шаракан», но пользующиеся огромной популярностью среди армян, — Григория Нарекского, автора X в. (951–1003 гг.), жившего в царстве Багратидов. Григорий Нарекский, сын выдающегося писателя Хосрова Андзевацийского, автора нескольких богословских трудов, и сам замечательнейший писатель всей своей эпохи, оставил ряд сочинений в прозе: толкования на библейские книги, проповеди и т. д. Но слава Григория Нарекского основывается на сложенных им духовных песнопениях, которые справедливо называются «священными элегиями». До сих пор молитвенник Григория пользуется широким распространением в армянском народе, называясь просто «Нарек». В стихах Григория Нарекского религиозное чувство соединяется с истинным поэтическим вдохновением, и многие аллегорические гимны этого поэта остаются прекрасными, независимо от их богословского толкования. При этом Григорий Нарекский довел до высокого совершенства форму стихов, любовно культивируя «звукопись» задолго до того, как она

расцвела в лирике персидской и арабской. В этом отношении стихи Григория Нарекского являются предварением «светской» поэзии средневековья. На современников же Григорий Нарекский оказал сильнейшее влияние, и позднейшие поэты «Шаракана» несомненно вышли из его школы. В нашем собрании поэзия Григория Нарекского представлена двумя стихотворениями.

Из позднейших гимнотворцев «Шаракана» особенно выделяются три поэта: Нерсес Благодатный († 1173 г.), Нерсес Ламбронский (1153–1198 гг.) и Иоанн Ерзынкайский (1250–1326 гг.). От Нерсеса Благодатного, кроме гимнов, включенных в «Шаракан», дошли до нас и другие поэтические создания: элегии, поэма на взятие Эдессы, стихотворное переложение Евангелия, а также сочинения прозаические. Потомок Аршакидов, впоследствии католикос, Нерсес Благодатный — один из замечательнейших и плодовитейших писателей Армении и имел огромное влияние на умы своего времени. Поэмы Нерсеса Благодатного все проникнуты истинным одушевлением, местами высоко трогательны и написаны

с исключительным мастерством, обличающим большого художника, плененного и техникой своего искусства. Есть у Нерсеса Благодатного стихотворения, где каждый стих (точнее — два стиха полустихия) начинается последовательно с новой буквы алфавита. Такая стихотворная игра не мешает свободе и чистоте вдохновений поэта. В элегии на взятие Эдессы около 4000 стихов написано на одну рифму, но рассказ остается живым и в речи поэта не чувствуется никакого затруднения. Рассказывают, что многие стихотворения Нерсеса Благодатного (получившего свое прозвище столь же за кротость характера, как за «благодатное» изящество стиля) — импровизации, плоды бессонной ночи, когда поэт в порыве одушевления творил одновременно и текст и напев, слова и музыку. А. Чобаниан справедливо называет Нерсеса Благодатного «одним из величайших поэтов церкви», и параллель его гимнам приходится искать в XIX в. у Вердена, в его книге «Sagesse». В нашем сборнике Нерсес Благодатный представлен переводом нескольких лирических гимнов и отрывков из элегии на взятие Эдессы.

Нерсес Ламбронский, живший в Киликийском царстве, был один из образованнейших людей всей своей эпохи (XII в). Он также оставил много сочинений, о которых современные ему европейские авторитеты отзывались с величайшей похвалой. Греки и «франки» называли его «вторым апостолом Павлом» и дивились его святости, мудрости и учености. В стихах Нерсеса Ламбронского меньше непосредственного вдохновения и преобладает рефлексия. То же надо сказать о стихах Ованнеса Ерзынкайского (иначе: Иоанна Плуза или из Дзордзора), от которого, кроме гимнов, сохранились еще стихи дидактического характера, «Хвала св. Григорию Просветителю» и работы научные: рассуждение о движении небесных тел, грамматический комментарий и др. Иоанн Ерзынкайский представлен в нашем сборнике отрывками дидактического содержания.

Однако все эти поэты религиозного направления — только наполовину поэты. Для них поэзия важна и ценна не сама по себе, а по выражаемым в стихах идеям; поэзия еще не цель, а средство. Иногда непосредственное

дарование заставляет и гимнотворцев «Шаракана» как бы забывать о своих дидактических задачах. У Григория Нарекского, у Нерсеса Благодатного, кое-где и у других, встречаются строфы и целые стихотворения, в которых поэт свободно изливает свое чувство. Но почти всегда и таким созданиям поэты придают аллегорическое толкование, хотят, чтобы их слова понимались иносказательно. Таково, напр., стихотв. Григория Нарекского об «алмазной розе», в котором мы видим только живую картину природы, но комментаторы признают аллегорическое изображение богоматери. Кроме того, все эти поэты ограничены в выборе своих тем, посвященных исключительно или библейским сюжетам, или выражению чувств благоговейных. Ограничен и однообразен также выбор образов, большею частью почерпаемых из Святого писания. Современность этим поэтам как бы чужда: то, что они видели ежедневно, что непосредственно волновало их и всех окружающих, проникало в «духовные песни» лишь случайными намеками. Религиозная поэзия, — еще не свободная поэзия, так как поэту заранее

указано, о чем и как он должен писать. Вполне свободное художественное творчество в армянской поэзии мы находим лишь в произведениях следующего периода, — в средневековой лирике (XIII–XVI вв.).

### 3

Средневековая армянская лирика создавалась и окрепла в эпоху после окончательной редакции «Шаракана», в темные времена XIV века. То была эпоха, когда после 2-тысячелетнего, более или менее самостоятельного, существования армянский народ принужден был уступить натиску врагов, надвигавшихся со всех сторон. Оба центра армянской культурной жизни гибли под ударами монголов. Киликийское царство было на краю падения, и в 1375 г. последний король Киликийского царства, Левон VI, был захвачен в плен мусульманами. Оплот независимости армянского народа рушился: «окно в Европу» было вновь наглухо заколочено. В то же время на севере, как яростная буря, ломавшая все на своем пути, проходили полчища «железного хромца» Тамерлана, которого армянские летописцы именуют Ленктимуром. Вслед за

ними должны были нахлынуть орды ту- рок-османов. Ани был разрушен; города и селения лежали в развалинах; жители разбега- лись. Подступали века тяжелого порабоще- ния, тем более тяжелого, что господами на этот раз являлись не утонченные, хотя бы и «коварные», византийцы, не персы или ара- бы, народы, умевшие ценить дары искусства и знания, но дикие турки, чуждые всему, кро- ме своего слепого фанатизма.

И странно! Именно в эти века в армянской литературе начинает расцветать изыскан- ный цветок чистой лирики. Эпоха была в высшей степени неблагоприятна для всех во- обще проявлений литературной деятельно- сти. В то самое время, когда Запад начинал дышать первыми веяниями обновляющего Возрождения, когда в Европе мрачную схола- стику прорезывали первые лучи воскресаю- щего античного искусства и оживающей гре- ко-римской науки, когда в средневековое ми- росозерцание, превыше всего ставившее умерщвление плоти, проникало сияние эл- линской жизнерадостности, — в это самое время Армения силою вещей была отброшена

к самым черным дням эпохи переселения народов, ко дням Атилы и вандалов. Как в самое раннее средневековье, в Армении той поры литературе и науке приходилось ютиться и укрываться по уединенным монастырям; совместная литературная деятельность сделалась почти невозможной, литературное общение — крайне затруднительным. Самое образование, которое еще недавно стояло так высоко в академиях Киликийского царства и в школах царства Багратидов и князей Долгоруких, — было едва ли не уничтожено, так что писателям трудно было даже рассчитывать найти читателей своим произведениям. И, действительно, многие отрасли литературы склонили головы перед такими неодолимыми препятствиями, под такими жестокими ударами. Крайне уменьшилась деятельность переводчиков; остановились научные изыскания; история ограничивалась немногими, так сказать, только необходимыми соданиями; даже литература церковно-догматическая значительно обеднела. И только для лирики наступила эпоха нового расцвета, богатой и щедрой жатвы того, что было посеяно

предыдущими веками. И, конечно, именно этими долгими веками культурного развития, напряженностью их духовной жизни объясняется этот блестящий расцвет самого благородного, самого утонченного, самого хрупкого из всех земных искусств, — чистой субъективной лирики. Лирика армянского средневековья есть высшее и наиболее самостоятельное создание армянского народа в области поэтического творчества. От европейской поэзии армянская средневековая лирика не стоит почти ни в какой зависимости. Да и что могла дать лирическому творчеству западноевропейская поэзия XIII–XIV вв., еще только зарождавшаяся во всех странах, не исключая и передовой Италии? Несколько большему могла научить поэзия так называемых восточных народов — арабов, персов, — которые издавна культивировали чистую лирику. Указывают на различные заимствования армянских поэтов у своих восточных соседей, особенно в области формы. Так, напр., армянские средневековые поэты охотно строят целое стихотворение на одной рифме, как арабские; на все лады воспевают розу и соловья,

как персидские; пользуются характерными особенностями стихотворной формы «газели» и т. п. Однако уже у поэтов предыдущего периода, у Григория Нарекского, как у гимнотворцев «Шаракана», мы находим и изысканное построение строфы, и многократное повторение одной рифмы, и особенно — глубокую игру внутренними созвучиями, ассонансами и аллитерациями, все то, что обычно считается заимствованием. С другой стороны, армянские поэты безусловно внесли в поэзию новый дух, отличный от господствующего духа характерно-«восточного» творчества: отвергли безудержную цветистость, необузданное накопление красок и безграничное нагромождение образов, что составляет необходимое свойство восточной поэзии. Вот почему за последние годы в науке выдвигается мнение, что армянская поэзия гораздо менее подвергалась прямому влиянию Востока, нежели думали раньше, что весь культурный мир Передней Азии, в том числе и армяне, совместно работали над созданием того стиля, который стал характерным как для лирики арабов и персов, так и для поэзии армянского средне-

ВЕКОВЬЯ.

Но можно оставить в стороне эти нерешенные вопросы о степени влияния одной литературы на другую. В конце концов это не так важно, ибо никакое благодетельное «влияние» не может создать искусства там, где нет его зерна. Как ни удобрять и ни поливать землю, на ней не всколосится нива, если в почву не были брошены нужные семена. Века культурной эволюции бросили такие семена в душу армянского народа, и в средние века этот сев всколосился, созрел и дал плод в десять раз и сторицей. Сияющая всеми семью цветами радуги, переливающаяся блеском всех драгоценных камней, благоуханная, как полевые цветы и как изнеженные ароматы, то лепечущая, как лесной ручей, то рокочущая, как горный поток, знающая усладительные слова нежной любви и обжигающие речи торжествующей страсти, всегда стройная, гармоничная, умеющая подчинять части общему замыслу, — средневековая армянская лирика есть истинное торжество армянского духа во всемирной истории. Длинный ряд поэтов, преемственно сохранявших традиции

своих предшественников, постепенно вносящих новые элементы в содержание и неустанно совершенствовавших технику, идет от XIII до XVI в. — эпохи высшего расцвета средневековой лирики, которая затем частью замирает в созданиях XVII в., частью перерождается в песни ашугов.

Средневековая лирика тесно связана с религиозной поэзией предыдущего периода и вырастает из нее. На рубеже стоит творчество Иоанна Ерзынкайского, гимны которого нашли себе место в «Шаракане», а дидактические стихотворения уже характеризуют переход к поэзии свободной, в которой поэт говорит обо всем, что непосредственно волнует его в современности. Но еще отчетливее сказывается это в творчестве поэта, жившего одновременно с Иоанном Ерзынкайским (ум. в 1326 г.), и известного под псевдонимом Фрик (XIII–XIV вв., ум., м. б. в 1330 г.). Кто именно был Фрик, пока не выяснено. Есть мнение, отождествляющее его со священником по имени Хачатур Кечареци, который жил в ту же эпоху и также писал стихи; ныне это мнение оставлено. С именем Фрика дошел до нас ряд

стихотворений, которые еще не все изданы. Написаны они частью на классическом грапаре, частью — с примесью форм разговорного языка того времени. Последнее — употребление общепонятного языка, вместо того, на который 8–9 столетий назад было переведено Святое писание и который уже стал «мертвым» для новых поколений, — составляет характерную черту отличия «средневековых лириков» (термин, конечно, условный) от «религиозных поэтов» предыдущего периода.

Поэзия Фрика — еще дидактична, но уже смело подступает к самой жгучей современности. Подхватывая то течение поэзии, которое отразилось в «Элегии на взятие Эдессы» и в исторических рифмованных хрониках, Фрик в своих стихах говорит обо всем том, что видел своими глазами, как непосредственный наблюдатель о событиях своего века, своего времени, своих дней. Во многих отношениях поэмы Фрика можно назвать сатирами в лучшем смысле слова: поэт с горечью изображает те отрицательные стороны жизни, какие подметил (напр., в приведенных у нас двух стихотворениях). Но Фрик и в другом

отношении порывает с традициями своих предшественников. «В то время как большинство древних армянских писателей, — говорит А. Чобаниан, — приписывало, следуя примеру библейских пророков, бедствия, постигавшие Армению, наказанию за их грехи, Фрик восстает против самого господа бога и жалуется на его несправедливость по отношению к армянскому народу». Поэт как бы начинает грозную тяжбу с создателем, обвиняя в неправедном суде и его, и самую сущность вещей, судьбу (стихотв. «Колесо судьбы»). Дух свободной критики впервые загорается в этих стихах армянского вольнодумца XIV в. после той догматической покорности воле божией, которой проникнуты стихи гимнотворцев «Шаракана».

В стихах Иоанна Ерзынкайского и Фрика армянская лирика освобождается от уз церковности и библейских образов. Оставалось сделать один шаг, чтобы перейти к чисто субъективной лирике. Этот шаг и делает младший современник Иоанна и Фрика — Константин Ерзынкайский (родившийся в конце XIII и скончавшийся в середине XIV ве-

ка). О жизни его мы почти ничего не знаем, и из его произведений дошли до нас только стихи. Тем не менее, в истории армянской поэзии Константин Ерзынкайский должен занять одно из самых почетных мест. Он, между прочим, решительно отказался от классического грапара и стал писать на народном, живом языке, который с тех пор стал общепринятым языком лирики (так наз. «средний» или «средневековый» армянский язык).

Важнее, однако, то, что поэт заговорил не только на языке жизни, но и о самой жизни ближе, интимнее, нежели Фрик. Не поучать, не упрекать, не выставлять неправду в сатире хотел Константин Ерзынкайский, но — излить в стихах свою душу, с ее радостями и печалью. Среди армянских средневековых лириков Константин Ерзынкайский был и первым, кто коснулся мотивов любви, ставших затем одной из господствующих тем армянской поэзии.

В нашем сборнике приведена поэма Константина Ерзынкайского, озаглавленная «Весна». Несмотря на упоминание в первой строфе о благодати всевышнего, вся эта поэма ис-

полнена духом почти языческим, дышит необузданным веселием бытия. Аскетический идеал средневековья, взгляд на эту земную жизнь, как на юдоль скорби, уверенность, что радости жизни — скверна и грех, остались где-то далеко позади. По силе, по энергии стиха и языка поэма сделала бы честь любой литературе Западной Европы того века, и Европе даже нечего ей противопоставить. А по духу, проникающему поэму, она всеми своими частями принадлежит великому веянию Возрождения, которое тогда едва занималось над передовыми странами Запада и неведомыми путями было занесено в далекие горы Армении. Поэт рад весне, счастлив ею и не боится, не стыдится выразить в стихах эту свою радость, это свое счастье. «Поэзия Константина Ерзынкайского, — справедливо говорит А. Чобаниан, — не создание богослова, ученого и сухого, но плод вдохновения, непосредственного порыва».

По путям, проложенным Иоанном Ерзынкайским, Фриком и Константином Ерзынкайским, пошел целый ряд поэтов следующих поколений — XIV, XV, XVI вв.: Аракел Багешский,

Мкртич Нагаш, Кэробе, Ованнес (Ерзынкайский), Ованнес Тылкуранский, Саркаваг Бердакский, Григорий Ахтамарский, Газарос (Лазарь) Севастийский, Нерсес архимандрит и др. Поэзия их только за последние годы обратила на себя внимание исследователей, так что создания средневековой армянской лирики еще далеко не все изданы, собраны и изучены. Разумеется, не все названные поэты обладали равным поэтическим дарованием: одним должно поставить выше, другим отвести более скромное место. Но вся эта поэзия объединена тем же духом, сходной техникой стиха, одинаковыми или похожими формами, в которые выливалось творчество поэтов. В то же время в ней нельзя не отметить определенного поступательного движения, развития, которое вело к совершенствованию техники и к углублению тем. Зерна, брошенные зачинателями средневековой лирики, все принялись и дали ростки. Заимствуя у своих соседей — персов и арабов — некоторые темы и некоторые приемы их разработки, армянские поэты шли своей дорогой, продолжая дело двух Ерзынкайских певцов и, частью,

желчного Фрика.

Определенно «восточный» колорит имеет поэма Аракела Багешского (поэта последних десятилетий XIV в.), который изложил стихами диалог между розой и соловьем. Очень возможно, что Аракел Багешский был не первый среди армянских поэтов, избравший такую тему, позднее же целый ряд лириков варьировал ее то ради красочности самих сопоставлений, то влагая в слова диалога аллегорическое содержание. Одна из известнейших поэм такого рода принадлежит Григорию Ахтамарскому, поэту уже XVI в. Историки литературы давно отметили, что образ соловья, влюбленного в розу, — «испоконвечен» в восточной поэзии. Мы его находим особенно часто у персидских лириков — Джелалэддина (XIII в.), Саади (XIII в.), Гафиза (XIV в.), и мн. др., также у арабских и турецких (позднее). Подражал ли Аракел Багешский какому-либо определенному образцу или воспользовался популярным сюжетом как общим достоянием (как им воспользовался, напр., в русской поэзии в XIX в. А. Фет в диалоге «Соловей и Роза»), пока не выяснено. Несомненно, однако,

что армянский поэт внес в поэму и свое, хотя бы в заключительных строфах, где истолковывает диалог аллегорически: соловей — это архангел Гавриил, роза — богоматерь, царь — Христос. Но и помимо этого внешнего добавления в армянской поэме есть особая сдержанность, которой чуждались чисто-«восточные» поэты. В нашем сборнике стихотворение Аракела Багешского дано в отрывках.

Иной характер имеет лирика Мкртича Нагаша — поэта следующего поколения. Мкртич Нагаш родился, вероятно, в самом конце XIV в., т. е. на столетие позже Ерзынкайских певцов и Фрика и на несколько десятилетий позже Аракела Багешского. Достоверно известно, что Мкртич Нагаш был посвящен в епископы в Сисе в 1430 г.; смерть поэта относят, предположительно, к 1470 г. Известен Мкртич Нагаш также как художник (самое его имя, Нагаш, по-персидски, значит «живописец»), его кисти приписывается много миниатюр в рукописях того времени, и он считается основателем особой школы в миниатюрной живописи. Эпоха, когда жил Мкртич Нагаш, была из числа самых тягостных: он пе-

режил эпидемию моровой язвы, опустошившую Армению, и не менее губительное нашествие Джахан-хана. В этих событиях поэт-епископ принимал близкое участие, всячески стараясь облегчать бедствия населения: посещал больных, выкупал пленных и т. п. Но, исполняя свой долг епископа, находил время и для занятий искусством.

Поэзия Мкртича Нагаша во многом подхватывает мотивы Фрика. Но за сто лет, прошедших с его дней, отношение всей Армении к переживаемым ударам изменилось: при Фрике еще была жива память о самостоятельности предшествовавших веков; при Мкртиче Нагаше мусульманское иго уже стало вековой традицией, рана оскорбленного национального самолюбия, конечно, не зажила, но временно затянулась. Поэтому не только личными особенностями двух поэтов надо объяснять различие их поэзии. Мкртич Нагаш, и в своей общественной деятельности выделявшийся добротой, кротостью, готовностью помогать несчастным, перенес и в поэзию мягкость своей души. Развивая темы Фрика, он не возобновляет его дерзостного спора с твор-

цом, но с тихой грустью призывает покориться неизбежному. Поэмы Мкртича Нагаша, менее блестящие, менее разнообразные, нежели стихи некоторых других поэтов средневековья, все проникнуты глубоким чувством, и его религиозность выражается интимнее, нежели у первых гимнотворцев, и в образах более реалистических. В этом и значение лирики Мкртича Нагаша как нового этапа в развитии армянской поэзии. В нашем сборнике дано одно из характернейших стихотворений Мкртича Нагаша — «Суета мира».

Мотивы страстной любви, впервые затронутые в лирике Константином Ерзынкайским, были подхвачены в XV в. целым рядом поэтов. Эта вечная тема поэзии, быть может, всего более отвечает самой сущности лирики, искусства, запечатлевающего переживания личные, субъективные, а что сильнее волнует душу, нежели любовь? Расцвет лирики всегда совпадает с культом поэзии любви; так было и в Армении. Наиболее яркие стихи на эту вечную тему в XV в. писались двумя поэтами, которые оба носили имя Иоанна, — один Ованнес Тылкуранский, другой — про-

сто Ованнес или Оаннес (может быть, также из Ерзынкайских монастырей). Ованнес Тылкуранский жил во второй половине XV в. и был уже в преклонных годах католикосом в Сисе, от 1489 по 1525 г. Кроме любовных песен, от Ованнеса сохранились стихи дидактического характера, поучения о страхе смерти, о вреде вина, о ложных друзьях и т. п. Известно, что еще при жизни Ованнес Тылкуранский пользовался как поэт высоким уважением современников. Мы даем одну из его песен любви, в которой лишь последняя строфа обличает в авторе его духовный сан.

Дата жизни другого Ованнеса неизвестна: вероятно, он жил также в XV в., если не в конце XIV в. Дошло до нас лишь *одно* стихотворение Ованнеса, но этого достаточно, чтобы сохранить за поэтом самостоятельное место в истории лирики. В Ованнесе нет мудрой рассудительности Нагаша: он весь — порыв, страсть, пламя. Но стихотворение Ованнеса вскрывает такие глубины чувства, которые стали широко доступны поэзии лишь в наш век. Смело можно сказать, что этот, мало кому известный Ованнес, быть может, простой

монах, затерянный в армянском (думают: Ерзынкайском) монастыре XIV или XV в., писавший почти без надежды на читателя, — в выражении своего чувства во многом опередил всю современную ему поэзию на 2 или 3 века. Таких криков подлинной страсти нет ни в сонетах Петрарки, жившего на столетие раньше, ни в любовных песенках Ронсара, писавшего, вероятно, на столетие позже.

Стихотворение Ованнеса (повторяем, единственное сохранившееся, воспроизведенное у нас) заканчивается примирительным аккордом. Но не это важно: важно, что поэт нашел такие признания («О, сердце ты мое сожгла...» и т. д.), которые вполне понятны стали лишь в наши дни, после того, как дали свои откровения и Альфред де Мюссе, и Гейне, и Бодлер...

Высшего своего расцвета средневековая лирика достигла в XVI веке, в котором ее наиболее характерным представителем явился Григорий Ахтамарский. Полагают, что он родился на острове Ахтамаре на Ванском озере, по-видимому, в самом конце XV в., был членом местной духовной общины и позднее

стал Ахтамарским католикосом. Поэт сам указывает, что одно из его стихотворений написано в 1515 г.; с другой стороны, он был современником католикоса всех армян Михаила I (1547–1574 гг.); таким образом, жизнь Григория Ахтамарского падает, приблизительно, на годы 1500–1575. Известно, что положение армянского народа в эту эпоху не только не улучшилось сравнительно с предшествующими, но, если то возможно, стало еще более невыносимо. Посольства армян к государям Европы, в частности в Венецию, к папе, к императору Германии (1547–1550 гг.), не имели существенного успеха, а, напротив, вызвали озлобление в мусульманах. Персы жестоко опустошали армянские области, а турецкие войска, выступившие против персов, продолжали эти опустошения. Некоторым утешением в этих бедствиях могло служить лишь зарождение в европейских армянских колониях первых культурных начинаний: в 1512 г. была напечатана первая книга на армянском языке; в середине века под руководством католикоса Михаила основана первая армянская типография в Венеции, перенесенная за-

тем в Константинополь. То были первые, слабые ростки грядущего обновления.

При таких тягостных обстоятельствах местной жизни должен был действовать и творить Григорий Ахтамарский. Мы ничего не знаем о других его литературных трудах, кроме стихов, но сохранившиеся его поэмы (общим счетом около 20) показывают в нем, кроме вспышек поэтического гения, незаурядное литературное дарование. Поэмы Григория Ахтамарского всегда глубоко задуманы и, по общей концепции, по стройности выполнения, принадлежат к числу замечательнейших в средневековой лирике. Однако эта стройность плана и затем христианские идеи, вплетаемые поэтом в стихи, — это все, что взял от Запада поэт, всю жизнь проведенный в глубине армянского монастыря. Образы, сравнения, весь дух поэзии у Григория Ахтамарского — вполне восточные. Восточным колоритом окрашена его «Песня об одном епископе» (которую мы даем в выдержках согласно с переводом К. Костаньянца), вариант жалоб Фрика на несправедливость судьбы. Еще более «восточным» характером отлича-

ется «Песня» (также переведенная нами), в которой поэт, прославляя свою милую, подыскивает десятки ярких уподоблений, сравнивая ее с солнцем, луной, утренней звездой, с драгоценными камнями, с благоухающими деревьями, с блистающими цветами, со всем, что прекрасно в мире. Эта пышная поэма, насыщенная напряженностью страсти, по-восточному цветиста и сама похожа на горсть самоцветных камней, отливающих всеми цветами радуги. Духом восточной поэзии проникнуто и третье стихотворение Григория Ахтамарского, включенное в наше собрание, — «Песня о розе и соловье».

К XVI в., вероятно, относится и поэзия Наапета Кучака. Теперь установлено, что он не имеет ничего общего, кроме имени, с тем поэтом Кучаком, который жил в начале XVI в. в области Вана; Наапет Кучак, по-видимому, был родом из окрестностей Акина (Эгины), так как стихи его по языку, по складу, по отдельным выражениям близко напоминают местные народные песни. Но кто бы ни был исторический Наапет Кучак и на какие бы годы, точно, ни падала его жизнь (во всяком

случае, он жил в конце средневековья), — стихи его остаются прекраснейшими жемчужинами армянской поэзии. Среди всех средневековых лириков Кучак выделяется непосредственностью и безыскусственностью своих вдохновений. Это, между прочим, даже подало повод к мнению, что Кучак был только собирателем народных песен, тем более, что в его стихах встречаются мотивы и целые стихи, бесспорно принадлежащие народной поэзии. Такое мнение опровергается, однако, явным оттенком некоторой книжности (не в дурном смысле слова), лежащим на других стихах Кучака: он мог пользоваться народными песнями как материалом, но многое обрабатывал самостоятельно и своеобразно.

Литературное наследие Наапета Кучака сравнительно богато. До нас дошли от него: гномические отрывки, обычно — четверостишия, песни любовные и ряд трогательных песен изгнанника. Гномы Кучака представляют характерные образцы восточной мудрости. Большею частью, это — те же мысли, воплощенные в сходные символы, какие находимы в поучительных стихотворениях персид-

ских поэтов: о непрочности житейских благ, о гибельности лжи, о предпочтительности молчания и т. п., — но все это овеяно христианским отношением к миру. Несколько гномических четверостиший Кучака приведено в нашем сборнике. Представлены в нем и песни изгнанника Кучака, — в популярном стихотворении о журавле («Крунк», — впрочем, принадлежность этого стихотворения Кучаку оспаривается). Однако самое драгоценное среди созданий Кучака — его любовная лирика. Его стихи о любви все очень невелики по размерам, часто вложены в форму четверостишия, этого «сонета Востока», как давно было сказано. Чисто восточным колоритом отмечены и образы Кучака, — яркие, блистательные, порой преувеличенные и неожиданные. В стихах чувство страсти преобладает над чувством духовной любви, — тоже черта, роднящая Кучака с восточной поэзией. Но его сила и его очарование — в глубокой искренности его стихов.

Это не искусственные рассуждения на избранную тему, не теоретическое или аллегорическое воспевание некоей «милой», кото-

рой, может быть, и не существует в мире. Нет, стихи Кучака — свободные излияния души, признания в том, что поэт действительно изведal, записанные по мере того, как их подсказывала самая жизнь.

А. Чобаньян, у которого мы заимствуем некоторые черты этой характеристики, проводит параллель между поэзией Кучака и стихами наиболее прославленных поэтов Востока. Лира Саади, Гафиза и даже Омара Хайяма служила царям и вельможам; эти поэты были придворными, и их поэзия отзывается двором, блестит дворцовым лоском. Этого нет в простых песнях Наапета Кучака. Он независим в выражении своих чувств; он ближе к уличной толпе, нежели к дворцовым ступеням; его голос звучал не для «сильных мира сего», а в народных собраниях. Единственный султан, перед которым Кучак склонял голову, была его вечная и властная повелительница — любовь. А. Чобаньян предпочитает сравнивать Наапета Кучака с поэтами XIX века, с Гейне и Верленом, и это справедливо. В XVI веке Кучак дал в своей поэзии образцы истинной лирики, в том смысле, как это слово

мы понимаем теперь, — поэзии интимной и свободной, личной и ставящей себе лишь одну цель: выразить чувство, владеющее поэтом в данный миг.

#### 4

XVII век был эпохой, когда армянская средневековая поэзия замирала. Все безотраднее становилось положение Армении; лучшие силы страны покидали ее, — искали приюта на чужбине. Вырастали и крепили армянские колонии, где должна была зародиться новая жизнь, засветить новое армянское Возрождение. В пределах же древней Армении, опустошаемой, систематически обезлюдиваемой политикой султанов и шахов, почти не оставалось места для литературной работы. И все же за стенами монастырей находились трудолюбцы, которые брались за перо, чтобы переписать рукописи более счастливого прошлого и чтобы продолжить работу своих предшественников. В частности, не замолкал и голос поэзии. Несколько поэтов-монахов выступило в Армении именно в XVII в., и бодрые звуки их поэзии служат лучшим доказательством той силы народного духа, которую не

могли сломить никакие испытания.

На самом рубеже века стоит Иеремия Кемурджиан, родившийся в 1600 г. То был довольно плодовитый писатель, много переводивший с латинского и греческого, писавший также по вопросам богословским, автор «Истории Оттоманской империи», армянской истории (современные ему события), географии и мн. др. сочинений, написанных на классическом грапаре. Между прочим, Кемурджиан писал также по-турецки и подарил турецкой литературе перевод отрывков из истории Моисея Хоренского. Но, несомненно, Кемурджиан был и поэтом. Кроме стихотворной «Истории Александра», он написал ряд лирических стихотворений, по-армянски (на народном языке) и по-турецки. В своей поэзии Кемурджиан продолжал традиции средневековой лирики, и в его стихах слышен подлинный голос души. Особенность лирики Кемурджиана состоит в том, что славит она преимущественно чувство разделенной любви, радость не только любить, но и быть любимым. Одно из таких стихотворений воспроизведено в нашем сборнике.

Значительнее и оказала большее влияние — поэзия Нагаша Ионатана (или Овнатана), который жил уже в конце века и умер в 1722 г. Ионатан, как и Мкртич, был художник, чему оба и обязаны одинаковым прозвищем. Нагашу Ионатану принадлежат прекрасные фрески в Эчмиадзине. Песни Ионатана все славят любовь и проникнуты какой-то особенной солнечностью. Местами в них чувствуется как бы легкая ирония, словно сам поэт чуть-чуть улыбается над уже изжитыми формами средневековой лирики; но все же в этих песнях столько ликования, такие смелые реалистические штрихи, что они захватывают читателя непобедимо. По приемам творчества этот поэт-монах почти вполне совпадает с той народной поэзией ашугов, которая в ту эпоху начинала получать широкое распространение в Армении. Нагаш Ионатан один из последних поэтов-монахов и один из первых поэтов-ашугов. В этом — историческое значение его поэзии, которой в нашем сборнике мы даем три образца: три «песни любви».

Но уже на смену умиравшей монастыр-

ской поэзии выступала поэзия ашугов. Народные певцы, рапсоды, существовали в Армении с незапамятной древности; об них упоминает еще Моисей Хоренский. Армяне, этот «народ-художник», любили, чтобы все празднества сопровождалось песней. На семейных торжествах, вроде свадеб, крестин и т. под., в народных собраниях, просто на базарах и в кофейнях — певцы всегда были желанными гостями. Им уделяли почетное место на пире; их музыкальным инструментам (каманча, саз, тар и др.) отводили почетное место на особой полке; когда раздавалась песня, все смолкали, прислушиваясь внимательно. Издавна существовал и обычай состязания между певцами: ашуги поочередно пели песни своего сочинения, и побежденный, обыкновенно, уступал свою каманчу победителю. Возможно, что многие из песен, сохранившихся до сих пор в памяти народа и относимых нами к «народной поэзии», были сочинены именно ашугами для одного из таких состязаний. Но долгое время никто не задумывался над тем, чтобы записать и сохранить эти импровизации. Песни жили только в па-

мяти самого слагателя и тех, кому сам автор передавал их: со смертью этих немногих — песня исчезала, забывалась, за самыми редкими исключениями.

Только в XVIII в. выработался новый тип ашуга-поэта, народного певца, который дорожит своими вдохновениями и хочет сохранить их. Вместе с тем такой ашуг, — до известной степени, конечно, — стал уже человеком книги, т. е. знакомым с поэзией прошлого. Завещая свои стихи будущему, он, естественно, начинал интересоваться прошлым. Наконец, повысились и требования некоторой части народа. От певца стали требовать, наряду с традиционными элементами песни, чего-то большего: оригинальности и строгости формы, глубины содержания. Появились придворные ашуги, певцы, певшие при дворе грузинских царей, где армянский язык получил распространение, рядом с грузинским. Так последовательно, под влиянием роста самих певцов и культурного роста народа, создался тип ашуга-поэта, подхватившего традиции средневековой армянской лирики и поведшего ее дальше, по новым путям. Од-

ним из первых ашугов нового типа был певец Степаннос (живший, вероятно, в XVII в.), песни которого, частью, дошли до нас и который представлен в нашем сборнике одним из своих красивейших стихотворений.

Певцом, вознесшим поэзию ашугов на недостижимую до него высоту, был Саях-Нова; мощью своего гения он превратил ремесло народного певца в высокое призвание поэта. Можно сказать, что все, что сделали предшественники Саят-Новы, ничтожно пред его подвигом и как бы померкло в лучах его славы. Саят-Нова первый показал и доказал своим примером, какая сила таится в голосе народного певца, — показал, что этот певец не только увеселитель на пиру, но и учитель, пророк, как бы ни казались легкомысленны темы его песен.

Саят-Нова воспринял манеру своих предшественников, но придал ей чекан совершенства, и вдруг стало ясно, какое богатство, какая роскошь скрывается в той песне ашугов, к которой многие относились слишком поверхностно. В то время, как умирала монастырская поэзия ученых-монахов, Саят-Нова дал

почувствовать, что армянская поэзия жива: она только ушла из монастырских стен в народ и зазвучала в свободных песнях ашугов, распеваемых на базарах, на площадях и на семейных торжествах, в скромных домах простолюдинов.

Саят-Нова наполнил своей жизнью весь XVIII в., так как родился в Тифлисе в 1719 г., а умер (был убит), там же, в 1795 г. Подлинное имя поэта — Арутин; Саят-Нова — псевдоним, означающий, согласно с исследованием Ов. Туманьяна, «царь песнопений» или «владыка музыки» (на языке индустани, который был широко известен в Передней Азии). Отец отдал маленького Арутина учиться к ткачу, но мальчик с ранних лет мечтал стать ашугом: он в свободные минуты убегал слушать состязания певцов и сам учился играть на каманче, на чонгуре и на таре. Рано стал Арутин и сочинять песни, которые распевал сначала в домах родственников, потом — у знатнейших тифлисцев, которые приглашали к себе талантливую юношу. Успех побудил Арутина окончательно отдаться ремеслу певца; он принял имя Саят-Нова и скоро сделался люби-

мейшим ашугом во всем Тифлисе. Сколько можно судить по самым сочинениям Саят-Новы, он успел приобрести довольно обширные познания: в его стихах затрагиваются вопросы довольно сложные, упоминаются различные страны и народы, чувствуются отзвуки поэзии персидской, у которой, между прочим, Саят-Нова заимствовал формы своих песен. Кроме того, Саят-Нова знал много языков; он писал свои стихи не только по-армянски, но также по-грузински и по-турецки; до нас дошло 115 стихотворений Саят-Новы, написанных по-татарски (по-армянски только 46), а грузины считают его своим поэтом.

Дальнейшая жизнь Саят-Новы еще недостаточно исследована. Известно только, что он пользовался покровительством грузинского царя Геракла II, который высоко ценил дарование Саят-Новы и сделал его своим придворным певцом. При дворе грузинского царя разыгрался и основной роман знаменитого ашуга: его любовь к грузинской царевне, которой посвящено большинство его стихотворений. Позднее, уже в немолодых годах, Саят-Нова покинул блестящую жизнь при дворе

и вступил в монастырь Сурб-Нишана в Агдаде; это решение поэта связывают со смертью его жены Мармар в 1770 г. В монашестве Саят-Нова принял имя Давида, и, согласно с новейшими архивными разысканиями Ов. Туманьяна, был возведен в сан тифлисского епископа. Этот сан был дан бывшему ашугу католикосом исключительно по настоянию царя. Но и за монастырской стеной епископ Давид не мог победить в себе влечения к поэзии: он продолжал писать стихи и тосковал по публичным состязаниям. Говорят, новый епископ иногда переодевался в одежду ашуга, тайно уходил из монастыря, пробирался в Тифлис и все-таки выступал перед народом как певец. Так, однажды, узнав, что в Тифлисе появился новый ашуг, затмевающий всех других, старик Саят-Нова не устоял перед желанием помериться с ним силами, надел свое старое платье бродячего певца, взял свою каманчу и, явившись на состязание, одержал победу над молодым соперником. Сохранилась переписка, в которой католикос жалуется царю на такое поведение епископа Давида, указывая на соблазн, проистекающий отсюда

для народа; престарелому поэту грозило лишение сана, но царь попросил оставить своего любимого певца в покое.

В 1795 году Ага-Махмут-хан персидский обложил Тифлис, и населению угрожала жестокая резня. Узнав об том, престарелый ашуг, он же — епископ Давид, покинул свой уединенный монастырь и поспешил в столицу, чтобы спасти свою семью. Ему удалось удалиться из города своих детей в Моздок, где они были в безопасности. Но сам Саят-Нова или не успел уехать, или не захотел покинуть своих сограждан в беде. Как бы то ни было, Саят-Нова был в Тифлисе в тот день, когда город был взят персидским полчищем. Поэт-епископ, вместе с толпой народа, молился на коленях в соборе. Персы потребовали, чтобы все вышли из церкви и приняли ислам. Саят-Нова отвечал одним стихом по-татарски:

*Из храма, нет! не выйду я, не от-  
рекусь я от Христа!*

Мусульмане вытащили старика из собора силой и убили его на пороге. Теперь на этом месте поставлена мраморная доска, на кото-

рой вырезаны — даты рождения и смерти Саят-Новы и его три стиха:

*Не всем мой ключ гремучий  
пить, — особый вкус ручьев моих!  
Не всем мои писанья чтить, —  
особый смысл у слов моих!  
Не верь: меня легко свалить, —  
гранитна твердь основ моих!*

Содержание стихов Саят-Новы на первый взгляд — однообразно; однообразными кажутся и формы его стихотворений. Но какое неисчерпаемое разнообразие сумел вложить поэт в эту кажущуюся однотонность! Он почти везде говорит о любви, но как разноцветны оттенки ее в различных стихотворениях, все эти переходы от тихой нежности к пламенной страсти, от отчаянья к восторгу, от сомнения в самом себе к гордому самосознанию художника! Поистине Саят-Нову можно назвать «поэтом оттенков». Он, в XVIII веке, как бы уже исполнил завет, столетие позже данный Верленом:

*Pas la couleur, rien que la nuance!*  
[67]

Да, не надо ярких красок! Истинный поэт дает читателю или слушателю перечувствовать все — лишь силою едва заметных переходов одного цвета к другому. Но как в то же время остры, глубоки и сочны в песнях Саят-Новы эти «оттенки»: их воспринимаем мы как самые яркие цвета, с которыми не могут соперничать никакие мазки менее удачливых (скажем прямо: менее гениальных) поэтов, накладывающих краски слишком густо. Тонкой и нежной кистью живописал Саят-Нова, и тем больше очарования в его всегда пленительных стихах.

Саят-Нова утвердил, освятил для песен ашугов особую форму стихов, приближающуюся к персидской «газели»; после того эта форма стала излюбленной и господствующей у всех певцов. Непременное повторение одного и того же слова (или нескольких одинаковых слов) в конце целого ряда стихов, требуемое этой формой, само уже принуждает поэта *искать разнообразия в однообразии*. Но в то же время эта форма, почти независимо от поэта, дает особую звучность, углубленную певучесть его стихам. У Саят-Новы соединяется

с этим чуткая заботливость вообще о звуковой стороне стиха. Песни Саят-Новы исполнены ассонансов, аллитераций, повторных и внутренних рифм: он один из высших мастеров «звукописи», каких знала мировая поэзия. Вместе с тем он и — дивный эвритмист, умеющий находить новизну напева в общепотребительных размерах. В этом последнем отношении Саят-Нову можно сравнить в нашей поэзии с К. Д. Бальмонтом. У последователей и подражателей Саят-Новы многие особенности его поэзии выродились в условность: изысканная форма свелась к мертвым повторениям, напевность — к пустой игре звуками, тонкая смена оттенков — к скучной монотонности содержания. Но у самого Саят-Новы все оживлено и одухотворено силой подлинного поэтического гения. Поэт был прав, когда заявлял гордо (это — гордость, создавшая «Памятник» Горация и Пушкина!): «гранитна твердь основ моих!» Хочется верить, что и к памятнику Саят-Новы «не зарастет народная тропа». Такими поэтами, как Саят-Нова, может и должен гордиться весь народ; это — великие дары неба, посылаемые не

всем и не часто; это — избранники провидения, кладущие благословение на свой век и на свою родину...

Мощное развитие поэзии ашугов в стихах Саят-Новы, конечно, вызвало к жизни множество последователей и подражателей. Быстро создалась «школа Саят-Новы», и, в сущности, до самых наших дней, армянские ашуги все подчинены его неодолимому влиянию, вращаются в кругу им очертанной орбиты. Вот почему нет надобности ближе останавливаться на отдельных представителях поэзии ашугов конца XVIII и XIX вв. Среди них были певцы талантливые, сумевшие сказать свое слово; немало было среди них поэтов с настоящим даром песнопения, создававших напевные, ласкающие слух строки. Но из пределов, захваченных во владение поэзии ашугов Саят-Новой, никто из них, как кажется, — не вышел. Все остались талантливыми учениками, — не больше. Добавим только, что число ашугов, т. е. тех из них, которые стали собирать и записывать свои песни, в XIX в. весьма значительно. Эта лирика представляет большой интерес, исторический и эстетический,

но мы, в тех общих чертах, которыми характеризуем эволюцию армянской поэзии, принуждены обойти ее молчанием. Те 12 стихотворений Саят-Новы, которые приведены в нашем сборнике, в нашем посильном переводе, дают достаточное представление о различных темах и о характерных приемах поэзии ашугов.

Исключение мы можем только сделать для двух позднейших ашугов, во-первых, — чтобы все же охарактеризовать творчество народных певцов наших дней, а во-вторых, потому, — что у обоих этих поэтов сильнее, чем у других, звучит нечто свое, новое. Мы говорим об ашугах Лункианосе и Дживани. Первый из них, Лункианос, родился в самом конце XVIII в. в Эрзеруме, провел несколько лет в монастыре, потом оказался в Египте, служил секретарем у Ибрагима-паши, но, покинув его, отдался бродячей жизни, полной всевозможных лишений, причем побывал, между прочим, в Петрограде и умер в середине прошлого века в деревне Вареван. Дживани — уже наш современник; он родился в 1846 г. близ города Ахалкалаки, рано сделался бродя-

чим певцом, ашугом, организовал даже целую труппу певцов и пел свои песни с огромным успехом в Александрополе, в Тифлисе, в Баку, в Батуме, в Карсе; скончался Дживани в 1909 г. Поэзия Лункианоса замечательна своим мистическим оттенком, мало обычным в песнях ашугов. Поэзия Дживани более разнообразна, разносторонняя; поэт в своих песнях касался самых различных тем, — из певца любви становился моралистом, воспевал современные ему события, злобы дня и писал застольные песни и т. под. Между прочим, язык Дживани — уже современный литературный язык, и вообще на песнях Дживани сказалось книжное влияние. Среди несомненных подражаний Саят-Нове и некоторым новым поэтам Дживани создал несколько истинно прекрасных стихотворений, которые, вероятно, останутся в армянской поэзии навсегда. Именно такие песни мы постарались воспроизвести в нашем сборнике, так же как и одну из мистических песен Лункианоса.

Но поэзия Лункианоса и Дживани относится уже к следующему периоду. Раньше, чем ашуг Дживани начал слагать свои песни, воз-

никла, выросла и окрепла новая армянская поэзия, — поэзия не народных певцов, но книжная, «искусственная», как обычно (и, конечно, неправильно) ее называют. На Западе, в Константинополе и в европейских колониях армян, и в пределах России, как в армянских областях, прежде всего в Тифлисе, так особенно в армянской колонии в Москве, — началось развитие новоармянской литературы, восстановившей связь армянской литературы с мировой. Выработан был новый литературный язык (точнее: два новых литературных языка или наречия, одно — у западных армян, другое — у русских), и ряд поколений армянских писателей принял на себя трудную, ответственную, но и благодарную задачу, — усвоить армянскому народу все то, что европейские литературы успели свершить за несколько веков, в течение которых Армения была отрезана от общекультурной работы человечества.

История новоармянской литературы есть совершенно особая область знания. Здесь, в этом кратком очерке, невозможно будет сколько-нибудь обстоятельно изложить эту

историю и проследить все последовательные этапы ее развития. По многим причинам (в том числе и по недостаточной подготовленности к такой задаче пишущего эти строки) мы должны будем ограничиться лишь указанием на общие черты этого развития и также лишь общими характеристиками наиболее выдающихся деятелей. Притом, внимание мы обратим преимущественно на деятельность поэтов старших поколений, в большей или меньшей степени завершивших круг своего творческого подвига, так как для более молодых писателей, продолжающих идти вперед, изменяться и искать, еще не наступило время *истории*: их поэзия еще всецело подлежит *критике*, которой не место в нашем сборнике.

## 5

Возрождение армянской литературы тесно связано с деятельностью конгрегации мхитаристов, основанной Мхитаром Себастиаци (1676–1749) в Константинополе, но упрочившейся в Венеции. Из этой коллегии вышел длинный ряд ученых, писателей и вообще деятелей просвещения. Мхитаристы издали словари и грамматики армянского языка

(древнего), сочинения по истории Армении, переводы классиков европейской литературы на армянский язык и много др. сочинений, оказавших могущественное влияние. Позднее часть мхитаристов основала особую коллегию в Вене и продолжала там ту же полезную деятельность. Из рядов мхитаристов вышли и первые новоармянские поэты, в том числе Багратуни и Алишан. Первый, Арсен Багратуни (1790–1866 гг.), был представителем лжеклассицизма, еще господствовавшего в его время в европейских литературах. Второй, Геонд Алишан, также не избег этого влияния, но постепенно освобождался от него, что выразилось, между прочим, и в переходе от классического грапара (на котором написаны все более ранние стихотворения Алишана) к новому языку (константинопольскому наречию).

Геонд Алишан (1820–1901 гг.) оставил много ценных научных работ — по истории, археологии, географии и т. под. Но он был и выдающимся поэтом, стихи которого составили в общем 5 томов. В технике стиха Алишан достигал большого совершенства, и его произ-

ведения до сих пор сохраняют любовь значительного числа читателей, как искренние и красивые вдохновения. Алишаном написано немало религиозных стихотворений, молитв и гимнов; есть поэмы, посвященные историческому прошлому Армении; есть живые описания природы; особую глубину стихам Алишана придает его трогательная любовь к родине, воспламенявшаяся судьбой поэта, жившего на чужбине. В нашем сборнике Алишан представлен стихотворением «Раздан», в котором «вечная» тема поэзии — возвращение изгнанника в родной край — оживлена и согрета сильным чувством армянина-патриота.

Однако истинными основателями «школы турецких армян» (или константинопольской) в новоармянской литературе должно признать двух поэтов следующего поколения: Пэшикташяна и Дуриана — поэтов, творчество которых уже всецело пользовалось новым языком. Чтобы правильно оценить их деятельность, — так же как и деятельность работавших параллельно с ними зачинателей «школы русских армян», — должно предста-

вить себе огромность и трудности выдвигавшихся задач. Предстояло, прежде всего сделав выбор из разнообразных диалектов, выковать новое орудие литературной, в частности поэтической, речи: иначе говоря, — предстояло *создать язык*: угадать единство в противоречивых элементах народных говоров, приспособить этот язык для выражения всех оттенков утонченной мысли, сделать его пригодным для отражения всех порывов души совершенного человека. Конечно, эту задачу разрешали совместно и прозаики и поэты, но на долю тех, кто писал стихами, выпала наиболее ответственная ее часть: придать языку красоту при сжатости выражений. Рядом стояла другая задача, не менее огромная и не менее трудная: усвоить возникавшей новой армянской поэзии все завоевания европейских литератур, которые к середине XIX века пережили длинную эволюцию, изжив, одна за другой, школы псевдоклассицизма, сентиментализма, романтизма и уже вступив в период господства реализма. В Европе уже были и Гете и Шиллер, и Виктор Гюго и Мюссе, и Байрон и Шелли, не говоря о более ранних

творцах: предстояло основные черты созданного ими сроднить и с армянской душой. Наконец, первые новоармянские писатели *не имели права* быть только художниками: положение родины обязывало их в той же мере быть трибунами, глашатаями полузабытых истин, будить народное самосознание, жить и одухотворять любовь к родному краю, усиленно врачевать многовековые раны нации, укреплять в ней силы для борьбы и поддерживать веру в лучшее будущее... Только помня эти великие задачи, из которых ни одной нельзя было пожертвовать, можно справедливо оценить сделанное Пэшикташлян, Дурианом, Патканьяном, Шах-Азизом и др. «зачинателями», сумевшими пребыть и истинными поэтами.

Мкртич Пэшикташлян (1828–1868 гг.) был прямым учеником Алишана, так как воспитание получил в обители мхитаристов. Но в монашеский орден Пэшикташлян не вступил, и потому его жизнь прошла более бурно, подверженная всем волнениям страстей, надежд и разочарований. Во внешнем отношении жизнь Пэшикташляна была полна тяжелых

испытаний; между прочим, изведал он и борьбу с материальной нуждой; но поэт не запятнал своего образа никаким угодничеством перед сильными. Он прожил свою жизнь скромно, но с достоинством, работал как учитель и был боготворим учениками, знал неудачную любовь, но нашел утешение в светлой дружбе и, благодаря своему ясному, приветливому характеру, приобрел гораздо больше друзей, ежели противников. Уже при жизни избранные круги общества сумели оценить творчество Пэшикташляна, и в дни его последней, предсмертной болезни множество лиц постоянно осведомлялось о его здоровье, что крайне трогало скромного поэта.

Наибольшую популярность имели трагедии Пэшикташляна, особенно те, сюжет которых взят из армянской истории; несмотря на условность формы, драмы эти имели облагораживающее значение возвышенностью своего содержания. В лирике — лучшие вещи Пэшикташляна те, в которых дышит патриотичное чувство: поэт умел подходить к таким темам не банально и каждый раз придавать своим стихам привлекательность новизны.

Но, и как поэт природы, Пэшикташлян имеет право на внимание, так как он ее понимал и любил, «дышал одною жизнью» с ней. Тематике любви также отведено значительное место в поэзии Пэшикташляна. Ю. Веселовский в очерке о творчестве Пэшикташляна справедливо говорит, что «поэт обладал необыкновенною способностью соединять в своих эротических стихотворениях восточную роскошь красок с мирозерцанием и духовным миром культурного европейца». В этом отношении Пэшикташлян являлся истинным продолжателем основной традиции древней армянской поэзии. Остается добавить, что в поэзии Пэшикташляна сказывается влияние Гейне и Мюссе и некоторых других поэтов XIX века и что поэтический язык в его стихах еще носит следы раннего периода своего образования. В нашем сборнике Пэшикташлян представлен восемью стихотворениями, характеризующими его как поэта родины, любви и природы.

Совершенно иного типа была личность Петроса Дуриана (1851–1872 гг.), поэта следующего поколения, умершего почти 20-летним

юношей и прорезавшего небосклон армянской литературы как яркий метеор. Родившись в бедной семье константинопольского армянина, учившийся только в народной школе, не имевший никаких покровителей или влиятельных друзей, Дуриан одному себе обязан и своим образованием, и своими успехами в литературе. Страстный, порывистый, но настойчивый, Дуриан всю жизнь боролся, — и с нуждой, и с непониманием современников, и с мировыми предрассудками, свойственными не одним только армянам. Автор ряда драматических произведений, выступавший на сцене и как актер, Дуриан наиболее силен как лирик; но лирика всегда — голос молодости, и ранняя кончина Дуриана не позволяет судить, каким мог бы он стать драматургом, если бы мог творить уже после опыта жизни.

Романтик, и по убеждениям и по природе, Дуриан в своих сравнительно немногочисленных песнях прокричал миру о своей страстной любви к родному народу, о своей вере в самого себя, о своих страданиях, которые были бы страданиями каждого мысляще-

го человека в окружавшей поэта среде, и, наконец, бросил (в стихотв. «Упреки») свой вызов богу, несколько романтически-преувеличенный, но захватывающий душу искренностью и глубиной чувства... Юноша Дуриан остается в истории армянской поэзии как яркий, огненный штрих: среди других, более спокойных поэтов он показал, что значит в творчестве «темперамент», сила непосредственных переживаний, часто не только заменяющих «школу», «технику», но безмерно возвышающихся над ними... В этом — историческое значение творчества Дуриана, особенно важное и именно для поэзии «турецких армян», последующие деятели которой порой грешили излишней выдержкой, клонясь к холоду парнасизма и ставя себе идеалом его «непогрешимость». Впрочем, многие стихотворения Дуриана и по форме достигают большой изысканности; особенно же изящно умел поэт строить строфу, в чем учителями ему служили его любимейшие французские поэты: Виктор Гюго и Ламартин. В нашем сборнике мы стремились представить поэзию Дуриана во всех ее наиболее харак-

терных образцах.

Наряду с Пэшикташляном и Дурианом в школе «турецких армян» работало немало других поэтов, деятельность которых падает на два средних двадцатипятилетия XIX в. (между 1825 и 1875 гг.). Среди этих поэтов, безусловно, были писатели с дарованием, произведения которых не прошли бесследно для армянской литературы. Из более ранних таковы — Галфаян (Хорен Нар-Бей, 1831–1892 гг.), также член общины мхитаристов, впрочем, впоследствии выступивший из нее, и Ачемьян (р. в 1838 г.), драматург и лирик, автор нескольких красивых стихотворений. Как эти два писателя, так и некоторые из их преемников (назовем: Восканиана, Русиньяна, Тцеренца; в «Смирнской школе»: Мамуриана, Отиана, Парониана, Демирчибашьяна), бесспорно, — писатели с дарованием. В их произведениях новоармянский язык выработывался, очищался и обогащался новыми словами и оборотами. Одновременно с тем деятели школы «турецких армян», не по сознательному методу, но просто подчиняясь влиянию личных симпатий, «пересаживали»,

так сказать, на армянскую почву цветы западной поэзии, особенно — французской. В ряде прямых переводов, сознательных подражании и невольных реминисценций эти поэты усвоили армянской поэзии мотивы французских романтиков и, отчасти, парнасцев: В. Гюго, А. де Виньи, А. де Мюссе, Ламартина, Сюлли-Прюдома и мн. др. Такая деятельность и подготовила богатый расцвет последующего периода этой школы (конец XIX и начало XX века). Ряд поэтов (мы не будем здесь перечислять их имена) с большим совершенством разработал *технику*, обточил стих, обострил рифму, испробовал все формы (с особой любовью культивируя сонет) и передал в руки следующего поколения превосходно настроенный инструмент, способный выразить всю гамму раздумий и чувствований современно-го человека.

Иными путями шло развитие школы «русских армян», деятели которой выступили на литературное поприще позднее. В то время, как на Западе, благодаря деятельности мхитаристов, уже с XVIII века существовала новая армянская литература, хотя и пользовавшаяся-

ся для своего выражения мертвым грапаром, русские армяне долгие годы не имели, строго говоря, своей литературы (если не считать совершенно разрозненных попыток издания некоторых учебников, рукописных сочинений и т. под.). Только к середине века вполне созрела потребность дать литературное выражение новому народному духу, и приблизительно около той же эпохи, когда западные армяне стали делать попытки писать на константинопольском наречии, у русских армян возникло первое произведение на араратском наречии, ставшем затем общепринятым: то был роман Хачатура Абовьяна (1803–1848 гг.) «Раны Армении», написанный в 40-х годах (но напечатанный лишь в 1858 г.). Затем, в 50-х годах было положено основание периодической печати на разговорном языке: в 1850–1851 гг., в Тифлисе, Габриэл Патканьян (отец будущего поэта) издавал первый в России армянский журнал «Арарат»; в 1858 г. возник, благодаря энергической деятельности С. Назарьянца и М. Налбандьяна, в Москве, другой армянский журнал, «Северное сияние», продержавшийся несколько лет; Г. Арцруни

была основана в 1872 г. в Тифлисе газета «Мшак», издающаяся и поныне... Эти издания вызвали к жизни целую литературу: публицистических статей, рассказов, также — романов и стихов. Из первых деятелей литературы, среди русских армян, должны быть отмечены имена — Раффи (1835–1888 гг.), стяжавшего большую и заслуженную популярность своими широко задуманными романами, Габриэля Сундукьяна (1825–1912 гг.), не менее известного создателя армянского театра, автора превосходных бытовых драм, Перча Прошьянца (роман «Сос и Вартитер», 1860 г., написанный, однако, на аштаракском наречии), и, наконец, зачинателей новой поэзии — Р. Патканьяна и С. Шах-Азиза.

Рафаэл Паткаябяв (1830–1892 гг.) вышел из семьи, преданной литературным интересам. Дед поэта, Керовнэ, выходец из Константинополя, учившаяся у мхитаристов в Венеции и затем поселившийся в Нахичевани на Дону, сочинял песни, охотно распевавшиеся современниками. Отец поэта, Габриэл, по сану — священник, тоже писал стихи и еще больше времени отдавал публицистике, основав (как

мы указывали) первый в России армянский журнал. Все три сына Габриэла стали писателями: Микаэл, — кроме статей публицистического характера, писал комедии и организовал первый в Тифлисе публичный театр; Керовнэ, — заняв в Петроградском университете кафедру армянской словесности и истории, оставил ряд научных трудов и ряд стихотворных переводов европейских классиков; наконец, Рафаэл Патканьян — стал знаменитым поэтом. Отец с ранних лет поощрял литературные интересы в своих детях, так что будущий поэт с детства дышал атмосферой литературы. Между прочим, отец сам поправлял его отроческие стихи и позднее некоторые из них напечатал в своем «Арарате». Начальное образование Рафаэл также получил под руководством отца, так как тот содержал в Нахичевани школу; затем, в 1843 г., будущий поэт перешел в Московский Лазаревский институт (основанный в 1815 г.); наконец, с 1852 г. слушал лекции в Юрьевском университете. За эти школьные годы Патканьяном было написано множество стихотворений: самые ранние — на грапаре, последующие — на разго-

ворном языке, однако смешанном из разных диалектов (эриванском, ново-нахичеванском, астраханском) и только относящиеся к концу этого периода — на том «новом литературном языке», который тогда стал завоевывать права гражданства. Многие из юношеских стихотворений Патканьяна исполнены одушевлением молодости и поныне охотно поются армянской молодежью. Но серьезная литературная работа началась для Патканьяна лишь с середины 50-х годов.

В 1855 г. Патканьян вместе с несколькими товарищами издал первый сборник стихов (под псевдонимом Гамар-Катипа), возбудивший общее внимание; эпиграф книжки гласил: «пиши так, как говоришь, и говори так, как пишешь» (Карамзин). Стихотворение «Слезы Аракса», появившееся вслед за тем, сделало имя молодого поэта популярным, и эта популярность росла с появлением новых стихотворений и новых книг Патканьяна. Одно время он издавал в Петрограде армянский журнал «Север»; но скоро прекратил его, переселился в родной город и здесь, подобно своему отцу, занялся педагогической деятель-

ностью, так как одна литература еще не могла в то время обеспечить жизнь армянского писателя. Но задушевным делом Патканьяна оставалась все же литература: он продолжал деятельно сотрудничать в армянских периодических изданиях, и его стихи тотчас становились достоянием всего народа, видевшего в Патканьяне своего национального поэта. Рано перешли его стихи и в школу, так что дети воспитывались на его поэзии. Последние годы жизни Патканьяна были окружены всеобщим признанием и почитанием, в котором исчезали голоса отдельных недоброжелателей, раздраженных обличительными сатирами поэта. Однако материальное положение уже знаменитого писателя все же оставалось необеспеченным; чтобы дать возможность Патканьяну серьезно лечиться от грозного недуга, пришлось прибегнуть к общественной помощи... Необходимые средства были собраны, но спасти поэта уже не удалось: он скончался в родном городе и там же похоронен, хотя выражал желание покоем в Эчмиадзине, где теперь воздвигнут Патканьяну скромный памятник-бюст.

Значение поэзии Патканьяна трудно оценить в полной мере читателю не-армянину. Ее основная сила в чувстве высокого патриотизма, в той огненной и бескорыстной любви к родному народу, которая выражается не в одних дифирамбах, но и в горьких сатирах. Истинная любовь не чуждается гнева и даже ненависти, и именно потому веришь в глубину любви Патканьяна, что он смел ненавидеть в родной стране все, достойное ненависти, и умел разить гневными стрелами все, заслуживающее таких ударов. Есть поэты, которые искренно любят родину, но их любовь — слепая, разливающаяся, без различия, на все «родное»; любовь других — безотчетная, не сознающая, на что именно она направлена, подобная привязанности зверя к тому лесу, где он родился; бывают и третьи, готовые любить родину из корыстных целей... Не таков патриотизм Патканьяна: его не ослепляет любовь, он видит грехи и язвы родного народа, но вместе с тем знает, за что его любит и что в нем любит. Это — патриотизм действенный, обязывающий не к безличным восторгам, но к решающим поступ-

кам; это — любовь, оживляющая других и самому поэту дающая черпать из себя все новые силы. Но, конечно, надо быть сыном своего народа, чтобы вполне понять могучее впечатление, которое должна производить поэзия, проникнутая силой такой любви...

Патканьян писал публицистические статьи и беллетристические очерки (на нахичеванском наречии, широко популярные в Нахичевани), но его общенародное значение покоится на его лирике. Песни Патканьяна назначены для народа, и потому в них нет «особенной заботы об отделке языка» (определение Ю. Веселовского); в частности, самый язык Патканьяна представляет соединение разных элементов, так что в нем смешиваются различные армянские диалекты. Но зато поэт умел найти выражения меткие, прямо попадающие в цель, и в каждом стихотворении выдвинуть вперед все самое важное; благодаря этому стихи Патканьяна производят впечатление непосредственное, чем и объясняется их огромный успех в массе читателей. Поэзия Патканьяна во многих отношениях была выражением того, что другие смутно

чувствовали в себе; поэт как бы стал голосом своего народа, дал язык немотствующей массе, и каждый читатель чувствовал как бы самого себя автором прочитанного стихотворения. Основой в поэзии Патканьяна является мысль: содержанием — сильный подъем патриотического чувства, все остальное — лишь прикрасой. Стихи Патканьяна, прежде всего и больше всего — голос учителя, в котором так нуждался армянский народ в ту эпоху... Разумеется, все это относится к главным созданиям Патканьяна, так как у него есть отдельные стихотворения другого характера, — выражающие чувство любви, отражающие красоту природы и т. п. Некоторым стихотворениям придан песенный склад, с повторением припева в каждой строфе, и этот прием, заимствованный из народной поэзии, придает стихам новую силу. В нашем сборнике Патканьян представлен преимущественно как поэт идеи и национальный певец, ибо таково его историческое значение. Представлены в сборнике и наиболее популярные стихотворения Патканьяна, как «Слезы Аракса» и «Песнь храброго Вартана Мамиконьяна».

Другим характером запечатлена поэзия Смба́та Шах-Азиза (1841–1907 гг.). У него не было, как у Патканьяна, темперамента бойца и властного голоса учителя, хотя цели двух поэтов и понимание ими задач поэзии — схожи. Шах-Азиз, опять в отличие от Патканьяна, посвятил поэзии не всю свою жизнь, но отдал ей лишь порывы юности и отдельных периодов зрелого возраста. Сын священника, родом из села Аштарак (Эриванской губ.), рано потерявший отца, Шах-Азиз воспитывался в Москве, в Лазаревском институте, начал писать еще на школьной скамье и в 1860 г. издал под заглавием «Часы досуга» сборник юношеских стихотворений. Более серьезные стихотворения были опубликованы поэтом в его второй книге стихов, 1865 г., где появилась и большая поэма, названная «Скорбь Леона». Затем, только в 1893 г., Шах-Азиз издал третий и последний сборник стихов, впрочем, весьма небольшой по объему. Помимо стихов, Шах-Азиз участвовал в литературе как публицист и написал довольно много статей, появлявшихся в разных периодических изданиях. В Лазаревском институте Шах-Азиз

занимал должность преподавателя армянского языка и исполнял свои обязанности почти до самой своей смерти. Насколько известно, жизнь его прошла без особых волнений; не было у него и литературных врагов, и его старость была скрашена всеобщим уважением, покоившимся почти исключительно на стихах, собранных в сборнике 1865 г. Стихи Шах-Азиза получили широкое распространение, их охотно пели, изучали в школах, и поэт был признан в числе классиков новоармянской литературы.

«Ораторство — *faculté maîtresse*[68] Шах-Азиза», говорит М. Берберьян, и это совершенно справедливо. Тот же критик отмечает «недостатки формы» в поэзии Шах-Азиза: «слишком однообразный размер стихов, невыдержанный ритм и неправильную рифмовку». Если добавить, что темы стихов Шах-Азиза — все обычные, основные темы лирики: любовь, чувство патриотизма, картины природы и раздумья над «вечными» вопросами, то образ поэта станет ясен. Шах-Азиз сам признавал, что, но его убеждению, дело поэта — «служить своей лирой обществу». В ис-

тории армянской поэзии Шах-Азиз занимает место рядом с Патканьяном, хотя уступает ему в непосредственном даровании, — так как выполнял ту же историческую задачу: ковать новый язык и будить национальное чувство. Тот же М. Берберьян, говоря о патриотических стихотворениях Шах-Азиза, которые называет «его речами о патриотизме, облеченными в стихотворную форму», добавляет: «декламаторский тон несколько парализует их силу». О любовных стихах Шах-Азиза этот критик выражается так: «как бы ни была сильна любовь, наружное спокойствие не покидает поэта; пылких излиятий чувств вы у него не найдете». Наконец, о философских раздумьях поэта там же читаем: «не имея философского образования, он с жадностью хватался за все, более или менее ясно выраженные идеи; потому-то в разрешении этих вопросов (у Шах-Азиза) много неясного». Такие ограничения, которые армянский критик считал необходимым сделать к оценке Шах-Азиза, отметив его «богатый и изящный слог» и несколько стихотворений, являющихся «украшением армянской лирики». Мы в па-

шем сборнике постарались представить эти стихотворения, в том числе действительно очаровательное — «Сон».

Современником Патканьяна и Шах-Азиза был поэт Георг Додохьян, среди стихотворений которого есть одно — о ласточке (представленное в нашем сборнике), прелестная песня, остающаяся украшением всех антологий армянской поэзии. Этой песне, конечно, суждено жить, пока жив будет или хотя бы будет изучаем армянский язык. Подобно французскому поэту Арно, автору стихотворения о «Листике», Додохьян — поэт одного стихотворения, но им он навсегда приобрел себе место в истории армянской литературы.

## 6

Рядом с названными «зачинателями» армянской поэзии среди «русских» работали и другие, деятельность которых, как и второстепенных поэтов школы «турецких армян», имела свое историческое значение. Так, писали стихи, представлявшие несомненные достоинства, и Хачатур Абовиан и Раффи, но значение этих писателей покоится не на стихах, а на написанных ими романах. Также

более романистом был Газарос Агаян (1840–1912 гг.), впрочем, оставивший превосходную «Песню о прялке» (также включенную в наш сборник). Ряд других поэтов развивали темы Патканьяна и Шах-Азиза, «подыгрывая» им, но вместе с тем и двигая их дело вперед. Однако подлинное раскрытие всех богатств, заложенных в армянской поэзии, суждено было только следующему поколению поэтов, — родившихся в 60-х годах XIX в. и, следовательно, выступивших на литературное поприще в 80-х и 90-х годах. В истории всех литератур известны такие эпохи, когда для поэзии вдруг наступает время цветения, словно для вишневого дерева с наступлением весны. Такую эпоху и пережила поэзия «русских армян», когда в последние десятилетия прошлого века один за другим стали выдвигаться — Иоаннисиан, Цатуриан, Туманьян и Исакиан.

Иоаннес Иоаннисиан (род. в 1864 г.) выступил с первым сборником стихов в 1886 г., в эпоху, когда поэтическая деятельность Шах-Азиза временно прервалась, а Патканьяна — стала несколько менее интенсивной, и был

сразу встречен сочувственно и критикой и читателями. С тех пор Иоаннисиан до последнего времени продолжает работать как поэт, помещая свои стихи в периодических изданиях, хотя отдельных книг им издано немного (с его именем вышли всего 3 сборника стихов). Образование Иоаннисиан получил в Московском университете, что позволило ему вполне овладеть русским языком и дать позднее несколько мастерских переводов различных произведений русской поэзии. Некоторое время Иоаннисиан был преподавателем в Эчмиадзинской академии, затем — в семинарии в Тифлисе; за последние годы — переселился в Баку, где занял должность инспектора городских училищ. Человек прекрасно образованный, воспитавший свой вкус на классических образцах мировой литературы, Иоаннисиан во многих отношениях был создателем новейшей фазы новой армянской поэзии: многие ее деятели являются или прямыми учениками Иоаннисиана, или связаны с ним узами дружбы и не избегали его благотворного воздействия.

Указанные черты характера Иоаннисиана

определяют и характер его поэзии. Нет сомнения, что его творчество, как и у всех истинных поэтов, развилось лишь под влиянием внутренних, «бессознательных» импульсов. Но, рассматривая его со стороны, можно подумать что оно является результатом методически выполняемого плана. Иоаннисиан словно ставил себе задачей — указать все пути и дать все образцы лирики. Песня, ода, элегия, обработка исторической легенды, философское раздумье — все эти и другие основные формы лирики были любовно и тщательно культивированы Иоаннисианом. Он с бóльшим вниманием, чем его предшественники, отнесся также к технике своего искусства: язык Иоаннисиана чист и обдуман, его размеры строго выдержаны, и его рифма подчинена определенным законам. Выдающейся особенностью поэзии Иоаннисиана является ее близость к народной песне: поэт обработал некоторые древнейшие песни и предания (напр., песню о рождении Ваагна, легенду о царе Арташесе), воспользовался мотивами и приемами народной лирики, и некоторые стихотворения Иоаннисиана вернулись в на-

род: поются, как подлинные народные песни, утратив имя своего автора (напр., песня «Араз течет, волной бия...»). Конечно, это — одна из высших наград, о которой только может мечтать поэт. В этом смысле Иоаннисиан поистине поэт национальный. Между прочим, связь новой поэзии с народной — характерна вообще для всей школы «русских армян»: в этом сказалась ее «традиционность», в противоположность школе «турецких армян», которая теснее связана с течениями «Запада» — новых европейских литератур. Ту же близость к народной поэзии находим мы в творчестве Туманьяна и Исаакиана.

Ованнес Туманьян (род. в 1869 г.) представляет сравнительно с Иоаннисианом тип поэта более страстного, более непосредственного. Уроженец горного Лори, во многих отношениях автодидакт, человек огромной, но не систематической начитанности, влюбленный в армянскую старину и близкий духом ко всему укладу народной жизни, Туманьян как бы олицетворил собою тип южанина, в котором причудливо сочетаются два начала: кейф и гений. Ныне уже почти «патриарх» новой по-

эзии, так как уже успело вырасти новое поколение поэтов, принесших с собой новые идеалы, Туманьян является центром всей армянской литературной жизни в Тифлисе. Популярность Туманьяна, как поэта, огромна и особенно растет благодаря тому, что им написано много детских книжек, — сказок, легенд, рассказов, большею частью в стихах, — которые с жадностью читаются детьми. Таким образом подрастающие поколения учатся любить слово и поэзию по страницам Туманьяна и через его стихи впитывают в себя любовь к родному языку. В то же время Туманьян охотно сотрудничает в местной армянской прессе, давая преимущественно статьи по вопросам, связанным с историей литературы. И, кажется, нет во всем Тифлисе человека, кто не знал бы характерной седой головы поэта и не любил бы его, как благородного человека и прекрасного писателя.

Никакого методического плана, какой чудится (конечно, несправедливо) в поэзии Иоаннисиана, в творчестве Туманьяна усмотреть невозможно: оно разливалось свободно, как весенние воды, подчиняясь лишь прихот-

ливому вдохновению художника. И вообще все творчество Туманьяна носит на себе черты импровизаторского таланта (что не исключает работы художника над своими произведениями, из которых некоторые известны в двух и трех последовательных обработках). Наибольшей силы поэзия Туманьяна достигает в лирических поэмах, где сказывается всестороннее знание народной жизни и живое проникновение в глубь народного духа. Для читателей другого народа знакомство с поэмами Туманьяна (например, с его «Ануш») дает больше в познании современной Армении и ее жизни, чем могут дать толстые томы специальных исследований. Поэт в резких и ярких чертах воссоздает быт родного народа, но делает это как художник, вызывая к жизни незабывающиеся образы, не столько индивидуализованные, сколько типические. Некоторая небрежность стиха щедро искупается у Туманьяна чутким пониманием ритма и редким даром звукописи. В целом, поэзия Туманьяна есть сама Армения, древняя и новая, воскрешенная и запечатленная в стихах большим мастером. В детских сказках Тума-

ньян дал образцы наивной безыскусственности и светлого юмора, понятного и близкого детям. Наконец, сделано Туманьяном и несколько стихотворных переводов с русского (отрывок из былины, баллады Пушкина и т. под.), в которых пленяет изумительное проникновение в дух оригинала, способность угадать самую сущность переводимого произведения.

Третий тин поэта являет собою Аветик Исаакиан (род. в 1875 г.). На целое десятилетие более молодой, нежели Иоаннисиан, и на 6 лет моложе Туманьяна, Исаакиан не минул тех влияний, которых остались чужды его старшие соратники. Кроме того, самая судьба Исаакиана сложилась иначе, и перед ним было более широкое поле наблюдений, так как, не кончив курса в Эчмиадзинской академии, он уже в 1893 г. отправился за границу, где работал в музее в Вене и слушал лекции в Лейпциге. После того поэт неоднократно вновь уезжал в Западную Европу, где находится и ныне. Благодаря сближению с европейскими литературными кругами Исаакиан испытал воздействие того «символистического движе-

ния», которое властно захватило всю европейскую литературу в конце XIX в., хотя, впрочем, оно отразилось на творчестве армянского поэта только в своих основных чертах, скорее как мировоззрение, чем как литературная программа. Некоторые обстоятельства личной жизни, нашедшие, конечно, соответствующую почву в самом характере поэта, лишили его также той цельности, которая так привлекает в поэзии Иоаннисиана и Туманьяна. В творчестве Исаакиана есть надлом, надрыв, которого нет у его старших братьев, и это сообщает его стихам особую остроту. Насколько поэзия Иоаннисиана — серьезно-спокойна, насколько творчество Туманьяна — страстно-радостно (говорим, конечно, об общем устремлении поэтов, а не об отдельных стихотворениях), настолько стихи Исаакиана страдальчески беспокойны и порывисты.

Литературное богатство Исаакиана можно разделить на две половины. Первую составляют его песни, в которых поэт так близко подошел к складу народной лирики, что иные стихотворения кажутся созданиями безымянных

певцов, повой серией народных песен. Все обычные мотивы народной лирики использованы здесь со всем тем мастерством, какое дает в руки поэту новейшая стихотворная техника. Этого рода стихотворения связывают Исаакиана с поэзией Иоаннисиана и Туманьяна, делая его характерным представителем школы «русских армян», продолжателем лучших традиций прошлого армянской литературы. Другую половину в творчестве Исаакиана образуют его рефлексивные стихотворения и его большая поэма «Абу-Ала-Маари», в которых особенно явно сказывается влияние символического периода литературы. Здесь Исаакиан выступает как один из европейских поэтов, ставя себе те же или сходные задачи, разрешить которые стремятся и лирики других народов — французские, немецкие, русские... По этим стихам можно судить, какого большого мастера имеет армянская литература в лице Аветика Исаакиана. Впрочем, характерно все же, что героем его основной поэмы избран *арабский* поэт и что вся она насыщена роскошью и негой Азии. Элементы Востока и здесь торжествуют свою победу в

создании представителя школы «русских армян», как элементы Запада господствуют везде в творчестве представителей школы «турецких армян».

Ввиду особенно важного значения поэзии Иоаннисиана, Туманьяна и Исаакиана для всей современной армянской литературы, в нашем сборнике их творчество представлено исключительно полно. Эти три поэта составляют наиболее яркое «трехзвездие» на небе армянской литературы, и ее исторические пути лежат через деятельность этих трех писателей. Дальнейшее развитие армянской поэзии должно быть, — и так оно есть в действительности, — частью развитие начал, заложенных ими, частью преодоление поставленных ими пределов, ибо в «новом» всегда продолжение «старого» соединяется с его разрушением. Мы постарались представить разнообразнейшие образцы творчества Иоаннисиана, в том числе и его воссоздания древнейших песен и легенд. Поэзия Туманьяна представлена преимущественно его лирическими поэмами, в центре которых стоит всеобъемлющая «Ануш»; к ней присоединена истори-

ческая поэма «Голубиный скит», воссоздающая прошлое Армении, и «Сердце девы»; переведена нами и одна из детских сказок: «Капля меда». В творчестве Исаакиана нами представлены обе половины: ряд песен, приближающихся к народным, и ряд символических стихотворений вместе с большой поэмой (или «каситом в 7 сурах», как озаглавил автор) «Абу-Ала-Маари». Страницы, отведенные Иоаннисиану, Туманьяну и Исаакиану, являются центральными в отделе новой армянской поэзии, характеризуя то высшее развитие, которое пока было ею достигнуто.

Несколько обособленно от этой линии исторической эволюции стоит поэзия Александра Цатуриана (род. в 1865 г.), и только потому ее приходится рассматривать здесь отдельно, так как по своему влиянию на современников и по своему абсолютному значению она не уступала деятельности трех названных поэтов. Ровесник Иоаннисиана, Цатуриан выступил в литературе в тот же благоприятный момент, когда читатели ждали нового поэта, и его первые стихи почти сразу создали ему видное имя. Воспитанный в тяже-

лой школе жизни, сам пробивавший себе путь, Цатуриан теснее связал свою поэзию с вопросами общественными, которым посвятил значительную часть своих стихов, особенно позднейшего периода. Но рядом с ними он дал и образцы непосредственного лиризма, развивающего «извечные» темы любви и красоты природы. Воспитывая свой вкус преимущественно на лучших созданиях русской поэзии, Цатуриан много внимания уделял отделке языка, и в этом отношении его стихи в свое время представляли значительный шаг вперед, что и было тогда же единодушно отмечено критикой. Роднит же Цатуриана с плеядой его современников та же прикосновенность его поэзии к поэзии народной, которую мы отмечали у всех деятелей школы «русских армян»: таково, напр., очаровательное стихотворение «Веселый май, зеленый май!».

Выдающееся положение занимает Цатуриан в армянской литературе как переводчик стихами. И Иоаннисиан и Туманьян подарили родной поэзии несколько превосходных переводов, но у них то было делом случайно-

го вдохновения. Александр Цатуриан, напротив, сознательно и систематически посвятил себя переводам. В двух томах им была издана антология из избранных произведений Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Кольцова, Никитина и Плещеева; помимо того, Цатурианом были переведены «Стихотворения в прозе» Тургенева, «три рассказа» Гюи де Мопассана, отдельные произведения Шиллера (переводом его стихотворения «Дитя в колыбели» Цатуриан дебютировал в печати, в 1886 г.), Байрона, Гартмана, Гюго, Гейне и др. Эта деятельность переводчика, разумеется, не могла отразиться в нашем сборнике; точно так же по общему характеру книги мы не включали в нее полусатирических, полуюмористических стихотворений Цатуриана, собранных им в сборнике «Шалости пера», где есть очень удачные пьесы. Чистая же лирика Цатуриана представлена в нашем сборнике, по возможности, во всех ее основных направлениях.

Рядом с этими, наиболее видными поэтами своего поколения, работало немало и других, среди которых прежде всего должно назвать Дереника Дэмерчьяна (род. в 1876 г.).

Его деятельность не имела такого же влияния, как деятельность его старших сотоварищей, но причина тому, главным образом, в скупости Дэмерчьяна как писателя: посвящая свое время другим областям деятельности (в том числе — музыке), он не имел возможности обработать и раскрыть свое дарование. Именем Дэмерчьяна подписано лишь ограниченное число стихотворений, но среди них есть прекрасная историческая поэма о Ленгтимуре, отрывки из которой представлены в нашем сборнике, как и небольшое, но пленительное по напеву лирическое стихотворение «Осень». Ныне Дереник Дэмерчьян живет в Тифлисе, примыкая к литературному кружку Туманьяна и являясь одним из лучших поэтов его «школы».

Более драматургом, нежели лириком, является Левон Мануэльян (род. в 1864 г.), автор также романа «Разбитая жизнь», рассказов и нескольких поэм. Несколько стихотворений Мануэльяна было в свое время переведено на русский язык, но они не представляют никакого существенного уклона от того, что сделано другими, более видными поэтами его по-

колениа. То же приходится сказать о стихотворениях Леренца, выступившего как ученик Патканьяна, но заменившего страстную одушевленность своего учителя рассудочной риторикой; поскольку *идейная* поэзия имеет все права на внимание и всю силу воздействия на души современников, постольку поэзия *тенденциозная* стоит вне путей художественной эволюции. Учеником Туманьяна выступил Ваан Миракиан (род. в 1875 г.), издавший интересную поэму «Охота Лалвара», под псевдонимом Мир-Коно; но поэт не дал более ничего, и потому пока не может быть включен в общий ход развития армянской поэзии. Наконец, оставляя в стороне ряд других имен, мы должны назвать поэтессу Шушаник Кургиньян (род. в 1876 г.), которая после первых опытов в духе Исаакиана обратилась к идейной поэзии в духе правоверного марксизма. В этом отношении Кургиньян представляет собою характерное явление в армянской поэзии. В стихах Кургиньян есть одушевление, и ее поэзия в нашем сборнике представлена. Добавим, что по тому же пути стремится идти Акоп Акопиан (род. в 1869 г.)

и несколько других, более молодых поэтов.

Таковы были пути развития школы «русских армян» при поэтах старшего поколения, творчество которых определилось еще в конце XIX и в самом начале XX в. Одновременно с тем поэзия «турецких армян» шла вперед своими путями, следуя, в общих чертах, эволюции западноевропейских литератур, особенно французской. Так, западно-армянские поэты, безусловно, подпали под влияние французского «парнаса» («парнасской школы»), требовавшего прежде всего безупречности формы и отрешения поэта от своей личности, — исчезновения поэта за создаваемыми им образами. Направление «парнаса» во всех литературах, усвоивших его, всегда вело к известной холодности творчества, но зато способствовало развитию пластики в поэзии и доводило до высшего совершенства технику стиха. То же произошло и с поэзией «турецких армян», которая в ряде своих лучших созданий может гордиться «непогрешимой» формой («impressable» — техническое слово в этом отношении), большой скульптурностью образов и обдуманностью содержания в

ущерб непосредственности вдохновений и страстности стихов.

Спасительным элементом оставалась для армянских поэтов их неизменная любовь к родине, которая согревала и оживляла их «парнасские» создания. Впрочем, некоторые из поэтов даже в выборе тем не избегли влияния своих западных сотоварищей и, уклонившись от чисто национальных сюжетов, разрабатывали задачи интернациональные. Несомненно, по своей абсолютной ценности иные из таких стихотворений не уступают написанным на темы народные, связанные с жизнью Армении. Для читателя-армянина эти произведения «турецких армян» могут представлять высокое очарование, так как на родном языке дают ему ту же красоту, которую он должен был бы иначе искать в созданиях чужеземных поэтов. Но такое очарование исчезает для читателя другой нации, который может знакомиться с этой красотой или в стихах своих поэтов, или в какой-либо иной, не армянской, литературе. Историческое значение за делом школы «турецких армян» остается, и для армянской литературы она да-

ла много необходимого и прекрасного; но ее значение для читателей не-армян через это значительно уменьшается. В частности, русский читатель — и те «вечные» темы, которые столь охотно и успешно разрабатывает школа «турецких армян», и ту «безупречную» красоту формы, которой достигает она в своих лучших созданиях, — знает и по стихам русских поэтов, и по творчеству французских парнасцев. Вот почему в нашем сборнике поэзии «турецких армян» уделено меньше места, нежели «русских», хотя мы и высоко ценим отдельные произведения западных армянских поэтов.

Надобно, впрочем, признать, что школа «турецких армян» не дала поэта, который, по широте захвата и по богатству творчества, мог бы быть поставлен в ряд с корифеями школы «русских армян». На смену Пэшикташлянью и Дуриану не пришел поэт с такой же стихийной силой дарования. Если не говорить о деятельности Демирчибашиана, с поэзией которого мы не могли ознакомиться (по причинам, указанным в «объяснении редакции»), то поколению Иоаннисиана, Цатуриа-

на, Туманьяна и Исаакиана соответствует среди «турецких армян» Поколение — г-жи Сипил, Шанта, Чобаньяна, Малэзиана и Тэкэяна; моложе их, но примыкает к ним по характеру своей поэзии — Мэцаренц. Однако из ряда этих поэтов ни один не создал своего цельного «мира», какой открывается, напр., в творчестве Туманьяна. Все они к тому же исключительно лирики и чуждаются слишком обширных замыслов и всеобъемлющих задач.

Шант (род. в 1869 г.) — более драматург, нежели лирик. Его драмы очень замечательны (одна из них, «Старые боги», недавно была переведена на русский язык), но как чистый поэт он облюбовал себе ограниченное место: философских раздумий. Как философ-лирик, Шант создал ряд превосходных стихотворений, глубоко продуманных и тонко исполненных. Особое очарование поэзии Шанта коренится в совершенной гармонии между формой и содержанием: они у него связаны неразрывно, и чувствуется, что данная мысль могла быть выражена только в данных образах и никаких иных... Г-жа Сипил (род. в 1863 г.) дала ряд красивых стихотворений, ни

в чем не уступающих лучшим произведениям французской поэзии того же периода. В стихах г-жи Сипил есть что-то характерно женственное, что редко встречается в армянской поэзии. — Есть задушевность в поэзии Малэзиана (род. в 1873 г.), и есть большое мастерство в строгих стихотворениях Мисака Мэцаренца (род. в 1885 г.), скончавшегося рано и не успевшего развить свое прекрасное дарование.

Наиболее разнообразен и многосторонен среди этих поэтов Ваан Тэкэян (род. в 1877 г.). Вместе с тем он и наиболее национален, так как охотно затрагивает темы армянской жизни и вопросы о судьбах Армении. Есть отголоски поэзии Пэшикташляна и Дуриана в стихах Тэкэяна, и вообще он может считаться с наибольшим правом их прямым преемником. Со школой «турецких армян» Тэкэяна роднит мастерство формы, разработанной у него, как у всех западноармянских поэтов, до высокого совершенства. С другой стороны, Тэкэяна приближают к школе «русских армян» темы, которые характерны для русско-армянских поэтов, — например, о леген-

дарной «лампаде Просветителя». В нашем сборнике поэзия Ваана Тэкэяна представлена рядом переводов, как даны образцы и поэзии г-жи Сипил, Шанта, Малэзиана и Мэцаренца. Стихи этих поэтов, как сходные по приемам с творчеством поэтов французских, легко, сравнительно, поддаются переводу, но вряд ли увеличение числа этих переводов соответствовало бы назначению нашей книги.

Особое место занимает в армянской литературе Аршак Чобаниан (род. в 1872 г.). Неутомимый деятель и плодовитый писатель, он оказал родной литературе неоценимые услуги. Он издавал тексты забытых армянских писателей, перевел на французский язык образцы народной армянской лирики и лирики средневековой, собранные им в двух томах, редактировал, в Париже, армянский журнал, выступал с лекциями и докладами по вопросам, связанным с армянской жизнью и т. д., — вообще сделал так много, как никто, для знакомства западной публики с Арменией. За все это армянская литература обязана глубокой благодарностью Аршаку Чобаниану. Меньшее значение может иметь его собственное

поэтическое творчество, с которым он тоже ознакомил европейских читателей, издав сборник своих стихов в собственном переводе на французский язык. Стихи Чобаниана, чаще всего перепев, иногда — талантливый, поэзии новых французских поэтов, особенно Бодлера и Верлена. В нашем сборнике представлено два стихотворения А. Чобаниана.

В общем, можно установить, что обе школы — «русских» и «турецких» армян, независимо от размера дарования отдельных поэтов, выполняли в XIX в. каждая свою миссию. Первая — продолжала и развивала традиции древней армянской литературы и сохраняла теснейшую связь с народной поэзией и народной жизнью. Вторая — совершенствовала технику и вводила в армянскую литературу идеи и принципы западных литератур, усваивая себе их новые завоевания. Как мы уже указывали, то было возрождение в новой форме, в новой одежде исконной в армянской литературе борьбы начал Востока и Запада. Через русскую литературу, несомненно влиявшую на поэтов русской Армении, проникало в армянскую литературу углубленное от-

ношение к выдвигаемым вопросам, как через французскую литературу, столь же несомненно влиявшую на западноармянских поэтов, стремление к совершенству стиля и формы. Попытка соединить оба эти направления выпала на долю следующего поколения поэтов, деятельность которых еще только развивается в наши дни.

## 7

Наиболее видным деятелем среди молодых поэтов «русской Армении» должно признать Ваана Тэриана (род. в 1885 г.). Выступивший с первым сборником стихов в 1905 г., но в ряде стихотворений, опубликованных позже, значительно развивший и углубивший темы своей поэзии, Тэриан был принят читателями и критикой как несомненная величина, хотя в оценке его голоса и разделились. Ученик символистов, Тэриан сделал попытку усвоить армянской поэзии все, что было достигнуто европейской поэзией (особенно — русской и французской) за самые последние десятилетия. Так, Тэриан коснулся тем, которые раньше оставались вне кругозора армянских поэтов, искал новых ритмов в

армянском стихе, с исключительной строгостью отнесся к рифме, наконец, дал несколько превосходных переводов новейших русских и французских поэтов. Все эти стремления сближают Тэриана скорее с западноармянскими поэтами, но он остался верен основным течениям школы «русских армян» задушевностью свояк вдохновений, подходом ко многим вопросам, всем своим мирозерцанием (не говоря уже о языке и стиле). В нашем сборнике поэзия Тэриана представлена несколькими разнообразными образцами, но, конечно, полного раскрытия его творчества должно ждать только в будущем.

Тем более должно это сказать о молодых поэтах, которые выступили как продолжатели начатого Тэрианом дела. Все они еще очень молоды, и направление их творчества совершенно не определилось. Мы даем, только как пример, два стихотворения Тер-Мартirosиана, не желая тем, однако, выделить начинающего лирика из ряда других и отказываясь высказать решительное суждение о размерах его дарования. К тому же рядом с поэтами, которых в общих чертах можно от-

нести к нарождающейся «школе Тэриана», работают в армянской литературе другие молодые поэты, идущие своими, от него независимыми, путями. Такова талантливая поэтесса, скрывающаяся под псевдонимом Лейли, одно стихотворение которой представлено в нашем сборнике. Сколько можно судить по тому немногому, что до сих пор напечатано ею, Лейли не задается никакими «программами» и безыскусственно, но не без подлинной, непосредственной художественности, рассказывает в стихах свои личные радости и печали, чаще — печали. Перечисление других молодых поэтов, как г-жа Арменуи Тигрианиан и др., и характеристика их начинаний вышли бы из пределов нашей вступительной статьи.

Характерно, что в то время, как в поэзии Ваана Тэриана и его соратников школа «русских армян» делает шаги в сторону большего мастерства и большей строгости техники, школа «турецких армян» в своих молодых представителях устремляется к большему углублению и к большей широте содержания. Особенно заметно это в стихах двух молодых деятелей западноармянской литературы: Да-

ниэла Варужана и Сиаманто (псевдоним Атома Ярджаньяна). О том, какие надежды в будущем можно соединить с этими именами, сейчас говорить затруднительно, так как есть горестное известие, будто оба молодых писателя трагически погибли в страшные дни начала великой войны (впрочем, есть и противоположный слух, утверждающий, что обоим им удалось спастись от турецкой резни). Во всяком случае, и то, что уже сделано Варужаном и Сиаманто, достаточно для того, чтобы обеспечить им место в истории армянской литературы и уяснить общее устремление их поэзии.

Варужан и Сиаманто, подобно многим западноармянским поэтам, не избегли влияния французской поэзии, но выбрали своими образцами те ее новые создания, в которых она освобождается от обособленности «символистов», а ищет сближения с жизнью. Как известно, этот выход из «башни из слоновой кости» всего резче выразился в мощном творчестве Эмиля Верхарна, и отзвуки его поэзии действительно явно звучат в стихах Варужана. Даже в форме стихов и Варужана и Сиа-

манто, в неравномерных строках их поэм, чувствуется влияние французских «верлибристов» — того же Верхарна, Вьеле Гриффина и др. Но молодые армянские поэты учились у французских собратьев не только технике, но и их живой связи с окружающей действительностью. Мир современной жизни и запросы современной души нашли свое выражение в стихах Варужана и Сиаманто, но не в тенденциозно-риторических рассуждениях, а в живых образах, возвышающихся до значения всеобщего символа. Варужан более суров и жёсток; Сиаманто более лиричен и женствен; но оба — истинные поэты. Каждый из них представлен несколькими образцами в нашем сборнике.

Великая война наших дней должна во многом изменить положение армянского народа, и это, конечно, отразится в армянской литературе и в армянской поэзии. Можно надеяться, что произойдет более тесное сближение между двумя, долгое время жившими обособленно, частями армянского народа, что западные армяне подадут руку восточным, а в литературе две отдельные «школы» со-

льются в одну. Есть уже несомненные признаки такого сближения. Тогда основные достоинства поэзии западных армян, — выработанность стиля и формальные достижения, — сочетаются с основными достоинствами поэзии армян восточных, — с постоянной углубленностью содержания и близостью к традиционным началам прошлого. То будет первый этап в новом осуществлении вековой задачи армянской литературы — найти синтез Запада и Востока.

Давно сказано, что пророком быть — дело мудреное. Среди деятелей молодой армянской поэзии можно указать поэтов безусловно талантливых. Но талант — явление случайное, благостный дар неба, как голубые глаза. Явятся ли новые таланты в ближайшие годы и какие именно, этого нам знать не дано. Но по всему, что мы знаем о прошлом армянской литературы, мы вправе утверждать, что перед ней открыты самые широкие перспективы. В народной армянской поэзии и в поэзии армянского средневековья заключен неисчерпаемый родник новых вдохновений. *Первая задача* грядущих поэтов Армении —

приникнуть к этому живительному ключу, черпать затаенные с нем мотивы и по-новому разрабатывать их во всеоружии современной стихотворной техники и в соответствии с духом времени и его новыми запросами. *Вторая задача*, тесно связанная с первой и подсказанная всем прошлым армянской литературы, — искать и явить миру новый синтез двух вековечных начал, которыми живет все человечество и которые так ярко выражены, в своем взаимодействии, в истории Армении: начал Запада и Востока. Примирить их в высшем единстве, что, на другой ступени развития, уже было сделано поэтами армянского средневековья, — есть выполнение исторической миссии всего армянского народа. Наконец, *третья задача* армянской поэзии это — полное, всестороннее, предельное выявление народного национального духа... Мировую поэзию справедливо сравнивали с божественной арфой, для которой каждый отдельный народ служит как бы особой струной. Заставить свою струну звучать ей присущим, единственно ей свойственным звуком, отличным от других, и вместе с тем звучать так, чтобы

ее голос гармонично сливался со звуками других струн, образуя единую мировую мелодию, — таково самое, быть может, высокое призвание национального армянского поэта...

Сквозь черные тучи, столько раз заволакивавшие горизонт армянской истории, сквозь грозную и душную мглу, столько раз застилавшую жизнь армянского народа, победно пробивались и сияют поныне — огненные лучи его поэзии. Это сияние кажется нам лучшим обетом и для исторических судеб Армении в будущем... Перефразируя слова Тургенева, мы можем сказать с твердым убеждением: «Нельзя верить, чтобы такая поэзия не была дана народу с великим будущим».

1916

# Записка об издании сборника «Айастан»

**В** *Московский армянский комитет*

Редактора сборника «Поэзия Армении» В.  
Я. Брюсова

Записка

об издании сборника «Айастан»

Сборник «Поэзия Армении», который был, по предложению и поручению Московского Армянского Комитета, редактирован мною, имел несомненный успех и оказал, и еще будет продолжать оказывать, влияние в деле ознакомления русского общества с прошлым Армении и ее литературой, без чего невозможно и правильное знакомство с настоящим армянского народа; по-видимому, бесполезным оказался сборник и для части армянских читателей, не владеющих древне- и староармянским языком или не имеющих времени изучать историю родной поэзии в подлинниках. Это возбуждает желание и подает надежду к тому, чтобы продолжить на-

чатое дело.

Бесспорно, сборник «Поэзия Армении» представил только *одну сторону* в прошлом и настоящем армянского народа: его поэтическое, или даже только — его лирическое творчество. Позволю себе напомнить, что по первоначальному плану сам Московский Армянский Комитет предполагал не ограничиваться изданием книги, посвященной *поэзии*, то есть стихам, но думал, как дополнение или продолжение, издать книгу, посвященную армянским писателям-прозаикам. Следовательно, издатели сознавали, что, выпуская сборник «Поэзия Армении», они далеко не исчерпывали всех возможностей литературным путем ознакомить русское общество с Арменией и армянским народом.

Вряд ли, однако, возможно составить сборник «прозы», который являлся бы параллельным к сборнику «поэзии» Армении. Как известно, художественная проза, в современном смысле слова, то есть в форме романов, повестей, рассказов, мало культивировалась в прошлые периоды армянской литературы. Таким образом, сборник «прозы», по необхо-

димости, был бы ограничен лишь новым периодом литературы, и этот второй сборник пришлось бы составлять по совершенно иному плану, нежели первый. С другой стороны, в прошлом армянского народа остался целый ряд различных элементов, притом крайне важных, которые не нашли себе отражения в сборнике «Поэзия Армении».

Мне кажется поэтому, что, в виде продолжения начатой работы, желательно издать не параллельный том переводов прозаических сочинений, но книгу, составленную по совершенно иному плану, которая знакомила бы русское общество с культурной жизнью армянского народа в ее целом, от древнейших времен до наших дней.

За последнее время в исторической литературе широкое распространение получили хрестоматии, составленные из определенно подобранных отрывков из сочинений писателей разных эпох. В русской литературе таковы: серия сборников, изданных под ред. проф. Тураева (древний Восток), сборники, изданные Жариновым, Никольским, Радцигом, Стерлингом (Восток и античная древность),

книги Д. Егорова (средневековье), М. Коваленского (русская история) и др. Будучи по существу школьными пособиями, эти издания имели, однако, успех и в более широких кругах читателей, ибо представляют собою наилучший способ знакомиться с прошлым. Читая подлинные произведения писателей различных эпох, читатель не только получает сведения, заключающиеся в избранных сочинениях, но и знакомится с мирозерцанием людей того времени, воспринимает их подход к событиям, как бы слышит голос отдаленных столетий. В таких хрестоматиях история оживает, приобретает плоть и кровь, становится не «наукой», которую должно изучать, но увлекательным чтением. Забывается то, что вычитано в научном исследовании, но остается в памяти навсегда то, что пришлось узнать от современника, от очевидца и свидетеля событий...

Мне представляется, что именно по такому плану может быть составлен сборник, посвященный Армении, то есть культурной жизни армянского народа на всем протяжении его бытия, и что такой сборник может сыграть

еще гораздо большую роль в деле ознакомления русского общества с армянами, нежели «Поэзия Армении». Разумеется, предполагаемый сборник должен значительно отличаться от перечисленных выше изданий. Те имеют главной целью обслуживать потребности школы и вообще изучения; предполагаемый сборник должен обращаться, напротив, к самым широким кругам читателей, русских и, частью, армянских.

Школьные хрестоматии могут включать в себя статьи, которые сами по себе, может быть, и не возбудят особого интереса, но необходимы для полноты сведения или как иллюстрация к соответствующим частям теоретического курса; сборник, назначенный для большой публики, должен быть составлен из статей, которые все возбуждают, сами по себе, внимание и заинтересовывают читателя. Эти общие соображения определяют, в основных чертах, все содержание сборника.

Предполагаемый сборник должен: во 1-х, — дать читателю полную картину «армянской культуры» за все века ее существования; во 2-х, — представлять собою для среднеин-

теллигентного читателя книгу для чтения интересную, а по возможности, и увлекательную.

Согласно с этими двумя требованиями отрывки из писателей должны выбираться для сборника с двух точек зрения: они должны быть характерными для своей эпохи и должны быть художественными по выполнению. Все художественное для читателя сколько-нибудь подготовленного (интеллигентного) всегда — «интересно». Вместе с тем художественные произведения гораздо прочнее остаются в памяти, нежели отвлеченные рассуждения. Следовательно, задача сводится к тому, возможно ли из сочинений армянских писателей выбрать достаточное число характерных и художественных отрывков, которые составили бы в целом всю картину жизни армянского народа в разные периоды его истории. Лично я полагаю, что такая задача вполне осуществима.

Как наиболее яркий пример того, какие именно отрывки я имею в виду, я укажу на известное место в истории Егише, где он говорит об армянских женщинах. Этот отрывок

великолепно знакомит с бытом своего времени; читатель дышит как бы атмосферой той эпохи; вместе с тем, в памяти читателя непобедимо врезаются и те события, о которых говорит Егише, так как нельзя забыть картин, столь художественно нарисованных историком. Кто читал это место в истории Егише, знает об одной эпохе армянской жизни и о всем армянском народе — больше, чем можно узнать из изучения десятка современных научных исследований по тому же вопросу...

Разумеется, указанный отрывок — одно из прекрасных исключений. Но у того же Егише, у Лазаря, у Себеоса, у Моисея Хоренского, у всех армянских историков можно найти страницы так же яркие и составляющие неизгладимое впечатление в душе читателя. К ним можно присоединить характерные *письма* разных эпох, вводящие нас в интимную сторону жизни, некоторые особенно важные документы, отрывки из сочинений научных (напр. географий), даже богословских, поскольку они живо отражают свое время, некоторые проповеди, в которых иногда картинно обличается современная жизнь, и т.

под. Наконец, нет причин избегать и чисто художественных произведений; так, напр., в сборнике могут найти широкое место избранные шараканы, отрывки из рифмованных хроник, из элегий на взятие Иерусалима и Эдессы и т. д. Во всяком случае, я вполне уверен, что для каждой эпохи потребный материал найдется и что все века армянской истории будут представлены в живых картинах, заимствованных из сочинений армянских писателей того времени или из современных документов.

В самых общих чертах, можно указать следующие материалы для сборника:

*Для древнейшего периода:*

Отрывки из Моисея Корейского.

Отрывки из проповедей, приписываемых Григорию Просветителю.

Отрывки из Корюна, Агафангела, может быть, и Зеноба Глака.

Древнейшие шараканы.

Некоторые древнейшие надписи.

Отрывки из историков: Фавста, Лазаря, Егише, Себеоса, Езника, Гевонда (Леонтия),

может быть, кое-что из Лабубны.

Древнейшие памятники из «Книги писем».

Кое-что из «Географии», приписываемой Моисею Хоренскому.

Кое-что из сочинений богословских и др.

*Для Багратидского периода исл.:*

Отрывки из истории Иоанна Католикоса, Стефана Таронского и др.

Отрывки из Фомы Арцруни.

Падение Ани по Аристакусу Ластиверскому.

Кое-что из «Истории Албании» и из Ухтанеса.

Позднейшие письма — Саака Ацукуреша, Гагика Арцруни, Хачика (из Асогика) и др.

Разное из «Нарека».

Разное из сочинений Григория Магистра и его школы.

Средние шараканы.

Некоторые Анийские надписи.

*Для периода Киликийского царства и Захаридов:*

Отрывки из историков: Матвея Эдесского,

Самуила Анийского, Кириака, Вардана, Мхитара Айриванского, может быть, и из Смбата Коннетабля, и из «Истории татар» Этума.

Отрывки из хроники Орбельянов.

Отрывки из рифмованных хроник.

Разное из сочинений Григория Иерея, Григория Отрока и др.

Избранные места из сочинений Нерсеса Благодатного.

Из «Элегий» на взятие Эдессы и на взятие Иерусалима.

Избранные места из сочинений Нерсеса Ламбронского.

Позднейшие шараканы: некоторые лирические стихотворения, имеющие характер бытовой; исторические стихотворения (как на пленение короля Левона и т. под.).

Документы Киликийского царства.

*Для позднейшего периода:*

Отрывки из Малахия «История народа стрелков» и Фомы Мецобского «История Тамерлана».

Отрывки из позднейших историков — Иоанна Тцарского, Аракела Тавризского, Заха-

рии Диакона, Авраама Критского, «Истории Давида Бека».

Кое-что из истории Чамчяна.

Документы по сношению с Россией.

Свидетельства путешественников.

Литературные произведения, изображающие прошлое (исторические романы и т. под., в отрывках).

*Для нового периода:*

Отрывки из романов и повестей и отдельные рассказы современных беллетристов (Раффи и мн. др.), где изображается жизнь и быт армян в Турецкой Армении, в Русской Армении и в колониях. Отрывки должны быть выбраны с точки зрения бытоописательной, но быть непременно художественными. Могут быть присоединены и некоторые стихотворения, также изображающие армянскую жизнь и широко распространенные настроения армянского общества.

Все перечисленные произведения указаны в виде *примера*. Подробно разработанный план издания, несомненно, многое изменит в

этих первоначальных предположениях. Кое-что придется опустить, многое, конечно, будет добавлено, иное перемещено и т. д. Сборник непременно должен быть *иллюстрирован*. Для иллюстраций должны служить преимущественно снимки с произведений армянского искусства, что будет дополнять и оживлять текст. Так, иллюстрациями могут служить: воспроизведения древних миниатюр, скульптурных произведений, орнамента в древних храмах, позднейших фресок (в Эчмиадзине и др.), также воспроизведения различных исторических предметов (из Анийского музея и др.), наконец, — виды исторических местностей и виды развалин (Ани и др.) и раскопок (Звартноц) и др.; могут служить для иллюстрации и снимки с известных картин, изображающих исторические события или знаменательные местности (Арарат, озеро Ван), снимки с рукописей, автографы и т. д. и т. д. Внешность издания должна быть красивой и расположение иллюстраций и виньеток — дополнять впечатление от содержания книги.

Я полагаю, что составленная по такому

плану книга возбуждает к себе интерес и внимание гораздо в большей степени, нежели «Поэзия Армении», будет читаться с неослабевающим интересом от начала до конца (что будет зависеть, конечно, от выбора отрывков), и, главное, даст читателю самое полное представление об Армении, армянском народе, его культуре, прошлом и настоящем. Вся история армянского народа и все видоизменения его быта должны ярко выступать из этой книги. Одно перелистывание ее уже научит многому, и простой просмотр оглавления даст ряд сведений.

Так как отрывки будут подобраны с точки зрения художественности текста, то возможно, что связной истории книга не даст. Поэтому сборнику должен быть предпослан вступительный очерк, в котором кратко (всего на нескольких страницах) излагались бы основные черты истории Армении. Затем, так как в тексте будет много терминов, намеков на современные события и т. под., то к тексту необходимо будет дать примечания, которые сделают бы чтение легким для самого неподготовленного читателя. В конце книги надобно

будет дать критический комментарий (напечатав его петитом, в 3–4, не более, страницы) с указанием источников, откуда каждый отрывок взят, с какого издания сделан перевод и т. под.

Если бы Московский Армянский Комитет одобрил предлагаемый мною план, я охотно принял бы на себя редактирование этого сборника, которому можно дать название «Айастан» (предположительно). В таком случае я счел бы своим долгом предпринять изучение древнеармянского языка, чтобы иметь возможность контролировать переводы. Разумеется, я не надеюсь изучить этот язык в подробностях, но думаю, что овладею им настолько, чтобы понимать текст при существующем переводе.

Что касается самих переводов, то частью можно воспользоваться уже существующими, исправив их стиль (Эмина, Патканова и др.), частью придется сделать новый. Но почти все перечисленные мною произведения имеются в переводах или на европейские языки (особенно много на французском), или на новоармянский, так что труд переводчи-

ков будет значительно облегчен. Переводить заново с древнеармянского то, что никогда не было переведено, придется лишь *очень немного*, а может быть, и вовсе не придется. Многие могут быть переведены мною с одного из европейских языков и только проверены и исправлены по подлинному тексту. Но все переводы непременно должны быть внимательно проредактированы, дабы русский текст был безукоризненно правильным, в смысле языка, художественным по слогу и читался без всякого затруднения.

Издание сборника, включая и подготовительные работы, и переводы и редакцию их, и самое печатание книги, не должно занять, по моим предположениям, времени более *двух лет*. Время это я распределяю так: 6 месяцев на первоначальное мое ознакомление с древнеармянским языком и выработку подробного плана издания; за это же время могут делаться переводы тех статей, которые непременно войдут в сборник, как, напр., упомянутое выше место Егише об армянских женщинах, отрывки из Моисея Хоренского, шараканы, отрывки из Себеоса и др. истори-

ков, и т. под.; вторые 6 месяцев на мое усовершенствование в знании языка и на перевод остальных статей; месяца 3 на окончательную редакцию книги; и, наконец, до 8 месяцев на самое издание сборника: печатание текста, рисунков и т. д. Если бы условия издания книг за этот срок облегчились, сборник стало бы возможным издать и в более краткое время (однако, все же, не менее, как в 16–18 месяцев).

Предполагаемые размеры сборника: от 30 до 33 листов, то есть те же, что сборника «Поэзия Армении». Следовательно, и стоимость издания будет приблизительно та же, несколько больше ввиду иллюстраций, но значительно меньше, если условия за 2 года изменятся.

В заключение укажу, что предполагаемый сборник будет представлять несомненный интерес и для читателей-армян: далеко не все могут свободно читать на древнем и средневековом языках, а даже те, кто ими владеют, часто не имеют досуга и желания перечитать старинных историков полностью, тогда как сборник представит избранные, редактиро-

ванные и комментированные отрывки. Таким образом книга сослужит службу и армянскому обществу, знакомя его с родной стариной.

15 февраля 1917 г.

## **Об Ованесе Туманьяне (1869–1923)**

Армения оплакивает преждевременную кончину своего *народного* поэта, Ованнеса Туманьяна. Это высокое наименование Туманьян получил по праву не только потому, что, подобно большинству писателей новой армянской литературы, вышел из крестьянской семьи, но и по всему складу своей поэзии, по отношению к ней самых широких масс читателей. Туманьян родился (в 1869 г.) в горной области Лори, в деревне Дсех, и с детства сроднился с природой Армении, с укладом народной армянской жизни, сохранившей еще так много своеобразных черт старины. Все произведения Туманьяна пропитаны любовью к родному краю и к родному народу, ко-

торый надо было любить, так как, в семье других народов, ему выпал особо тяжелый жребий. Поэт подлинный, поэт по призванию, поэт во всем — в стихах и в жизни, Туманьян насыщал свою поэзию родными преданиями, народными поговорками, отзвуками народных песен, описаниями национальных обрядов и обычаев.

Туманьян был поэтом для всех: и для армянина-интеллигента, знакомого с западными литературами, и для едва грамотного читателя-крестьянина. Туманьян был и поэтом для детей, как автор забавных басен и увлекательных сказок, которыми малыши зачитывались в маленьких книжках с картинками. Читатель-армянин в стихах Туманьяна, полных и веселости, и грусти, и серьезных раздумий, и тонкого юмора, находил все близкое себе, знакомое, дорогое; читатель другого народа из поэм Туманьяна (он был по преимуществу эпик) узнавал жизнь Армении лучше, чем из толстых томов ученых исследований. На зрелых созданиях Туманьяна лежит печать не только житейской умудренности, но и широкого ума и больших знаний. Не полу-

чив систематического образования, Туманьян всю жизнь, до старости, продолжал учиться. Он собрал огромный запас сведений, особенно в области литератур Востока и ее истории, и дом Туманьяна в Тифлисе стал хранилищем одной из лучших библиотек по этим вопросам.

Туманьян был по преимуществу поэт, писатель, художник; ему ближе всего были интересы литературы, искусства, науки. Но общественная жизнь находила живой отклик в его чутком сознании. Вопросам общественности посвящены многие, очень многие его стихотворения. И трудно указать в жизни Армении за последние десятилетия такое общественное начинание, имевшее в виду пользу народа, которое проходило бы без участия Туманьяна. Между прочим, он был один из организаторов «Комитета помощи Советской Армении» и за последние годы состоял председателем девяти различных обществ. Туманьян был убежденным сторонником «ориентации на Россию», и советское движение на Кавказе имело в нем горячего сторонника. Он верил в будущее *Советской* Армении.

Популярность Туманьяна была огромной. Вряд ли в Тифлисе, где долгое время, почти безвыездно, жил со своей многочисленной семьей Туманьян, был человек, — по крайней мере среди армян, — который не знал бы характерной седой головы народного поэта, не узнавал бы с первого взгляда этого доброго лица, выражение которого всего лучше определить, как сочетание добродушия и мудрости. Но Туманьяна знали и в гораздо более широких кругах. Если случалось многолюдное собрание, все голоса всегда предлагали в председатели Ованнеса Туманьяна, — имя, которое было знакомо всем и на котором все партии примирились. Однажды, когда для выбора католикоса всех армян съехались делегаты всех армянских колоний (из Венеции и т. п.) и после выборов был устроен товарищеский банкет, его «тамадой» (председателем) был провозглашен опять Ованнес Туманьян, и после его шутя называли «тамадой всех армян».

До последнего времени Туманьян, уже больной, продолжал работать. Страданиям, пережитым армянами в эпоху империалисти-

ческой войны, он посвятил отдельную книгу стихов. Последний сборник стихотворений Туманьяна («Книга четверостиший») вышел в 1919 г.; а в Эриванском журнале «Норк» в самый день смерти поэта появилось его новое стихотворение. Болезнь, сведшая Туманьяна в могилу, — рак, — проявилась больше года назад.

Армянское советское правительство дало средства народному поэту ехать лечиться в Москву и в Германию; но его жизнь уже была кончена, и 23 марта он скончался в московской больнице. Похороны также приняты на себя армянским правительством. Прах поэта будет перевезен в его родную деревню Дсех, в горный Лори, и могила поэта будет окружена той природой, той обстановкой, которые он так хорошо знал, так любил и так мастерски изображал в своих поэтических созданиях.

# Учители учителей

## Древнейшие культуры человечества и их взаимоотношение

### 1. Наука и традиция

Греки началом истории считали Троянскую войну, и от них этот взгляд перешел ко всем европейским историкам, с той разницей, что наука нового времени признала мифом и самый поход Агамемнона. Для историков XVIII и начала XIX века события 2-го тысячелетия до Р. Х. уже представлялись лежащими за пределом истории. Не только «происхождение мидян и персов» казалось «темно и непонятно», но и весь мир Египта, почти до завоевания его Камбизом, был окутан непроницаемым мраком. В XVIII в. даже гениальный Гиббон тщетно пытался, в одном юношеском своем сочинении, сколько-нибудь осветить легендарный образ «Сезостриса Великого». Таким образом, вся жизнь культурного человечества рисовалась заключенной в тесные границы трех тысячелетий, считая от

1184 г. до Р. Х., — предполагаемый год падения Илиона.

Ученые долго мирились с крайними несообразностями, какие представляла такая хронология, с дряхлостью египетской цивилизации на самой заре ее истории, с противоречащими показаниями Библии, индийских преданий, даже некоторых античных авторов, начиная с Геродота, с иными выводами, к которым вели данные геологии, антропологии и самой археологии, — наук, впрочем, еще мало развитых в XVIII в. Мирились и с тем, что существовала традиция, шедшая из отдаленного прошлого, которая утверждала гораздо большую древность человеческой цивилизации. Согласно с этой традицией, культурным мирам Египта и Месопотамии предшествовал, на сотни столетий, культурный мир погибшей Атлантиды, в свою очередь имевший предшественника в еще более древнем мире Лемурии. Но опиралось такое историческое учение только на значение *предания*, на некоторые общие соображения и на доводы аналогии. Наука XIX в., рациональная и позитивная по существу, признававшая только

свидетельства «буквы» и «камня», проходила мимо традиций с пренебрежением, как бы не замечая их. Ученые предпочитали мириться с несообразностями, нежели допустить в науку что-либо, не подтвержденное документально.

Можно сказать, что в начале XIX в. для мыслящего человека предоставлялся выбор между двумя концепциями мировой истории.

Первая концепция, быть может, преувеличивая и увлекаясь, считала сотнями тысячелетий. Она учила о четырех «расах», поочередно принимавших скипетр культурного владычества на земле: желтой, красной, черной и белой. Белая раса, господствующая ныне, признавалась поздним цветком на древе человечества, перед которым расцветали три других. Расцвет наиболее пышного из них — культуры красной расы, культуры атлантов, заложивших первоосновы всего, чем и поныне живет человечество в области духовной, — падал, согласно с традицией, на отдаленнейшие эпохи от 800–200 тысячелетий до нашей эры... Эта историческая концепция была не только объектом веры, но и предметом изучения и исследований в тех кругах ученых, ко-

торым обычно дается название оккультистов и в числе которых можно упомянуть имена: Луи де Сен-Мартена (1743–1803), Фабра д'Оливе (1767–1825), Элифаса Леви (1810–1875), Луи Лукаса (1816–1863), Ш. Фовети (1813–1894), из позднейших — Станислава де Гуайта, Сент-Ив д'Альвейдра и др.

[Вторая концепция заключала историю в гораздо более скромные пределы, хронологически. Исходным пунктом для нее являлась античная древность, т. е. 1-ое тысячелетие до Р. Х. Историки знали, что Элладе и Риму предшествовали культуры Египта и Месопотамии, но предполагали, что ничего истинно значительного достигнуто ими не было, что эллины, переняв, может быть, некоторые, чисто внешние, культурные завоевания своих восточных соседей, были первыми, среди людей, работниками в области духовной. Именно эллинам приписывали историки все основоположения нашей науки, нашего искусства, нашей гражданственности. Во всяком случае, история не хотела, не располагая для того документальными данными, признавать особо глубокую древность ни за Египтом, ни

за царствами Двуречия. Допуская, что начатки цивилизации развивались там во 2-м тысячелетии до Р. Х., историки тотчас за этой эпохой ставили века «железный», «бронзовый» и «каменный», считая их временами варварства, полудикого состояния, сходного с бытом современных дикарей. Такая историческая концепция преподавалась еще в начале XIX в., со всех университетских кафедр и разделялась всеми, самыми выдающимися историками того времени. То был «общепринятый взгляд», дошедший, в некоторых школьных учебниках, типа нашего Иловайского, до самого конца миновавшего столетия.

Однако XIX в. был ознаменован целым рядом замечательных исторических открытий, которые, в самом основании, поколебали эту, тогда для всех привычную, концепцию. Следовавшие одно за другим, эти открытия произвели в историческом знании переворот настолько сильный, что сравнить его можно лишь с теми коренными изменениями самой исходной точки зрения, какие были вызваны в философии — критицизмом Канта или, ра-

нее, в космологии — откровением Коперника. Первым из таких открытий было чтение египетских иероглифов и, одновременное с ним, чтение клинописи; позднее следовали: обнаружение Троянских древностей, микенской культуры и, наконец, культуры эгейской; несколько в стороне стоят, но не менее значительны, — исследования культуры яфетидов на Кавказе и «тихоокеанской» культуры[69]. Словно удары могучего тарана, эти открытия сокрушили цитадель исторической науки недавнего прошлого. За тем, что считалось конечным пределом истории, вдруг открылись неизмеримые дали веков и тысячелетий. То, что раньше представлялось всей «историей человечества», оказалось лишь ее эпилогом, заключительными главами к длинному ряду предшествующих глав, о существовании которых наука долгое время не подозревала или не хотела подозревать.

Как известно, после находки армией Бонапарта в Египте так называемой «Розетской плиты», Жан Шамполион, а за ним Эммануил де Руже овладели тайной египетских иероглифов и раскрыли для науки ту «книгу за се-

мью печатями», какой, в течение 20 столетий, оставались папирусы долины Нила и монументальные надписи фараонов.

Одновременно, и даже несколько раньше, Георг Гротефен и Генри Раулинсон нашли ключ к клинообразным письменам, которыми, в течение тысячелетий, переговаривались между собой все народности Передней Азии, и науке стала доступна огромная литература «цилиндров», «кирпичных книг» и разнообразных сообщений, вырезанных на скалах. Ученые получили возможность читать на языке древних египтян, шумеров, вавилонян, древнейших персов, ассирийцев и других народов, действовавших на арене истории задолго до появления на ней эллинов и тем более римлян. Более не приходилось ограничиваться сомнительными и путанными известиями греческих историков, чтобы изучить жизнь Древнего Востока. Историки получили в руки «первоисточники», подлинные летописи, своды законов, научные и литературные произведения тех времен, которые еще недавно казались баснословными. Дали 2-го, 3-го, 4-го и даже 5-го тысячелетия стали

подлежать историческому обследованию в той же мере и теми же методами, как эпоха Карла Великого, если не «старого режима». «Начало истории» пришлось сразу передвинуть на 30 веков в глубь прошлого, и культурное человечество как бы сделалось вдвое старше, так как жизнь его охватило уже не три только тысячелетия, но шесть, считая с 4241 года, — предполагаемый год основания египетского календаря.

Должно отдать долг справедливости историкам конца XIX века. Получив в свое распоряжение подлинные материалы по истории Древнего Востока, они взялись за их разработку с усердием и рвением поразительными. В короткий промежуток нескольких десятилетий, ценой неустанного труда двух-трех поколений ученых, сделано было для истории Египта и Передней Азии едва ли не столько же, сколько для античной истории за все предшествующие 20 веков[70]. Был воссоздан целый мир, казалось, навсегда погребенный под высокими насыпями Месопотамии и в каменных усыпальницах долины Нила. Воскресли образы далекого прошлого, современ-

ного первым библейским патриархам, восстали из могил цари и герои, о которых рассказывал свои басни Геродот, осуществились пророчества халдейских владык, писавших в своих горделивых отчетах: «мои деяния глядят векам, из рода в роды!» Предстал ожившим, в своем, порой чудовищном, величии, в своей ослепительной пестроте, в своем ужасе и очаровании, Древний Восток, мир Тутмосов, Рамсесов, Ассархаддонов, Ассурбанипалов. Мы научились правильно произносить имена этих царей, до неузнаваемости искаженные греками, узнали их истинные подвиги, вместо которых знали прежде лишь домыслы да легенды, прочли законы, изданные в те века, записи, составленные сподвижниками древнейших завоевателей, гимны, певшиеся при служении богам того мира, и даже целую дипломатическую переписку одной из тех эпох, своего рода «синюю» или «оранжевую» книгу времен фараонов (так называемый «Тель-эль-Амарнский архив»).

Три тысячелетия египетской истории, две вавилонских империи, держава митани, держава хеттов, Эламское царство, Ассирия, мо-

гущество мидян и персов, — все эти «эпизоды» мировой истории прочно и уже навсегда вошли в науку. Но и в той исторической концепции, которая сложилась после успехов «египтологии» и «ассирологии», оставался существенный пробел: из нее совершенно исключен был Запад. Арена истории была передвинута и заняла долину Нила, африканские пустыни, каменистые плоскогорья Малой Азии и глубокую лощину Двуречья; Европа же была словно обезлюжена, в том числе ее южные полуострова, на которых впоследствии должны были расцвести величественные культуры Эллады и Рима. По молчаливому соглашению историков, было как будто признано, что в те века, когда Восток кипел жизнью, когда там шумными потоками струилась деятельность политическая, научная, литературная, художественная, когда строились пирамиды или воздвигались «висячие сады», когда трон занимали религиозные фанатики, вроде Эхнатона, или мудрые юристы, вроде Хаммураби, — Европа являла вертеп запустения, какую-то дебрь, где скитались чуть не троглодиты, еще не вышедшие из камен-

ного века.

Насколько определенно держался такой взгляд в науке, можно судить хотя бы по тому, что еще недавно широким признанием пользовалась теория «финикийского влияния», до последних десятилетий воспроизводившаяся в школьных учебниках. Ученые, и весьма видные[71], настаивали, что зачатки цивилизации были занесены в Европу финикийскими купцами, которые, бороздя Средиземное море в поисках за прибылью, являлись благодетельными «культуртрегерами» и на побережьях Греции, и на южных берегах Испании, Франции, Италии. Уверяли, что именно финикийцы научили полудиких обитателей Эллады, Сицилии и Галлии примитивнейшим элементам культурной жизни: обработке металлов, деланию пурпурной краски, выделке стекла, затем счету и письму. Между тем, теперь выяснено, что сами финикийцы выступили на историческую арену едва ли раньше конца 2-го тысячелетия до Р. Х., около 1000 г., когда культура Древнего Востока стояла у последней грани своего падения, а самобытная культура Европы уже ле-

жала в могиле, после роскошной жизни, длившейся не менее 25 веков. Правда, в середине XIX века археология обнаружила в Европе ряд памятников, принадлежащих эпохе, которая предшествовала исторической Элладе, напр., вазы, так называемого «восточного» стиля, с геометрическим орнаментом; еще раньше были известны так называемые «Львиные ворота» в Микенах. Но, в силу установившегося взгляда, в таких памятниках видели только раннюю стадию эллинского искусства и относили их к периодам, не заходящим за VII век до Р. Х., никак не допуская, чтобы некоторые были гораздо более древними.

Открытие самобытной культуры Европы, т. е. расцветшей на европейской почве, связано с именем гениального самоучки Генриха Шлиманна, не прошедшего строгой школы и осмелившегося поверить преданиям больше, чем «документальным свидетельствам». Шлиманн с раннего детства уверовал в реальное существование Гомеровой Трои и потом уже не захотел отказаться от своей красивой мечты, несмотря на все доводы ученых, твердивших, что это — миф. Сын бедного протек-

стантского пастора в Мекленбург-Шверине, Шлимманн родился в 1822 г., следовательно, учился по книгам начала XIX столетия. В них нашел он соображения, что Троянская война — не что иное, как видоизменение одного из общеарийских мифов, в котором олицетворены повседневные явления небесного свода: Елена Прекрасная это — красное солнышко, похищаемое Парисом, т. е. тучей черной, но спасаемое быстроногим Ахиллом, т. е. ветром буйным, и т. п. [72]. В тех же книгах говорилось еще, что эпопеи о гневе Ахилла, сына Пеллея, и о странствиях многоопытного Одиссея — никак не творения вдохновенного поэта-слепца, но плохо склеенные между собой песенки разных бродячих гусяров, которые выпрашивали подачки во дворцах мелких греческих князьков, а за то прославляли и их самих, и их предков в рапсодиях о вымышленной войне, и что, наконец, самое имя Гомер — нарицательное и значит «собиратель» [73]. Шлимманн не поддавался авторитету наиболее чтимых историков и всю свою жизнь посвятил безумной, как казалось другим, мечте: найти остатки мифического Илиона. В те го-

ды это представлялось столь же нелепым, как если бы кто-нибудь задумал разыскивать подлинную могилу Дон Кихота Ламанчского или обломки лестницы, которую видел во сне Иаков.

Автобиография Шлиманна, в Германии ставшая популярной книгой, дает яркий пример упорной веры в свое дело. Жизнь была сурова к мечтательному сыну провинциального пастора. В юности Шлиманн бедствовал до такой степени, что однажды принужден был просить милостыни на дороге под Амстердамом и, по недостатку средств, не мог закончить даже среднюю школу. Но, почти нищий, полуобразованный, Шлиманн продолжал свою уверенность противопоставлять утверждениям всей европейской науки и мечтать об организации экспедиции для открытия древней Трои. Энергия превозмогла все препятствия; Шлиманн добился не только благосостояния, но богатства, позволявшего не стесняться в расходах, и успел собрать разнообразные познания, необходимые для осуществления заветного предприятия, — между прочим, выучился многим языкам, обоим ан-

тичным, почти всем новоевропейским, арабскому. Разбогатев и ликвидировав дела, Шлиманн отдался мечте своей юности, добился султанского фирмана с разрешением на раскопки, нашел подготовленных помощников, собрал рабочих и уехал к подножию горы Иды, на берега высохшего Скамандра. После трех лет утомительных трудов и громадных расходов, цель, поставленная себе седым мечтателем, была достигнута: Пергамы были раскопаны, город, куда Парис увез жену Менелая, открыт. В 1874 г., в книге «Троянские древности» Шлиманн объявил *urbi et orbi*[74] что нашел Гомерову Трою, что каждый желающий может лично освидетельствовать ее останки. Предание оказалось более правым, чем скептицизм науки, мечта — реальнее, чем соображения ученых.

Впечатление от открытий Шлиманна было сильнейшее; ученый мир пришел в волнение; одни оспаривали выводы археолога-самоучки, другие их восторженно приветствовали. Возгорелся ученый спор вокруг раскопанного города или, вернее, — раскопанных городов, так как Шлиманн обнаружил целый

ряд развалин, лежавших слоями, одни над другими. Противники Шлиманна доходили до того, что обвиняли мечтателя-миллионера в недобросовестности и подлогах. Однако, уже поддерживаемый многими авторитетными лицами, Шлиманн продолжал свою работу, дважды возвращался к раскопкам в Трое, вел раскопки в Микенах, Орхомене, Тиринфе, везде открывая замечательные памятники далекого прошлого. Постепенно, под влиянием всех этих находок, историки принуждены были единодушно признать важность сделанных Шлиманном открытий. Одно время наука даже склонна была переоценивать их значение. Энтузиазм Шлиманна, убежденного, что он отыскал именно город Приама, заразил многих; стали писать исследования о быте Гомерова времени на основании вещественных данных, находя между новыми археологическими открытиями и показаниями эллинского эпоса полное соответствие, совершенное совпадение[75].

Однако ни противники Шлиманна; ни его сторонники, ни он сам не сознавали, в полной мере, значения его раскопок. Лично Шли-

манн, в своих работах и особенно в своих выводах, сделал немало существенных и губительных ошибок. В этом сказались все же недостаточность научной подготовки, но также сказалось и известное подчинение научным взглядам своего времени. Место для раскопок Шлиманн выбрал чрезвычайно удачно; в этом отношении он тоже отдал предпочтение преданию пред соображениями науки, начав копать там, где Илион стоял по античной традиции, тогда как ученые историки помещали место действия «Илиады» в 25 километрах в сторону. Но самые раскопки велись далеко не систематически и не осторожно. Шлиманн был чужд бескорыстно научных интересов; его влекло лишь то, что было связано с излюбленным им Гомером. Поэтому Шлиманн оставлял без внимания исключительно важные находки, если они, по его мнению, не имели отношения к Приамовой Трое, и искал непременно зданий и вещей, упомянутых Гомером. Энтузиаст-миллионер даже в частной жизни окружил себя «гомеровскими» воспоминаниями, назвав своего сына Агамемноном, дочь — Андромахой, до-

машних слуг — именами из «Илиады»; а при раскопках он был удовлетворен лишь тогда, когда ему казалось, что открыты или «Скейские врата», или «гробница Агамемнона», или «сокровищница Атреев», или «дворец Одиссея» (на Итаке) и т. п. Но так как с популярной точки зрения Троянская война оставалась «началом истории» (европейской), то археолог-самоучка стремился зарыться как можно дальше в землю, полагая, что памятники столь древней эпохи должны лежать особенно глубоко под почвой.

Всех слоев развалин в месте, где копал Шлиманн, было девять, соответственно 9 поселениям, стоявшим там в различные эпохи. Второй город, считая снизу, носил следы большого пожара, и Шлиманн поспешил отождествить это поселение с Троей Гомера. Позднейшие, более внимательные наблюдения (сотрудника Шлиманна, Дерпфельда, и др.) признают за город той эпохи, которая изображена у Гомера, шестой по счету (т. е. 4-ый сверху). Стремительно углубляясь в землю, Шлиманн не только проглядел следы этого города, но и многое в нем безвозвратно разру-

шил кирками своих рабочих. Мечтатель-миллионер, действительно, нашел Илион, но прошел мимо него; в самом деле, открыл нечто значительное, даже поразительное, но истолковал его совершенно неверно. Подлинная Приамова Троя, которую Шлиманн пренебрежительно обошел, была изучена уже впоследствии. Памятники же, им открытые и отождествленные с различными свидетельствами Гомера, получили позднее иное толкование, которое придало им новое, быть может, гораздо более важное значение, нежели ожидал Шлиманн.

Когда историки ближе всмотрелись в результаты раскопок, произведенных Шлиманном и его сотрудниками, стало несомненно, что новооткрытые памятники не только не стоят в полном соответствии с данными Гомера, но во многом расходятся с ними и прямо им противоречат. Одно из расхождений было особенно разительным. Из «Илиады» и «Одиссеи» хорошо известны погребальные обычаи эпохи: умершего сожигали на костре из благовонных деревьев и потом на месте костра насыпали курган. Раскопки Шлиманна об-

наружили, напротив, роскошные усыпальницы, подобие египетских пирамид; покойника хоронили в земле или склепе, бальзамируя тело, на лицо возлагая золотую маску. Между тем, обряд погребения всегда, у всех народов, остается неизменным в течение весьма долгого времени: такие обычаи видоизменяются лишь веками. Помимо того, раскопки свидетельствовали о жизни гораздо более сложной, нежели быт героев Гомера: о более высокой технике в обработке металлов, о сношениях с заморскими странами, в частности с Египтом, о высшей ступени, достигнутой искусством, о более обширных научных познаниях, например, в математике, о несомненном употреблении письмен, не упоминаемых Гомером (кроме одного глухого намека о «гибельных знаках»). Чем больше накоплялось фактов [76], относящихся к культуре, впервые открытой Шлиманном, тем становилось неоспоримее, что она решительно отлична от Гомеровой и вообще раннеэллинской.

Необходимо было признать, что дело идет не о той или другой стадии эллинской цивилизации, но о культуре другого происхожде-

ния и другого народа. Когда это выяснилось вполне (в 90-х годах прошлого века), — установились наименования «микенская культура», «микенские древности», определяющие обособленность вновь открытой цивилизации, но не предрешающие решения вопроса об ее происхождении. Вопрос этот продолжал оставаться загадкой.

Разгадку, или намек на разгадку, получила наука уже только в самом конце XIX века, благодаря раскопкам на Крите. Они были задуманы и намечены еще Шлиманном, но ему не удалось получить соответствующее разрешение у турецкого правительства. Только критская революция 1897 г. сделала возможной научно-археологическую работу на острове. Честь начать ее, успешно повести и достигнуть блестящих результатов выпала на долю Артура J. Эванса, который с 1900 г. предпринял систематические раскопки в разных местах Крита и открыл на нем центр и область высшего развития той самой культуры, проявления которой ранее были обнаружены Шлиманном в Греции и Малой Азии. Между прочими замечательными открытиями Эванс

раскопал на острове своеобразные дворцы-лабиринты, служившие резиденциями критских государей, и в их числе — наибольший, так называемый Кносский лабиринт, который был известен античной древности под названием вообще лабиринта «критского» (в отличие от египетского). В этом случае традиция, предание еще раз одержали победу над научным скептицизмом. Размеры и характер Кносского лабиринта оказались вполне соответствующими рассказам об нем, сохранившимся у античных историков и в эллинских мифах. Между тем, новая наука упорно не хотела допускать реальное существование критского лабиринта, и ученые уверенно утверждали, что если и существовало на Крите строение, подавшее повод к мифам о Дедале, Минотавре, Пасифае, Тесее, Ариадне и др., то, конечно, оно имело мало общего с рассказами Геродота, Овидия и других доверчивых писателей древности[77]. Наперекор этим неосторожным утверждениям, критский лабиринт предстал пред глазами исследователей, как предстала ранее Гомерова Троя. Миф опять оказался фактом; от баснословного зда-

ния нашлись стены, колонны, лестницы, балюстрады, и современные археологи стояли, быть может, в той самой зале, где когда-то царевич Тесей разил Минотавра.

Свидетельства раскопок были бесспорны.

Наука должна была признать, что на европейской почве, в Греции и на Крите, захватывая и побережье Малой Азии, процветала самостоятельная культура, предшествовавшая эллинской и не представляющая собою ее ранней стадии, напротив того, — стоявшая на более высокой ступени развития. Эта культура получила названия, также не касающиеся ее сущности, — «крито-микенской», в знак общности памятников Крита и Микен, или «эгейской», так как следы ее обнаружены преимущественно по побережью Эгейского моря, или еще «минойской», по имени легендарного критского царя Миноса (что было, по-видимому, не собственным именем, но титулом критских государей). Определение хронологических дат этой вновь открытой культуры досталось, конечно, не сразу, но, в конце концов, было установлено, что начало эгейской цивилизации теряется в отдаленнейшем про-

плом, а расцвет ее совпадает с расцветом культур египетской и древнемесопотамских.

Таким образом, разрушены были последние опоры прежней концепции мировой истории. Не только античный мир не оказался «началом истории», но выяснилось, что ему предшествовали на несколько тысячелетий могущественные культуры, как в Азии, так и в Европе. Древнейшие памятники этих культур восходили к отдаленному времени за 40 и больше веков до нашей эры.

При всем том загадкой оставалось для науки, — и остается до наших дней, — происхождение этих древнейших культур человечества, в том числе египетской и эгейской. Между их ранними, но уже во многих отношениях совершенными созданиями и эпохой примитивного быта — не найдено посредствующих, связующих звеньев. Помимо того, между всеми древнейшими культурами, в частности между эгейской и египетской, замечены поразительные аналогии, не объясняемые заимствованиями одной у другой. Наконец, на созданиях эгейской культуры, даже весьма ранних по времени, лежит определенная пе-

чать не только неожиданной зрелости, достигаемой лишь путем многовековой эволюции, но даже некоторой перезрелости, своего рода «декаданса», что наводит на мысль о влиянии какого-то иного культурного народа, уже перешедшего через грань своего высшего расцвета и клонившегося к упадку. Все эти наблюдения над древнейшими культурами выдвигают в науке вопрос об истории столетий и тысячелетий, предшествовавших эгейцам, египтянам и их современникам. За глубиной XIII столетия до Р. Х. открываются какие-то новые, еще более удаленные от нас глубины времен, подлежащих историческому обследованию. Наука вплотную подходит ко «второй», отвергнутой ею, концепции мировой истории, и уже принуждена, логикой событий, поставить перед собою проблему о существовании некоего древнейшего культурного мира, аналогичного традиционной Атлантиде.

Чтобы наметить решение возникших перед историей вопросов и загадок, есть, конечно, только один научный путь: ближе рассмотреть известное нам о древнейших культурах человечества, прежде всего, эгейской и

египетской.

## 2. Лабиринт

Центром эгейского мира был Крит. Раскопки показали, что в цветущий период истории эгейцев на нем существовало три государства, связанных, быть может, отношениями вассалитета. Столицами этих государств были своеобразные города-дворцы, лабиринты. Наибольший из них открыт Эвансом, на северном берегу острова в области древнего Кносса, близ нынешней Кандии; второй — итальянской миссией, во главе с Альбером (или Гальбгерром, Halbherr), на южном берегу, близ древнего Феста; третий, наименьший, — поблизости от второго, в области, носящей название Агия-Триада. Все три, особенно два первых, представляют значительное сходство в плане и выполнении постройки; сходны и найденные в них предметы. Несомненно, все три лабиринта существовали одновременно и были центрами одной и той же «минойской» культуры (как ее назвал Эванс), составляющей высшее проявление культуры общеэгейской. Помимо лабиринтов, к кото-

рым примыкали небольшие предместья, на Крите найдены еще остатки отдельных эгейских городов, на северном и восточном берегу острова (в приморских местностях Гурния, Палеокастро, Като-Закро). Кносский лабиринт был как бы общей столицей и Крита и всего Эгейского мира, своего рода Парижем тех времен. В Кносском лабиринте сходились веяния со всех концов Эгейи, в нем было средоточие умственной жизни эгейцев, из него должны были исходить как новые идейные течения, так и моды. Поэтому знакомство с эгейской культурой удобнее всего начинать с рассмотрения Кносского лабиринта.

Античная древность своими глазами уже не видела критского лабиринта; она только сохраняла восторженные воспоминания о нем, как об одном из чудеснейших сооружений в мире. От эллинов и мы приняли слово лабиринт для означения здания с бесчисленным числом покоев и запутанными ходами. Присваивая гению своего народа это чудо древнего зодчества, греки рассказывали, будто критский лабиринт был построен эллином Дедалом, искусником и изобретателем, для крит-

ского царя Миноса, желавшего скрыть в этом, частью надземном, частью подземном дворце своего сына от Пасифаи, — Минотавра, получеловека, полубыка; позднее, согласно мифу, Дедал со своим сыном Икаром спасся бегством с Крита на восковых крыльях.

Овидий так рассказывает о построении лабиринта:

*Дедал, прославленный всюду к искусству зодчества даром,  
Труд начинает: он меты путает,  
вводит в ошибку  
На поворотах глаза дорог изгибами разных...  
Заблуждениями так наполняет  
Дедал бессчетность путей, что  
сам едва возвратиться  
Он до порога сумел: такова запутанность дома!*

(Met. VIII [78].)

В сходных выражениях описан критский лабиринт у Геродота. Но, что такое был лабиринт в самом деле, каково было его истинное назначение, эллины уже не знали. Они видели лабиринты лишь на заре своей истории, в

эпоху, от которой не дошло никаких письменных свидетельств, и могли пересказывать лишь смутные предания и позднейшие домыслы.

В Кноссе Эванс нашел, как Шлиманн в Трое, ряд руин, расположенных слоями, одни над другими, соответственно нескольким поселениям, стоявшим здесь в разные эпохи. В наибольшей глубине лежат остатки селений примитивных, относящихся к неолитическому периоду и восходящих, по вычислениям Эванса, вплоть до 120-го столетия до нашей эры (за 12 тысячелетий). Над этими памятниками жизни первобытной и грубой лежит фундамент дворца, свидетельствующего уже о высокой степени культурности его строителей. Дворец этот подвергся, по-видимому, пожару, после которого был заново перестроен. Руины второго перестроенного дворца лежат еще выше; в течение веков здание еще несколько раз перестраивалось, к нему делались разные добавления, и окончательный свой вид оно приняло, как полагают, в начале второго тысячелетия до Р. Х. Эти руины и знакомят нас с мифическим критским лабирин-

том эллинов. В настоящее время почти весь Кносский лабиринт раскопан, составлен его полный план, и существуют подробные описания, знакомящие с каждой отдельной комнатой и предметами, в ней найденными[79].

Достаточно окинуть взглядом план Кносского лабиринта[80], чтобы убедиться, что то было одно из грандиознейших зданий, когда-либо воздвигавшихся человеком, не исключая Ватикана, Эскуриала и Версаля. Лабиринт, захватывавший пространство около 3 десятин, состоял из центрального двора, окруженного сплошными строениями, с небольшими внутренними двориками и двумя постройками, поставленными несколько на отлете: театром и летней виллой царя. Здания строены на прочном фундаменте из камня с употреблением деревянных балок, иногда в один этаж, чаще — в два или больше, и образуют сложную систему зал, комнат, коридоров, проходов, портиков, пропилей, лестниц, террас, храмов, часовен, мастерских, всяких служб, кладовых, амбаров, складов, и т. д. В целом лабиринт образует четырехугольник, приближающийся к квадрату, ориентирован-

ный вокруг прямоугольного же, но удлинённого центрального двора, параллельно сторонам которого идут почти все капитальные стены. Несмотря на позднейшие перестройки, лабиринт, несомненно, воздвигался по определённому плану, который постоянно был перед глазами строителей фактически или в мыслях. Это — не нагромождение зданий, более или менее случайно скупившихся в одном месте и только приставленных одно к другому, но единый архитектурный замысел, один огромный дворец-город, здание-государство, имеющее подобие себе лишь в других лабиринтах.

Кносский лабиринт, как и его меньшие собратья на Крите, не поражал своим фасадом. Со всех четырех сторон наружу выходили стены глухие, почти без входов и окон, очевидно, чтобы придать дворцу некоторый характер крепости, способной сопротивляться нападению врагов и выдерживать осаду. Доступ в лабиринт шел через двое ворот, через которые посетитель попадал в узкие, ломаные коридоры; над главным входом был еще устроен бастион. Все же западную стену, в которой

находился этот главный вход, можно признать фасовой. Она была выложена пестрыми цветными изразцами, что придавало зданию нарядный вид. Самый вход был богато изукрашен: он представлял собою величественный портик с колоннадой; нижняя часть стен, у входа, была покрыта росписью, воспроизводящей плиты разноцветного мрамора, желтого, розового, голубого; верхняя, отделенная белой полосой, — фресками со сложными композициями. Однако преимущественное внимание строителей было направлено на внутренность дворца: на распределение комнат и их украшение.

Большое архитектурное мастерство проявили строители лабиринта в самом плане здания. Очень искусно разместили они отдельные части дворца, соединив группами то большие залы и храмы, то меньшие и вовсе маленькие комнаты, то служебные помещения, связав все это лестницами и коридорами. Зодческая изобретательность сказалась также в разрешении вопроса об освещении здания, что представляло значительные трудности ввиду многоэтажности многих частей

и громадной широты строений. С этой целью в лабиринте устроены особые пролеты, внутренние дворики-колодцы, через которые свет падал или на лестницы, или непосредственно в залы, получавшие таким образом освещение с одной стороны. Применение колонн позволяло при этом крайне увеличивать размеры комнат, приближая их по объему к самым обширным залам современных дворцов.

Весь Кносский лабиринт определенно распадается на несколько частей, разработанных, как самостоятельная группа покоев, но подчиненных общему плану дворца. Таких частей можно насчитать больше десяти. Через главный портик посетитель входил в ряд «парадных» покоев, среди которых можно различить «тронную» залу, залу «для выходов», «приемную» и т. п. По полу коридора, ведущего в эту часть дворца, проложена дорожка из плит известняка, окаймленная полосками из синего аспида. Одна большая зала разделена колоннадами как бы на особые отделения, для размещения присутствующих по рангам и чинам. Стены этих зал покрыты художественно исполненными фресками, часто

с человеческими фигурами во весь рост. И другой группе комнат признают апартаменты государя: опочивальню, пиршественную залу, ванную и т. п. Особый ход вел прямо из покоев царя в театр, в царскую ложу, куда минос (государь) мог пройти, минуя любопытные взгляды толпы. Затем следует группа комнат для царицы и царской семьи; комнаты для вельмож и приближенных царя, имевших пребывание в лабиринте; помещения для низших служащих, для стражи, для рабов. Насколько роскошны «парадные» покои, настолько вполне официальный характер, настолько иные скромны, невелики по размерам, просты по убранству, имеют вид чисто казарменный. Обособленное место занимают храмы, часовни и молельни, также заключенные во дворец. Возможно, что храмовое значение имели и некоторые широкие коридоры, в которых могли совершаться религиозные процессии и ритуальные пляски.

Много места занимали в лабиринте помещения не жилые, служившие для разнообразнейших потребностей. Мы видим здесь ряд мастерских для скульпторов, живописцев,

гончаров, для выделки оливкового масла, для работ по металлу и т. д. Одну комнату считают школой для обучения письму. Независимо от того найдена комната царских писцов или царский архив, причем в особом деревянном ящике, спрятанном в терракотовый ларец, оказался целый клад исписанных табличек (преимущественно, как думают, разные счета, расписки, квитанции). Целое обширное крыло дворца занято помещениями, назначенными для хранения вещей и припасов. Частью вещи сберегались в особых ларях, вделанных в самый пол, которые условно называют касселами; в одной комнате бывает до 25 и больше таких кассел, из которых некоторые двойные, некоторые выложены свинцом. Одно время здесь же помещалась сокровищница миноса, так как в касселах нашли остатки листового золота, клад медных сосудов, разные драгоценности, изделия из фаянса, из горного хрусталя. Частью для хранения служили громадные, в рост человека, глиняные сосуды, пифы; в таких пифах нашли, например, остатки зерна и рыбы; в них же сберегалось масло и вино. Далее можно различить

кухни, конюшни, со стойлами для лошадей и местом для колесниц, псарню, и т. д. Шесть глубоких колодцев, найденных в лабиринте, опознаны, как подземные темницы (cul de sac).

На отлете, как мы отмечали, поставлено здание театра или арена цирка, приближающееся к типу греческого театра, рассчитанное на несколько тысяч зрителей. К противоположной стороне лабиринта примыкает летняя вилла (дача) миноса, построенная гораздо скромнее, нежели самый дворец. Вилла была, вероятно, окружена садом с цветником. Судя по изображениям лабиринта на фресках, его террасы также были засажены цветами. Что же касается центрального двора, то он был мощен громадными плитами камня, как и все коридоры. Около лабиринта ютилось предместье с домами частных лиц, большею частью в 1 1/2 этажа, — небольшое, с узкими, кривыми улицами. Поблизости находилось и кладбище. Таким образом, лабиринт включал в себя и окружил себя всем, что только нужно человеку в жизни и по окончании жизни. Лабиринт как бы не нуждался во внешнем мире

и, во всяком случае, мог бы долгое время обходиться без содействия извне. Это был отдельный, законченный и замкнутый в себе мир...

Внутреннее убранство лабиринта соответствовало величественности самой постройки. Все здание было канализовано, в него по трубам была проведена вода, в разных местах были устроены ваннные комнаты и купальни. Портики, колоннады, пропилеи, террасы с балюстрадами, лестницы с широкими ступенями, мозаичные полы, сложные решетки и все детали дворца свидетельствуют, что строители стремились придать торжественную красоту каждой части здания; некоторые перспективы зал, длинные, уходящие вдаль коридоры, комбинации террас и пропилеи, все имело целью поражать и восхищать глаза. Скульптура (рельефы) и живопись были призваны на помощь зодчеству, но определенно поставлены в служебное положение, не выступая на первый план, а только способствуя архитектурной красоте целого. Залы и террасы разделялись колоннами (кстати сказать, нередко деревянными, что являлось харак-

терной особенностью лабиринтов), с причудливыми капителями, а по стенам шли рельефы и горельефы, иногда многокрасочные, часто задуманные необыкновенно остроумно, как например, цепь из золотых бисеринок, с подвесками в виде головы негра. Стены все были оштукатурены и во многих залах покрыты живописью *al fresco*, то орнаментальной, то представляющей отдельные человеческие фигуры, может быть, портреты, то дающей сложные сцены из жизни, истории, религиозных преданий. В общем, то была роскошь, которая могла осуществиться только во дворце царей, располагающих исключительной властью и силой, имеющих в своем распоряжении строителей и художников, воспитанных долгими веками развития искусства.

Остатки вещей, найденные в лабиринте, подтверждают представление о богатстве, пышности и затейливости в обстановке дворца. Там и здесь уцелели отдельные предметы и обломки великолепной мебели, столов с хитро исполненными ножками, красиво изогнутых лож, изукрашенных ларцов из алебастра и металлических, разнообразных све-

тильников, золотых, серебряных и фаянсовых ваз, служивших для украшения, и т. д. В храмах и в «парадных» залах сохранились также статуи и статуэтки, богов и жанровые, разные священные символы, как изображения «двойного топора» и изображения «рогов», весьма распространенные у эгейцев, печати, значки и т. п. В кладовых, складах и амбарах найдено дорогое оружие, например, мечи (кинжалы) с изящной инкрустацией, мужские пояса с драгоценными камнями, запасы золота и других драгоценностей, много черепков и осколков всевозможнейшей посуды. По разным комнатам оказались рассеяны мелкие предметы самого разнообразного характера: здесь были музыкальные инструменты, доска для игры, вроде нашего триктрака, богато украшенная золотом, серебром и горным хрусталем, детские игрушки, много золотых и фаянсовых пластинок с малопонятными для нас изображениями, наконец, особенно много всяких женских украшений: ожерелья, диадемы, гребни, браслеты, запястья, перстни, кольца, серьги, шпильки, аграфы, пряжки, геммы, подвески, флаконы для духов, ларчи-

ки для притираний, ящички для помад, и т. д., и т. д. По этим находкам, уцелевшим после страшной катастрофы, разрушившей лабиринт, жизнь в нем вырисовывается изнеженной и утонченной. Само собой напрашивается сравнение, которое и делают иные исследователи эгейской старины, лабиринта с Версалем эпохи Короля-Солнца или даже времен Людовика XV, когда при французском дворе все дни превращались в один сплошной, изысканный праздник.

Население Кносского лабиринта должно было достигать огромных размеров. Одно поддержание порядка в таком исполинском городе-доме, содержание его в чистоте, хотя бы понятия о домашней гигиене того времени и отличались от наших, неизбежный ремонт изнашивающихся частей, обслуживание хозяев дворца, — все это требовало громадного числа слуг, вероятно, рабов. Но лабиринт был не только резиденцией миноса, но и постоянным его жилищем; вместе с царем жила его семья, царские дети, весь его «род», так же как приближенные миноса, высшие сановники государства, и все они

должны были иметь собственную челядь, также быть окружены сотнями и тысячами рабов.

Существование в лабиринте храмов и молелен предполагает присутствие во дворце жрецов, храмовых служек, может быть, особых салиев, изучивших ритуальные пляски, или «корибантов» (которых эллинский миф выводит именно с Крита). Далее, в лабиринте же должны были иметь свое пребывание разные мелкие начальники, в заведывании которых находилось сложное хозяйство дворца — вроде: начальника стражи (по нашему «коменданта»), «стольника», «постельничего», «кравчего», наблюдателя за поварами и кухнями, заведующих всевозможными складами, хранителя царского имущества, каких-нибудь «обер-лакеев» при царе и «обер-фрейлин» или «обер-камеристок» при царице и т. д. Отдельно должен был стоять самый корпус дворцовой стражи, для которой существовали отдельные казармы, штат царских писцов и архивариусов, штат актеров в театре, с разными помощниками, как декораторы, режиссеры, машинисты и т. п. Мы еще не

упомянули скульпторов, для которых была построена особая мастерская, живописцев, гончаров, кузнецов и работников по металлу, учителей письма, тоже располагавших своей школьной комнатой, не упомянули и ряд других должностей, невольно приходящих на ум при одном изучении плана лабиринта, поваров, конюшенных, псарей, женщин-прислужниц и т. д., и т. д. Надо представить себе население обширного и богатого города, чтобы дать себе отчет, из кого состояло население чертогов критского миноса.

Конечно, можно допустить, что некоторые из перечисленных нами должностей совмещались в одном лице: «комендант» мог быть и военачальником, один из писцов — школьным учителем, значительное число обязанностей исполняться рабами и рабынями, даже актерами театра могли быть члены жреческой общины, так как театр составлял учреждение священное и спектакли были частью божественного культа. Но, как бы мы ни сокращали число необходимых в лабиринте лиц, все же население его должно оставаться весьма большим, исчисляемым многими де-

сятками, если не сотнями тысяч человек. Кто-нибудь да оживлял все эти покои, коридоры, террасы, лестницы, дворы и дворики, которые даже на плане запутывают наш глаз! Кто-нибудь да заполнял ярусы и скамьи в театре, вмещавшем несколько тысяч зрителей! Кто-нибудь да обслуживал обширные амбары и кладовые, где тянутся длинные ряды ларей, бочек, кассел и пифов! Кто-нибудь да делал в мостовых и в стенах те поправки и починки, следы которых подмечены современными наблюдателями! Кто-нибудь да присматривал за узниками, брошенными в подземные темницы, приносил туда обычный тюремный паек, кус хлеба и чашку воды! Кто-нибудь, наконец, да заботился сколько-нибудь о порядке в гигантском доме, стирал пыль с драгоценных ваз, подметал полы и мостовые, стелил ложа, служил за пиршественными столами! Для кого-нибудь да строился великий лабиринт, в течение веков все расширявшийся и разраставшийся! Ведь то была не величаяя гробница, как пирамида Хеопса, по самому своему назначению — мертвая, чуждая современности, обращенная, как символ, к отдаленному

будущему, но — жилой дом, приспособленный для всех удобств и для всех наслаждений жизни деятельной, изысканно-роскошной и утонченно-покойной.

Вглядываясь в гигантские руины лабиринта, рассматривая его хитрый и глубокообдуманный план, вникая в подробности уцелевшей обстановки и убранства, следя, шаг за шагом, за открытиями археологов, — нельзя себе представлять эту жизнь во дворце-городе иначе, как шумной, пышной и многообразной. То совершались здесь официальные торжества в большой «тронной» зале, «выходы» государя или приемы иностранных посольств, например, из Египта. Выступали послы заморской земли, в национальных одеяниях, преклонялись пред миносом, приносили ему дары союзного или вассального царя, сверкавшие золотом, серебром, слоновой костью; а местная знать окружала престол своего владыки, как живой венец его славы и могущества[81]. То выходил минос к своему народу, показываясь за стенами лабиринта, перед главным входом, под пышным портиком, стоя, в царской мантии, весь усыпанный дра-

гоценностями, на пестром фоне изразцовой стены и ее фресок; народ восторженно приветствовал государя, обращался к нему со своими жалобами, ждал от него суда и расправы [82]. То в малых покоях происходили заседания совета миноса, где, в кругу своих министров, «канцлера», «визиря» и других сановников, государь решал вопросы войны и мира, давал законы населению страны, подводил итоги государственным и дворцовым расходам [83]. То назначались торжественные богослужения в большом храме, горели перед статуями богов огни, с курильниц возносился фимиам, звучало пение священных гимнов, в длинных коридорах шли пышные процессии или исполнялись ритуальные пляски [84]. То давались спектакли в театре, точнее — в цирковом амфитеатре, полурелигиозные действия, собиравшие в клинья «зрительного зала» все населения лабиринта; может быть, исполнялись и трагедии или комические мимы, но, несомненно, происходили на арене «бои быков», правильное — «скачки с быками», занимавшие особое место в ритуале эгейской религии [85]. Как современные государи, крит-

ские миносы каждодневно должны были нести тяжкое бремя «представительства», и, по всему судя, этикет в лабиринте был не более легким, чем 40 веков спустя в Версале!

Жизнь деловая и богослужения сменялись празднествами. То в пиршественных залах воздвигались громадные столы для дневного или ночного пира, зажигались смоляные факелы и масляные лампы, серебряные блюда гнулись от обильных и изысканных снедей, подавались жареные кабаны, птица, рыба, овощи и плоды, вино текло из больших киафов в малые фиалы, шумели и веселились приглашенные, блистая богатством и новизной своих туалетов; дамы, которые у эгейцев принимали участие в празднествах наравне с мужчинами, выставляли напоказ свои платья с множеством оборок и прошивок, сложные прически, в виде целых сооружений на голове, фамильные драгоценности и прелесть глубоко декольтированной груди; мужчины тоже блистали золотом и драгоценностями, дорогими поясами, перстнями, пряжками и особенно щеголяли длинными черными локонами, завитыми тщательно и причудливо

[86]. То, в подходящую пору года, устраивались многолюдные выезды за стены дворца-города, на царскую охоту, в ближние леса и предгорья, дамы на колесницах, мужчины на редких скакунах, со сворами собак, с толпой ловчих, доезжачих-загонщиков, которые заботливо оберегали знатных участников охоты от всех опасностей и трудов, превращая ее в легкую и милую летнюю забаву[87]. Бывали, конечно, и царские смотры войскам, перед стенами лабиринта, бывали состязания верхом или на колесницах, атлетические или гимнастические состязания, кулачные бои, метание дисков и копий, бег вразнос, может быть, состязания певцов и т. п.[88]. В жаркие месяцы лета минос отбывал в свою маленькую виллу, чтобы там, в тиши полусельского уединения, отдохнуть от дел, забыть тревоги и труды миновавшего года и на досуге насладиться всей роскошью и всем богатством, которые достались ему, как законное наследие, от длинного ряда царственных предков.

Как гигантский муравейник, лабиринт был в непрерывном движении. Каждое утро рассыпались по бесчисленным залам и дво-

рикам низшие слуги с метлами, щетками и тряпками; загорался огонь в печах, повара и хлебопеки приступали к своему делу; на конюшнях, на скотном дворе, на псарне хлопотали люди, приставленные к царскому скоту; сменялась стража у ворот и у дверей; начинали стучать молотками каменщики и скульпторы, живописцы несли чашки с красками, слышался визг пилы и скрип гончарного станка. Тем временем жрецы, в длинных одеяниях, совершали достодожные каждодневные обряды; в канцелярии царя склонялись над счетами и квитанциями или над царскими указами писцы и архивариусы; царские советники собирались в приемных, ожидая выхода Миноса; рядом ждали послы иностранных дворов, частные лица, равные просители, которым была обещана аудиенция. Начинался деловой и трудовой день. А, в своих комнатах, женщины в это время неутомимо просиживали часы у туалетных столиков, советовались с портнихами, покорно подчинялись рукам искусных куаферш, выбирали наряд на сегодняшней день, чернили брови, багрянили губы, наводили румянец на щеки.

Это тоже была работа, и не легкая, требовавшая знаний, терпения и много времени.

Потом подходил час трапезы, соединявший отдельные группы за общими столами, за которыми еда оживлялась остроумной беседой, а может быть, музыкой и пляской выученных для того рабынь. Еще после наступал час визитов; изысканно разодетые щеголи, напомаженные, надушенные, с модными, тщательно завитыми локонами, теснились вокруг прославленных красавиц в «салонах» лабиринта; велись живые, светские разговоры, обильно приправляемые клеветой и сплетнями. Наконец, спускалась душная южная ночь, шумы дневной суеты затихали, обитатели лабиринта расходились по своим комнатам, чтобы отдохнуть, кто от тяжелого труда подневольных рабов, кто от утомительных забот светской жизни, с ее сложными правилами этикета и хорошего тона. Тогда богиня любви, та самая, которую эгейцы изображали, как позднее элины, с двумя голубочками на плечах или над головой, — крыла своим благословенным плащом те и другие опочивальни безмерного дворца и нашептывала

над ними свои чудесные заклинания, так сходно звучащие на всех языках во все эпохи земли. И, сорок пять столетий тому назад, как и в наши дни, свершались под этот шепот, под покровом этого плаща, великие таинства страсти, разрешавшие все волнения, тревоги и муки, которые накопились в сердце за долгий день. И в эти часы, в эти мгновения, исчезали всякое различие между современным человеком, с его телефонами, аэропланами и кинематографами, и обитателем критского дворца, привыкшим к «скачкам быков», к изысканным вазам, ко всему обиходу жизни в запутанно-торжественном лабиринте...

Проходили дни, проходили годы, столетия и тысячелетия, на Крите, купающемся в светлых волнах Эгейского моря, все шумела, справляя радостный праздник жизни, великолепная столица могущественного миноса, дворец-диво, город-чудо, и не могли бы его обитатели поверить, что наступят века, когда ученейшие люди нового человечества усомнятся в самом существовании Кносского лабиринта.

### 3. Хозяева лабиринта

Тот образ хозяев лабиринта, какой выступает перед нами из одного внимательного рассмотрения критской столицы, подтверждается документальными данными: фресками, эгейскими и египетскими, статуарными изображениями, рисунками на саркофагах, на вазах, на геммах, на разных других предметах. И мы вправе привлечь для такой общей характеристики жителей лабиринта не только памятники критских городов, но и археологические находки в других частях эгейского мира, даже за его пределами. При всем различии, какое представляют памятники эгейской жизни разных эпох и разных местностей, все они остаются свидетельствами об единой эгейской культуре. За 25 веков своего существования она не могла не видоизменяться, и весьма существенно; она не могла не представлять большого разнообразия и не иметь характерных местных отличий на протяжении от Южной Италии (где были колонии эгейцев) до побережья Геллеспонта, от Южного берега Крита до северных областей

материковой Греции. Однако все эти изменения и различия сохраняют некоторое внутреннее единство, как это сохраняет, например, новоевропейская культура, при всех особенностях культур французской и русской, английской и испанской. Эгейские памятники — черенки драгоценной вазы, которая разбита вдребезги, но была когда-то цельным, совершенным сосудом. Хозяева лабиринта были высшим воплощением типа эгейца — вообще: что является разрозненным и случайным в других местностях и в другие века, то было соединено и отчетливо выражено в жизни критских столиц, в период их полного расцвета, в начале 2-го тысячелетия до Р. Х.

Разумеется, говоря о «хозяевах лабиринта», приходится иметь в виду верхний слой эгейского общества. Только об его представителях с достаточной полнотой свидетельствуют дошедшие до нас памятники; только в жизни свободных и знатных людей могли, по условиям времени, ярко отразиться основные черты народа; наконец, резкое деление на классы, даже, быть может, на касты — характерно для всей Эгейи. Ниже этого слоя стоял класс

купцов и промышленников, о которых мы еще можем составить себе довольно определенное понятие. Но многое в их жизни и психологии выясняется, само собой, из характеристики аристократии: ведь торговля и промышленность служила, прежде всего, ей, руководствовалась ее вкусами, удовлетворяла ее требования. Еще ниже следовала масса «простого народа», уже плохо различимая, при современном состоянии наших знаний, и, наконец, масса рабов, сливающаяся в одно неопределенное пятно, без индивидуальных черт, сходная с такими же рабскими массами иных эпох и иных стран, да, вероятно, и состоявшая из представителей иных национальностей. В конце концов, истинными представителями эгейского мира остаются для нас «цари и герои», а среди них именно «цари» лабиринтов и «герои» критских столиц.

Ученые до сих пор спорят, каково племенное происхождение эгейцев. Пока мы можем оставить в стороне противоречивые решения этого вопроса, сказав, что всего правдоподобнее и осторожнее относить эгейцев к арий-

ской расе, европейского, но не эллинского типа. Такими вырисовываются большинство лиц на фресках, где эгейцы изображали сами себя и где их изображали египтяне, определенно их отличая от своего национального, семитического типа. Таково, например, лицо полуобнаженного юноши, несущего длинный и тонкий, серебряный с золотой оправой сосуд, изображенного на фреске в одном коридоре Кносского лабиринта.

«Тип благородный, чисто европейский, но не греческий, с правильными чертами и чистым профилем, высокий, бракикефальный череп, черные курчавые волосы, смуглая кожа, темные глаза», — так описывает это лицо один из исследователей (проф. Б. Фармаковский). Такие лица и поныне встречаются на Крите, в горных областях и на побережьях. Юноша строен, его осанка благородна, движения полны изящества, хотя, может быть, он не принадлежал к знати, судя по его занятию и отсутствию локонов[89]. Того же характера большинство других лиц, мужских и женских. Везде перед нами, несомненно, европейцы, но не эллины, люди, которым многовеко-

вая культура положила на лица отпечаток утонченной сознательности.

Изображения женщин останавливают, прежде всего, своими одеяниями. Мы видим не народные национальные костюмы, только сделанные более богато, из лучшего материала, и не одежды, приспособленные к тем или иным потребностям жизни, а характерные создания тиранической моды, мало считающейся с условиями действительности. Туалеты эгейских женщин, «хозяек лабиринта», подчинены одному закону: красоте. Дамы в критских дворцах одевались так, чтобы согласно со своими представлениями о прекрасном и изящном радовать взоры окружающих и, вероятно, даже изумлять их. Так одеваются и современные дамы, выезжая на бал, на премьеру, на пышный вернисаж. Многие изображения эгейских женщин прежде всего приводят на память, — что и было не раз отмечено, — картинки современных модных журналов. Одно из таких изображений слышит среди исследователей эгейской старины под многозначительным названием «парижанка». Между тем изображение это относит-

ся к началу 2-го тысячелетия до Р. Х. Париж XX в. по Р. Х. и Крит XX в. до Р. Х. как бы совпадают в туалетах представительниц своего «большого света».

Особенно любопытны две фаянсовых статуэтки, одна — найденная в Кносском лабиринте, другая — в Петсофе, на Крите же[90]. Некоторые полагают, что эти статуэтки дают наряд жриц, женщин при исполнении какого-то религиозного обряда. Есть много оснований не соглашаться с таким объяснением[91]. Но, независимо от решения вопроса, костюмы, изображенные на статуэтках, остаются крайне поучительными. Не так важно, надевала ли свой исхищенный туалет эгейская дама, чтобы присутствовать на пиру или на балу, даваемом в лабиринте, или чтобы выполнить некую культовую церемонию, может быть, давно утратившую прежний смысл и превратившуюся тоже в повод к празднеству. Так, в наши дни надевают роскошные платья, в католических странах, девочки для первого причастия, у нас женщины — для пасхальной заутрени, везде невесты — в день свадьбы, чтобы «стоять под вендом». Важно

то, что подобные платья шились и надевались, что в них находили красоту, по меньшей мере — торжественность. Кроме того, свидетельства двух статуэток подтверждаются другими, где находим сходные элементы туалета, так что многое в нем можно считать достаточно распространенным.

Петсофская статуэтка стилизована (как большинство созданий эгейского искусства), кажется, даже несколько утрирована. Костюм состоит из широчайшей юбки, на металлических или костяных обручах, и баски, с далеко отогнутым назад воротником *a la Marie Stuart* и с декольте, оставляющим обнаженной всю грудь. По талии перекинут широкий пояс, обернутый два раза и спереди спадающий длинным концом, с бантом внизу, почти до уровня щиколотки. По юбке идут полосы другого цвета, накладки другой материи, образующие «елочки», расходящиеся от трех вертикальных, параллельных полос.

Двигаться в таком платье было никак не удобнее, чем в самых предельных по размерам кринолинах наших бабушек. Прическа у фигуры — целое сооружение из волос, в виде

громадного рога, загнутого вперед и раскрашенного в две краски, двумя поперечными полосами.

На кносской статуэтке — туалет иного типа, вероятно, другой эпохи. Юбка гораздо уже и кроена прямыми линиями (тогда как «кринолин» изогнут в форме бочонка). Зато юбка богато украшена: покрыта большим числом поперечных полос, что означает, несомненно, ряд складок, находящих одна на другую (такой фасон отчетливее виден на некоторых других изображениях); внизу, по подолу; идет красивая прошивка с узором. Верхняя часть тела одета в то, что у наших модниц называется теперь «туникой» («тюник»): кофточку, которая, спереди и сзади, до начала ног, спускается овальными фартучками, а по бокам поднимается к талии; по краям фартучки тоже обшиты прошивкой, с иным упором. Грудь опять глубоко декольтирована; рукава короткие, не достигающие до локтя; талия крайне перетянута каким-либо родом корсета. На голове кносской статуэтке высокая шляпа, в три яруса, со змеями, под которой особый платок, закрывающий уши и Сходные туалете-

ты мы видим на других статуэтках, на фресках, на разных рисунках. По-видимому, в Эгейе долго держалась мода, побуждавшая женщин украшать свои юбки несколькими горизонтальными полосами складок и оборок: иногда вся юбка состоит из ряда (например, шести) складок, находящихся одна на другую, словно бы был надет ряд юбок, одна короче другой; иногда от подола вверх идет ряд оборок, которых можно насчитать до десяти. Точно так же верхняя часть костюма часто спускается, спереди и сзади, в виде современной «тюник», закрывая весь живот или и еще ниже до самого подола; такие «тюник» бывают одинарные и двойные, кроенные овально и углом и т. п., может быть, согласно с капризами моды. Грудь большею частью открыта больше, чем то допускается по современным понятиям. На других изображениях, вероятно, позднейшей эпохи, например, на саркофаге из лабиринта в Агия-Триаде, видна другая мода. Длинные юбки заменяются короткими, позволяющими высоко видеть ноги, как то принято в наши дни: подол или прямой, с несколькими рядами прошивок, или скруг-

ленный, с маленьким разрезом сзади. Изменяется и прическа: вместо монументальных сооружений из волос, являются завитые локоны, с умышленной небрежностью, низко разложенные по голове: вьющиеся кудряшки спадают на лоб, а более длинные пряди спускаются до плеч; иногда прическа дополняется лентами, спущенными на спину и по сторонам[92]. Вообще, история женских мод в Эгейе, по своему разнообразию, могла бы составить предмет особого исследования.

Фрески знакомят нас еще с одной деталью эгейского женского туалета: на них, нередко, отчетливо видна искусственная раскраска лица. Эгейские модницы подводили себе брови, ярко багрянили губы, несомненно, румянили щеки, подкрашивали, кажется, и другие части тела: например, клали пятна кармина на грудь (что особенно явно на одной кносской фреске). Очень вероятно, что и волосы окрашивались в желаемый цвет. У петсофской статуэтки волосы резко раскрашены; на саркофаге из Агия-Триады, у одной из участниц совершаемого обряда, — светлые, льняные кудри, что вряд ли могло быть естествен-

ным среди эгейских женщин, сплошь брюнеток. Этому соответствует большое количество найденных при раскопках флаконов и ларчиков для благовоний и притираний. Меньше знакомы с женской обувью: но кое-где видны изображения изящных сандалий-туфель.

Остается добавить, что эгейские женщины широко пользовались украшениями из золота и серебра с драгоценными камнями: браслетами, ожерельями, серьгами и т. д.[93].

Все такие наряды могли создаваться никак не для жизни, занятой домашними работами и присмотром за хозяйством. Это — не туалет жены-матери, кормящей и воспитывающей детей, готовящей обед мужу, хлопочущей на кухне и в огороде: в такой одежде не могла бы царевна Навсикая стирать свое царское белье. Это «костюм для выездов» или «роскошный бальный туалет», как теперь подписывают под рисунками в модных журналах. Изображения эгейских дам эпохи расцвета лабиринтов подразумевают существование многого, без чего были бы невысказаны даже в воображении художника. Такие изображения подразумевают резкое деление общества на клас-

сы, так как не всем же в народе была доступна беспечная жизнь модниц; затем, — особый уклад жизни, позволявший женщинам отдавать много времени заботам о своей красоте, обеспечивавший такое времяпрепровождение; наконец, — развитые светские отношения, публичность собраний, празднеств, выездов, на которых женщины могли блистать своими нарядами в мужском обществе.

С другой стороны, такие туалеты подразумевают существование в Эгейе, в ее лучшие годы, высокоразвитой промышленности.

В самом деле: чтобы создать кносские, петсофские и агия-триадские туалеты, в Эгейе должны были существовать фабрики, выделяющие изящные и разнообразные ткани и окрашивающие их в разные цвета; мастерские, вырабатывающие мелкие части женского туалета — ленты, кружева, прошивки, кисти, шнурки, тесемки и всякие другие предметы «галантереи», не говоря уже о нитках, иголках, булавах и т. п.; белошвейки, пришедшие к тонкому материалу, модистки, изготавливающие модные шляпы, башмачники, тачающие красивые сандалии и башмачки,

корсетницы, вязальщицы, гофрировщицы, плиссировщицы и т. д.; парфюмеры, поставляющие всякие ароматы, духи, помады, белила, румяна, краску для волос; ювелиры, оправляющие самоцветные камни в золото, продающие браслеты, диадемы, ожерелья, цепочки и другие украшения; также много других мастеров-профессионалов, работа которых чувствуется за изысканной внешностью эгейских дам, начиная с искусных портних и портных, своего рода «Пакенов» и «Бортов» критского мира, кончая, может быть, поставщиками искусственных локонов и поддельных икр. В тоже время, «на дому» у модниц чувствуется присутствие вышколенных горничных, одевавших, обувавших и затягивавших свою госпожу, куаферши, создававшей ее монументальную или намеренно небрежную прическу, массезы, помогавшей пропитывать тело благоуханиями, может быть, даже «маникюрши» и «педикюрши». В других же комнатах должны были иметься кормилицы и няни, воспитывавшие детей вместо матери.

Весь туалет эгейской модницы требовал целых часов, проведенных за туалетным сто-

ликом, перед зеркалом, при содействии целой толпы рабынь. И, конечно, затянутая, расфранченная, надушенная красавица не могла и думать о том, чтобы пойти куда-нибудь пешком или заняться каким-нибудь делом. Если и не приходилось ей распорядиться, чтобы шофер немедленно подал собственный автомобиль, то к услугам ее, наверное, были крытые носилки, с мягкими пуховыми подушками и кисейными занавесками. Покачиваясь на плечах дюжих рабов, с милой улыбкой отвечая на приветствия встречных знакомых, придворная львица XX века до Р. Х. отправлялась, вероятно, на другой конец лабиринта, на *jour fixe* к своей подруге-сопернице.

Там, среди столь же расфранченных дам и столь же изысканно одетых кавалеров, в гостиной, украшенной фресками и горельефами, уставленной дорогими вазами и ценными безделушками, велась летучая болтовня, обменивались светскими новостями, остро злословили об отсутствующих друзьях... Если бы современная парижанка понимала язык эгейцев, она, вероятно, почувствовала бы себя дома в салоне лабиринта.

Эгейские кавалеры были достойными партнерами этих модниц. С костюмами мужчин ближе знакомят нас фрески Тиринфского дворца, — живопись, открытая в последнее пятилетие (1911–1910 г.). Исполненные техникой *al fresco*, с красной раскраской по голубому фону, эти рисунки, как обычно у эгейцев, несколько стилизованы, но все же правдивы и заключают в себе много чисто реалистических черт. Тиринфские фрески относятся ко времени более позднему, чем рассмотренные раньше, но их показания пополняются отдельными свидетельствами из лабиринтов и египетской живописи. В основных чертах тиринфские фрески совпадают с кносскими. По-видимому, в Тиринф моды приходили с Крита, и мы вправе поэтому тиринфские показания распространить на жизнь в лабиринтах. Те черты изысканности и утонченности, какие мы находим в Тиринфе, должны были еще в большей мере существовать в кносском дворце.

В более древней части Тиринфского дворца сохранился фрагмент фрески, изображающий двух идущих мужчин. Их головы обна-

жены и волосы тонко завиты локонами, ниспадающими на плечи, — мода, которая особенно долго, целые столетия, держалась в эгейском мире; одежда — хитоны с короткими рукавами, охваченные по талии поясами, концы которых спущены до середины бедер. В правой руке у каждого — по два копья. И костюм и убор головы показывают большую заботу о туалете. Это своего рода «петиметры» старого французского двора, для которых неудачно надетый пояс мог составить чуть ли не несчастье всей жизни. По технике исполнения, по характерному перегибу назад верхней части тела, по стилизации рисунок очень близок к кносским образцам. Кроме того, совершенно такое же одеяние мужчин мы находим в рисунках на кубках, найденных в лабиринте. Следовательно, так же приблизительно одевались и «хозяева лабиринта».

В более новой части Тиринфского дворца открыты остатки фриза, изображающего охоту на кабана. Фриз уцелел в значительной своей части, так что можно восстановить всю композицию. Участие в охоте принимают как мужчины, так и женщины[94]. В центре ком-

позиции — затравленный кабан, окруженный собаками, кабан, к которому устремляются охотники и охотницы; далее — слуги, держащие других собак на сворах; на краях фриза — колесницы, с лицами, не принимающими непосредственного участия в охоте и являющимися только зрителями и зрительницами. Внешний вид участников — тот же, как на фреске с идущими мужчинами: опять хитоны с короткими рукавами, опять длинные, тщательно завитые локоны. Один из охотников, красивый юноша в таких же, щегольски закрученных локонах, подступив близко к зверю и театрально изогнув тело, наносит последний удар копьем. Форма стоящих по сторонам колесниц — легкая, изящная, с разукрашенными колесами о четырех спицах. Кстати сказать, точно такие же колесницы изображены на гробнице в Агия-Триаде, что дает лишнее право распространить тиринфские изображения на жизнь в лабиринтах[95].

Все характерно в этом фризе: и манера его художественного исполнения, и содержание композиции. Рисунок стилизован, образует

некоторое графическое целое: телам и рукам охотников приданы красивые изгибы, дающие графически приятную для глаз линию; размещение фигур изысканно, с намеренным нарушением полной симметрии. Характерно участие в охоте женщин, которые не только остаются ее зрительницами, но, как истинные спортсменки наших дней, и сами берутся за копье. Характерны колесницы, явно предназначенные не для тяжелых переездов, а для катанья по нетрудным дорогам, где не могут поломаться их хрупкие колеса с разукрашенными ободами. Наконец, характерны костюмы и позы охотников, особенно юноши, поражающего зверя. В таких локонах, в хитоне с хитро завязанным поясом, в тесных полусапожках, нечего было и думать о серьезной борьбе с кабаном. Зверь, несомненно, был сначала измучен, загнан, затравлен слугами, как то делалось для изящных кавалеров-охотников при дворе Людовика XIV: от участников требовалась только красивая поза и спортсменское умение. То был пережиток настоящей охоты, нечто вроде стрельбы по тарелочкам в современной Англии. Суровая за-

бава охоты превращена в безопасную *partie de plaisir*.

Заключительные штрихи к этим наблюдениям дают рисунки египетские. Египтяне, как мы увидим далее, рано познакомились с эгейцами, которых называли народами кефтиу, кефтийцами, и оставили их изображение на многих из своих памятников. Это уже свидетельства со стороны, свидетельства беспристрастных наблюдателей, у которых не было причин прикрашивать действительность. Кроме того, всеми признанная наблюдательность египетских художников, их традиционное умение схватывать «натуру», подмечать все самое характерное и выражать его метко, в немногих чертах, позволяют отнести с особым доверием к рисункам египтян. И что же? Глядя на египетские изображения кефтийцев, тотчас и легко узнаем знакомые типы с памятников Кносса, Агия-Триады, Тиринфа. Таковы изображения в гробнице Сенмута, архитектора царицы Хатшепсут (XV в. до Р. Х.), в гробнице Рекмара, первого министра фараона Тутмоса III (1501–1447 г. до Р. Х.), в гробнице сына Рекмара и его преемника по

должности, Мен-капр-ре-сенеба, в гробнице Аменехмеба, в пирамиде Сенусерта II и др. В гробнице Рамсеса III (1198–1167 г. до Р. X.) изображены, между прочим, и корабли кефтийцев.

Интереснейшая из этих картин та, где кефтийцы, т. е. эгейцы, вероятно, именно критяне, изображены приносящими дань фараону (фреска из могилы Мен-капр-ре-сенеба)[96]. Мы видим те же лица, как на национальных эгейских фресках, определенно не семитического типа. Одежда состоит из широкой повязки на бедрах, богато вышитой, иногда украшенной бахромой; у некоторых широкий пояс вокруг талии, конец которого, с кисточкой, спадает по боку, ниже колен; обувь — высокий, на толстой подошве, сапог из кожи. Верхняя часть тела обнажена. Прическа — опять длинные, может быть, искусственные локоны, мелко завитые, спущенные на плечи тремя или четырьмя прядями; у некоторых вокруг головы тонкая перевязь-тесьма, род фероньерки. (Сходное одеяние встречается на фресках в Микенах; сходная обувь — на фресках в Орхомене; та же прическа на большин-

стве эгейских фресок.) Руки у послов заняты; у одного в руках — меч, у другого — жезл, у третьего — пояс с кистями; кроме того, большинство (всех сохранившихся фигур — девять) несет дары, кто на особом блюде, кто в свободной руке или на плече. В числе этих даров: характерные «эгейские» вазы, керамические с орнаментом, медная с крышкой в форме головы быка, сосуд с железной головой собаки, серебряная амфора с золотой инкрустацией, а также серебряная голова быка, серебряная статуя быка, бусы, рога каменного оленя и т. п.[97]. Египетский художник придал изображению гостей Египта благородную осанку и красивые позы. Приблизительно так же представлены кефтийцы на фресках в гробнице Рекмары и др.

На многих эгейских предметах сохранились изображения и целых сцен из жизни. В некоторых случаях содержание вполне понятно. Вот (на микенской вазе) марширует строй солдат: они идут нога в ногу, одинаково прикрываясь маленьким щитом, ровно держа копье, в шлемах с развевающимися султанами. Вот (на микенской гемме) пляшущие

женщины, изгибающиеся сладострастно и явно выполняющие определенное па. Вот упомянутые нами «скачки с быками» (на тиринфской фреске, на вазе из Вафио и др. предметах), — несомненно, религиозный обряд. Вот борьба на мечах, может быть, двух гладиаторов (микенская золотая пластинка); женщины, приносящие жертву богине (саркофаг из Агия-Триады); поимка быка в большую сеть (золотая ваза из Вафио) и т. п. Другие изображения, особенно на геммах, возбуждают сомнение, что именно дано художником: сцена мифологическая, религиозный обряд или просто жанровая картинка. Обычно в этих изображениях предпочитают видеть выполнение религиозных обрядов; нам же кажется, что часто это просто сцена из домашней жизни. Так, например, иные сцены можно истолковать, как посещение гостьей своей подруги, как прогулку в колеснице и т. п. Но, как бы ни объясняли содержание отдельных изображений, все остаются крайне типичными по отдельным фигурам, по приданным им позам, по представленным нарядам. Везде веет один и тот же дух эгейской жизни, насы-

ценной условностью, этикетом и стремлением к красоте и изяществу.

Конечно, при характеристике эгейской жизни в Эгее по памятникам ее искусства, не надо забывать, что эгейские художники были склонны все стилизовать, но и эта склонность, очевидно, отвечает формам самой жизни. Представлены ли эгейцы послами пред иноземным государем, охотниками ли лицом к лицу со зверем, воинами ли, выступающими на смотре, изображены ли эгейские женщины, исполняющими религиозный обряд, или в обстановке повседневной жизни, или, наконец, просто на портретах, — везде оказывается благородство движений, изысканность жестов, какая-то заученность положений тела, головы, рук и ног, что должно быть следствием привычки, переходившей от поколения к поколению. По-видимому, в эгейской мире существовали строгие правила относительно того, как держать себя в обществе, выработанный и застывший этикет **придворе**, вроде византийского, общепризнанный **имало** изменявшийся кодекс «хорошего тона» в светской жизни. Немного отги-

бать спину назад, ровно ставить ноги при ходьбе, красивым изгибом поднимать руки или протягивать их с чуть заметным сгибом в локтях, прямо держать голову, чтобы не нарушать расположения локонов, всему этому (отчетливо видимому на фресках и рисунках) эгейские мальчики и девочки должны были учиться с раннего детства. Танцы, вероятно, входили в курс эгейского воспитания, как необходимейший элемент. В то же время человеческие фигуры на большинстве изображений окружены богатством и роскошью, обстановкой, изысканность которой вполне соответствует изысканности движений и поз.

Пробегая глазами ряд сцен этого отдаленнейшего прошлого, самые поздние из которых не выходят за пределы 2-го тысячелетия до Р. Х., чувствуешь себя в жизни искусственно усложненной, переполненной традициями, красивой в своих внешних проявлениях, созданной вкусом воспитанным и избалованным. Эту жизнь можно назвать праздной, в том смысле, что многим в ней чужды были заботы о «хлебе насущном», непосредственное его добывание, том более — физическим

трудом. Но эта жизнь должна была быть наполненной заботами другого рода, — для многих занятиями государственными, для всех интересами духовными, интеллектуальными: вопросами религиозными, философскими, научными, художественными. Не умея еще читать минойские (эгейские) тексты, мы только смутно угадываем чисто умственные интересы эгейцев; но ясно видим, что интересы искусства живо занимали всех. В Эгее искусство, чистое и прикладное, занимало почетное место, и в искусстве в значительной мере выражалась душа эгейцев. По изображениям на фресках и рисунках мы можем судить о внешности эгейцев; их искусство поможет нам заглянуть в их внутренний мир.

## 4. Эгейское искусство

Ни в чем не выражается так полно душа народа, как в созданиях его искусства. Народ может заимствовать у соседей орудия для разных работ, научные сведения, политические и общественные установления. Но искусство всегда национально. Даже подражая, народ берет из чужих художественных произведений то, что отвечает его вкусу, его уровню развития. Есть определенное мерило, чтобы решить, какой плуг лучше для обработки земли, какая система счисления удобнее, даже какая форма правления предпочтительнее. Но как обставить свой дом, какие поместить на стенах картины, какие выбрать статуи, на эти вопросы отвечает тот «вкус», о котором, по пословице, «не спорят». Народ говорит: «Мне нравится это, а не то», и такими словами решает весь спор. Пусть художники и ремесленники, подчиняясь чужому влиянию, иноземной выучке, создают произведения, идущие вразрез со вкусами народа: такие произведения недолговечны. Только малое число их сохраняется, и то, если во вкусах

происходит соответствующая перемена. Большинство гибнет: стихи забываются, картины разрушаются, золото переплавляют для новых созданий, — в том чудовищном подборе, который совершается рядами поколений, в течение тысячелетий. Из эгейского мира до нас должны были дойти только те вещи, которые были одобрены признанием веков, те, которые отвечали понятиям «народа» (в данном случае высшего его класса, которому только искусство и служило в Эгейе) о прекрасном.

Уже самые лабиринты и дворцы на материке Греции, в Микенах, Тиринфе, Орхомене, были созданиями искусства, — зодчества. В запутанности критских «городов-государств», в роскоши и пышности убранства тронных зал, в киклопических камнях «Львиных ворот» тоже сказался дух эгейского народа, искавшего величия и красоты. Но в самой сущности архитектуры есть нечто, придающее ее созданиям некоторую общность, под какими бы широтами, в какие бы времена и у какого бы народа они ни возникали. Масса и тяжесть, линии и площади, математика и меха-

ника — везде одинаковы. Кроме того, лабиринты строились на века: поколения за поколениями сменялись в них, не имея возможности существенно изменять дворец по своему вкусу. Напротив, создания «малого» искусства, особенно прикладного, чутко подчиняются индивидуальным требованиям. Таковую-то шпильку женщина выбирает для себя самой, никак не считаясь с веками; такой-то кинжал нравится юноше своей инкрустацией, независимо от того, нравился ли этот узор его предкам; такой-то пояс был исполнен по заказу своего владельца так, как ему хотелось, как это шло к его лицу, к его туалету. «Малые» вещи, которые мы теперь подбираем под холмами наносной земли в Кноссе, в Фесте, в Агия-Триаде, среди каменных груд, оставшихся в арголидских и беотийских дворцах, и на месте священного Илиона, — украшали когда-то салоны и спальни эгейских красавиц и «львов сезона». В этих вещах — затаена душа отдельных людей, являющихся для нас представителями эгейской культуры.

Среди археологических находок в эгей-

ском мире особое место занимают *вазы*. Их целыми и черепки от них находят в большом количестве на всех местах эгейских поселений. По этим следам всего вернее можно проследить путь эгейского народа в его расселении по земле; эгейцы несли с собой свою «гончарную технику», и каждый этап их продвижения (как полагают, поэтому, из Испании до побережий Эгейского моря) отмечен черепками ваз, оставшимися на местах временных станований. В настоящее время уже возможно восстановить эволюцию вазового искусства у эгейцев от наиболее ранних памятников с преобладанием геометрического орнамента, главным образом зигзага, через позднейшие образцы, когда употребление кисти вызвало переход к орнаменту криволинейному, с особенным пристрастием к спирали, до эпохи высшего расцвета вазовой техники, с многообразием орнамента, образованного из элементов растительного и животного мира, и до последнего периода, когда наступил общий упадок эгейского художества, в том числе и производства ваз[98]. Но для выяснения народного характера, для понимания

души эгейцев, их вкусов и их пристрастий, важны, конечно, лучшие из художественных созданий, венцы творчества. Эпоха расцвета вазовой техники, совпадающая с эпохой расцвета лабиринтов, живее всего знакомите внутренним миром «эгейца».

Наиболее замечательны вазы именно критские, особого стиля, называемого теперь *камарес* (по названию пещеры в горном хребте Иды, на Крите, где впервые были найдены вазы такого типа). Вазы камарес исполнены опытными и искусными гончарами, из хорошо промытой глины, на усовершенствованном, чисто работающем станке. Встречаются, впрочем, вазы не только глиняные и фарфоровые, но также из металлов, из камня, из стекла. Стенки гончарных ваз тонки, линии их четки, рисунок украшений безукоризнен: видно, что мастер достигал того самого, чего хотел. Вазам обычно придана не только изящная, но и изысканная форма. Создавая амфоры, киликты, кратеры, гидрии, лекифы, пелики, скифы, пифы, фиалы и другие формы сосудов, ставшие традиционными у эллинов, эгейские мастера умели достигать бесконеч-

ного разнообразия. Некоторые вазы вытянуты, как венецианские бокалы; другие причудливо согнуты, нарушая строго геометрическую точность очертаний; третьи, напротив, совпадают своими чертами с безукоризненно вычерченными кривыми: эллипсом, параболой, синусоидой; есть шаровидные, с узким горлышком над формой мяча; есть остроконечные, которые могли стоять лишь на подставке; есть кувшинчики, рюмочки, леечки, флакончики, баночки и т. д. У большинства прихотливо изогнутые ручки, линии которых дополняют сферический рисунок самого сосуда. Самые пленительные дразнят воображение не совершенной гармонией фигуры, а сознательным уклонением от полной правильности форм.

Гончарные вазы камарес обычно лакированы и покрыты сложным писаным орнаментом или целыми миниатюрными картинками (тогда как на более древних вазах орнамент гравированный). Раскраска то белая (как и на древнейших), то желтая, то оранжевая, то красная — разных оттенков по черному фону, реже — темная по светлому. Всего типичнее

орнамент, где преобладают спирали и другие кривые (линии), но встречаются также звездочки, прямоугольники, зубцы, ромбы, затем — стилизованные элементы растительного и животного мира, наконец, реалистические фигуры, в том числе и человеческие. Иные орнаменты, по смелости и прихотливости линий, кажутся произведениями самого последнего времени, той, еще не вполне изжитой эпохи, когда в искусство вторгся *style moderne*, по-новому изогнувший наши пепельницы и разрезальные ножи, изменивший узоры наших обоев и неожиданными завитками закруживший бордюры театральных афиш. И вообще, вазы камарес, и своими формами, и своим орнаментом, чаще всего напоминают изделия нового времени, обложки современных книг, выставки немецкого сецессиона, копенгагенский фарфор, проявляя только несомненно большую силу художественной оригинальности и творческого напряжения.

Вот, например, по стороне вазы, от горлышка, но не доходя до низу, сбегает круговая линия, почти (но не вполне!) совпадающая с

правильным кругом; внутри круга вписаны другие кривые, неполными спиралями касающиеся окружности, выходящие из одной точки и направленные под разными углами; низ вазы украшен параллельными поперечными полосами; свободное пространство в круге оживлено звездочками и пальметками. Или вот со дна шаровидной вазы дерзко вскидываются к ее середине лучевые линии, заканчивающиеся широким, вытянуто-округлым пятном, подобием огромного вопросительного знака, а сверху вазы из сплетения круговых линий получаются, идущие навстречу, секирообразные полушария. Или вот из резко-стилизированных листьев и цветов получается сложный узор, заполняющий всю поверхность вазы, образующий вогнутые ромбы, ограниченные вытянутыми кругами, причем внутренность и кругов и ромбов, в свою очередь, заполнена комбинацией из пяти звездочек, составляющих пятиугольник. Во всех этих линейных орнаментах поражает умение заполнить пространство, дать впечатление сложности при помощи самых простых, в сущности, элементов. Глаз сначала ви-

дит определенный узор, потом, пытаясь вникнуть в его систему, запутывается безнадежно; лишь после, усилием мысли, удастся восстановить сложно простое построение.

Еще изумительнее орнаменты с элементами растительного и животного мира, заставляющие вспомнить японскую живопись и наше «декадентство», во многом ей подражавшее. Вот стилизованные линии, сходные с традиционными «лилиями Бурбона»; вот упрощенные цветы папируса; вот условно изображенные лотосы, «ампирные» лавровые венки, скромные девичьи веночки; вот совсем фантастические растения, стебли которых лучеобразно вырастают со дна вазы, чтобы завершиться у ее верха симметрично поставленными символами цветка... На других вазах — стилизация низших морских животных: раковины, улитки, полипы; далее — изображения рыб, дельфинов, птиц; наконец, — фигуры четвероногих, особенно быков, и человека; формы растений и животных переданы условно, не ради реалистичности изображения, но исключительно ради красоты линий, образующих орнамент. Бывают и

целые рисунки: какие-то сады спутавшихся между собой растений, садки морских чудищ, переплетающихся хвостами и плавниками, сцены, взятые с арены цирка... Но во всех случаях художники, расписывавшие вазу, не упускали из виду своей основной цели: украсить орнаментом сосуд; рисунок всегда остается в подчинении у формы вазы, следуя за ней и пополняя ее. По гармонии орнамента с формой сосуда лучшие эгейские вазы могут смело спорить с прославленнейшими созданиями Бенвенутто Челлини, Бернара Палисси, копенгагенской фабрики; вазы этрусские остаются далеко позади[99].

Те же свойства орнамента — неисчерпаемое разнообразие, создаваемое из простейших элементов, умение заполнять пространство, графическая красота целого, стилизация образов природы и подчинение украшений общему замыслу мастера, — мы находим и на других эгейских изделиях: в орнаменте на стенах и на саркофагах и в орнаментации различных мелких предметов. Наконец, эти свойства сказываются и в тех произведениях искусства, которые не могут быть отнесены

непосредственно к орнаментальным: в живописи и даже скульптуре; и в них эгейцы склонялись к стилизации и графической красоте. Вот, например, два дельфина, написанные на стене Кносского лабиринта, один над другим, верхние плавники нижнего сближены с нижними плавниками верхнего, хвосты обращены в разные стороны, телам придан небольшой наклон в противоположном направлении; в целом получился как бы единый контур, не уничтожающий реалистической правды в изображении животных, но прекрасно графически и орнаментально заполняющий данное художнику место. Еще замечательнее такой же прием в рисунке на фаянсовой пластинке, найденной также в Кноссе: изображены морские животные; в центре две летучих рыбки, — их раскинутые плавники живописно заполняют всю середину рисунка, а изгибы тел образуют две не вполне параллельные кривые, которые зритель невольно продолжает, как две пересекающиеся спирали; боковые стороны рисунка заняты раковинами, спиральные завитки которых гармонируют с линиями рыбьих тел, а вместе с тем составля-

ют естественную раму картины; кое-где добавлены пятна других ракушек, дающих красивые перекрещивания линий. К этому рисунку приближается, по замыслу, стенная живопись, найденная на Меле (Мелосе), где орнаментация достигнута изгибами летучих рыбок в разных направлениях[100].

Стремление к графической красоте замечается у эгейцев и в изображении отдельных фигур или целых сцен из жизни. Фреска из Кносского лабиринта, изображающая обнаженную женщину, как будто совершенно чужда орнаментальных задач; однако, вычерчивая строгий контур тела, художник больше считался с красотой кривых линий, нежели с анатомией. То же должно сказать о женской головке, оттуда же, исполненной той же характерной для эгейцев техникой: контуром, со слабым выявлением рельефа; это опять дает простор красивому сочетанию линий, которые были бы затемнены сильной рельефностью портрета. В любом эгейском рисунке чувствуется то же пристрастие к графической красоте линий. Наклоны тел, повороты шеи, движения рук, расстановка ног в фигурах, все

это имеет в виду не фотографическую верность природе, но графическую красоту; она дополняется и изображением обстановки. Там красота линий достигнута симметрией или тонкой асимметрией в расположении фигур; там — стилизацией образа животного или человека; там четыремя штрихами вожжей, проведенных параллельно; там 16-ю линиями ног у кобылиц с жеребятами, там еще — комбинацией этих двух элементов, — вожжей и ног, — трактованных, как линии, и т. п.[101].

Графика у эгейцев простирает свою власть даже на скульптурные произведения. Несомненно графичен рассмотренный раньше фриз из Тиринфа, представляющий охоту на кабана. На кинжале, найденном в Микенах, изображена инкрустацией охота на львов; суживающееся лезвие ограничивало художника определенным пространством; тем не менее мастер сумел искусно заполнить его и с большой находчивостью, вместо того, чтобы уменьшать фигуры по мере их приближения к острию (что встречается на некоторых эллинских изделиях), придал им соответствующую

щие позы, заставив бегущих животных вытянуться в одну тонкую полосу[102]. На золотом бокале из Вафио чеканные фигуры быков исполнены вполне реалистично; но ряд фигур, обходящих весь сосуд, все же образует графически прекрасный орнамент. То же самое видно на большинстве чеканных произведений, инкрустированных предметов, на стенных рельефах и даже в цельных скульптурах. Такова, например, очаровательная фаянсовая группа из Кносса, представляющая козу с козлятами. Тела детенышей вытянуты мастером даже не вполне естественно, так чтобы получить изысканные кривые, венчаемые наверху волнообразной линией, которую образует рог козы-матери[103].

В некоторой связи с пристрастием к графике стоит любовь к гротеску. Многие художественные произведения эгейцев представляют несомненную утрировку; утрированы разные предметы обихода, цветы, животные и особенно человеческие образы. Мы находим настоящие карикатуры: непомерно маленькие тела с огромной головой, лица с преувеличенно выпяченными губами, преднамерен-

но вытянутые затылки, и т. п. Иные из этих шуток художника заставляют вспомнить карикатуры Леонардо да Винчи и создания японцев, этих общепризнанных мастеров гротеска. Карикатурными гротесками являются и те загадочные фигурки, которые у исследователей носят обычно название «идолов», грубые и смешные. Наконец, встречаются гротескные изображения и в раскраске ваз, причем особенно часто художники пользовались фигурой спрута восьминога, щупальцы которого давали повод обвить сосуд любимыми кривыми линиями[104].

Самое характерное изображение спрута найдено в Микенах, в виде золотой безделушки[105]. Эгейский художник тщательно вычеканил из золота это отвратительное морское чудище, не имеющее определенной формы, способное растягиваться и выворачиваться на тысячу ладов, меняясь до неузнаваемости. Изгибы конечностей восьминога позволили художнику использовать красоту кривых линий, завитков и спиралей. Расположение щупальцев скомбинировано так искусно, что все образует одно законченное целое, графич-

чески и орнаментально — прекрасное, так как линии заплетены изящно и гармонично, по существу — отвратительное, так как реалистично переданы все особенности животного: присоски на его мясистых лапах, студенистая голова с круглыми выпученными глазами, мешок-тело, являющееся и затылком и желудком вместе. Сочетание красоты и безобразия, драгоценности металла и низменности изображаемого, изощренность замысла и совершенство исполнения делают из этого золотого спрута создание искусства, равное которому трудно подыскать у любого скульптора или ювелира наиболее прославленных эпох творчества. Один этот гротеск доказывает, какими исхищенными ценителями искусства были хозяева лабиринта.

Мастерство орнамента, пристрастие к графике, интерес к гротеску — вот показатели той ступени зрелости, которой достигла эгейская культура.

На более ранних ступенях развития художник стремится лишь к правдивому воспроизведению зримого. Первобытное искусство, по существу, всегда реалистично. Уклонения к

символике и к условности вызывается в нем не силой, а бессилием мастера. Первобытный художник изображает, например, царя или вождя размерами больше других людей не потому, что такая фигура красивее по своим очертаниям, а по неумению достичь экспрессии «царского» лица или портретного сходства. Точно так же на примитивных рисунках море изображается в виде нескольких волнистых линий только потому, что живописцу не под силу нарисовать целую картину бурной воды. Стилизация у эгейцев совершенно другого характера: это — ступень, следующая за реализмом. Эгейцы стилизуют действительность потому, что в художественных замыслах становятся выше ее. Им важно уже не то, что они изобразят, но как это будет изображено. В самых ранних созданиях эгейского искусства уже замечается это высшее понимание его задач. На Крит, в Грецию, в Троаду эгейцы уже принесли с собой высокое мастерство, пережив период примитивного реализма когда-то раньше, в предшествующие эпохи своей исторической жизни.

Пристрастие к графике является дальней-

шим развитием стилизации. Графика есть отвлечение. В природе все — трехмерно и все — так или иначе окрашено. Графика отвлекается от рельефности предметов и от красок, переводит существующее на плоскость и разлагает на линии, в действительности не существующие (ибо линии — только *пределы* различной окраски). В вазовых рисунках, на фресках, на геммах, даже, как мы видели, в рельефных и скульптурных произведениях, эгейцы стремились к графической красоте целого и отдельных линий. Притом в своих наиболее совершенных созданиях они искали эту красоту в некотором уклонении от строгой правильности. Во многих случаях появляется нарушение геометрической точности фигуры, намеренная асимметрия, желание избежать однообразия и т. д. Так, например, на одной микенской вазе средняя полоса орнамента постепенно расширяется, будучи ограничена не параллельными кругами; три волнистые параллельные линии на одной критской вазе делят ее на две пленительно неравные половины; на одной кносской гемме центральной фигуре соответствуют по краям,

слева — здание, а справа — человеческий образ, и т. п. Избалованный вкус уже не удовлетворялся полной гармонией частей.

Интерес к гротеску вытекает из склонности к нарушению гармонии. Красота в безобразии — естественный шаг после красоты в неправильности. Избалованный вкус притупляется и требуетпряного; отвратительное кажется тогда предпочтительнее прекрасного. Эгейцы оставили много созданий высокой красоты, проникнутых той гармоничностью, которую мы обычно считаем характерной для эллинского искусства. Искание прекрасных форм тела, подчинение подробностей целому, тонкий вкус в сочетании красок, все это присутствует в эгейском искусстве. Но, наряду с этим, эгейцы понимали и любили гротеск, искажение красоты, силу безобразного и отвратительного, что у эллинов отразилось хотя бы в образах хромого Гефеста или «презрительного» Терсита. Надо пройти длинный путь эстетического развития, чтобы найти в безобразии красоту и сделать отвратительное художественным. Гротескные безделушки эгейцев если не «венчают» их искусства, то указыва-

ют на его вершины, и чеканный золотой осьминог сверкает на самом верху, над пирамидой роскошных фресок и великолепных рельефов. Гигантские лабиринты заканчиваются маленьким спрутом.

Эгейское искусство открывает перед нами душу народа, — утонченного, избалованного, пресыщенного. Теперь время обратиться к истории эгейского искусства и эгейцев вообще, чтобы увидеть, знаем ли мы, каким путем пришли они к этим вершинам своего творчества. История эгейской культуры должна привести нас к ее истокам.

## 5. История эгейцев

**М**ногое и поныне остается в культуре эгейцев загадочным, но некоторые основные черты их истории можно установить вполне отчетливо.

В 4-м тысячелетии до Р. Х. на побережьях Эгейского моря появился народ (или народы), который мы теперь называем эгейцами. Эти пришлецы, очевидно, частью потеснили, частью поработили аборигенов. Эти аборигены, как показали раскопки, принадлежали к первобытным племенам неолитической культуры, тогда как пришлецы принесли с собой безмерно высшие культурные навыки: умели обрабатывать металлы — бронзу, медь, золото, проявляли большое мастерство в гончарном искусстве, имели государственные установления, знали употребление письмен, имея собственный алфавит. Эгейцы основали ряд царств, построили флоты, вошли в сношения с соседними странами, в том числе с Египтом. Наибольшего значения достигло то эгейское царство на Крите, столицей которого был Кносский лабиринт. В конце 3-го и в начале 2-

го тысячелетия до Р. Х. морская держава Крита обнимала ряд островов, среди них, по-видимому, и Кипр, была в союзе с малоазиатской Троей, может быть, имела колонии на азиатском берегу. В то же время культурное влияние эгейцев широко распространялось по соседним землям, отражалось даже в Египте и вполне подчинило себе царства на материковой Греции, может быть, также основанные пришлецами — эгейцами, может быть, возникшие самостоятельно.

Эти материковые царства эгейской культуры, в числе их Микены и Тиринф, достигли своего расцвета позже, нежели Крит. Их культура, будучи той же «эгейской» по существу, является младшей сестрой «минойской» культуры Крита и может быть названа «микенской». Около середины XIV в. могущество Критской державы ослабело и первенствующее положение в эгейском мире заняли Аргосские царства, прежде всего — Микены. Их процветание продолжалось еще около полутора столетий, причем в этот период эгейцы производили, — вероятно, в союзе с другими народами, — морские нападения на Египет.

К концу 2-го тысячелетия наступил упадок эгейского мира. В XIII в. произошло движение народов с севера на юг, напоминающее позднейшее «великое переселение народов». Полудикие тогда племена эллинов сокрушили эгейские государства, разграбили их города, истребили сокровища искусства. Позднее завоеватели-варвары поддались влиянию более просвещенного, побежденного ими народа. Эллины стали перенимать элементы культуры эгейцев, заимствовали у них религиозные культы, художественные идеалы, технические приемы, запечатлели воспоминания о величии Эгейи и в своих мифах и тем сохранили сущность эгейской культуры для будущих веков.

Точно установить хронологию эгейской истории пока невозможно. Но историки, специально занимавшиеся этим вопросом[106], наметили все же некоторые определенные вехи. Обычно делят эгейскую историю на 3 периода: раннеминойский, среднеминойский и позднеминойский, из которых каждый подразделяется на три подпериода, первый, второй, третий, так что получается деление на

девять эпох. Первую раннеминойскую эпоху относят к годам от 2900 до 2500 до Р. Х., т. е. ко времени 4-ой, 5-ой и 6-ой династий в Египте; это — эпоха древнейшей культуры киклад, второго слоя (раскопок) в Орхомене, первого в Трое и т. д.; вторую и третью раннеминойскую эпоху относят к годам от 2500 до 2000 до Р. Х., т. е. ко времени 7-ой — 11-ой династии в Египте; в эгейском мире она всего полнее характеризуется вторым слоем в Трое. Первая средне-минойская эпоха совпадает, приблизительно, с правлением 12-ой династии в Египте, т. е. падает на годы от 2000 до 1788 до Р. Х.; она характеризуется позднейшей культурой киклад и так называемой *arhidnakeramik* на материке; вторая средне-минойская эпоха приурочивается к 13-ой династии в Египте, от 1788 до 1660 г. до Р. Х.: это — расцвет техники камарес и время построения первых дворцов в Кноссе и Фесте; третья среднеминойская эпоха соответствует эпохе гиксосов в Египте, т. с. годам от 1675 до 1580 до Р. Х.; в эти годы развивалась ранняя микенская культура. В позднеминойском периоде первая эпоха современна началу 18-ой

династии в Египте, а вторая — ее концу, т. е. обе обнимают время от 1580 до 1350 г. до Р. Х.; в первую эпоху возникли вторые дворцы в Кноссе и Фесте; во вторую — дворцы в Микенах и Тиринфе; третья позднеминойская эпоха продолжается, приблизительно, от 1350 до 1200 г. до Р. Х., параллельно 19-ой династии в Египте; в эту пору расцвело позднемикенское искусство и свершилось падение эгейского мира. Едва ли не самым поздним его цветком была Троя, 6-ой и 7-ой слой которой соответствует этим векам. Около того же рубежа, которым заканчивается история Эгейи, т. е. около 1200 г. до Р. Х., лежит и конец «бронзового века», окончательный переход цивилизованного человечества к железной технике[107].

Таким образом, хронологическая схема устанавливает следующую последовательность явлений. До 4-го тысячелетия до Р. Х., побережья Эгейского моря заняты первобытными племенами неолитической культуры. На их месте вырастает эгейский мир, разделяющийся, во времени, на два главных периода: преобладание Крита до середины XIV в. и могущество Микен до конца XIII в. Культуры

этих двух периодов, будучи по существу единой эгейской культурой, называются для различия: первая, старшая — «минойской», вторая, младшая — «микенской». Приблизительно около 1200 г. место эгейцев занимают эллинские племена, и начинается период «дорийский» или «греческое средневековье». Судьбы эгейского мира обнимают, следовательно, более 25 столетий, между ХХХVII и XIII вв. до Р. Х., — период, достаточный для того, чтобы проявить все стороны своей цивилизации и достичь высших из ступеней доступного развития, если вспомнить, что немногим больше просуществовал мир Египта, что вся римская история заключена в 12 веков, византийская в 11, а русская не достигла еще и этого предела. Для самых позднейших эгейцев начало их истории терялось в такой же отдаленной древности, как для нас античный мир. Как мы говорим о скульптуре Эллады, так могли говорить эгейцы о своих древнейших художниках.

По вопросу о происхождении эгейцев и их принадлежности к той или другой расовой группе ученые до сих пор не пришли к едино-

гласному решению. Отдельные историки отождествляли эгейцев с самыми различными племенами: с пеласгами, ахеями, элинами, ливийцами, финикийцами, карами, лелегами и т. п. Эти противоречивые мнения распадаются на две группы: одни защищают «восточное» происхождение эгейцев, другие — «западное». Некоторые из гипотез ныне окончательно отвергнуты наукой[108], и серьезное значение сохранили лишь две: одна, отождествляющая эгейцев (точнее: «минойцев», критян, так как «микенцы» могли быть иного племени) с карами (или «карийцами»), пришедшими в Европу из Малой Азии; другая — ищущая прародину эгейцев на Пиренейском полуострове.

Защитники «карской» гипотезы ссылаются на показания греческих историков, Геродота, Фукидита, Аристотеля, — что кары, в глубокой древности, были замечательнейшим из народов, у которого элины многому научились; на некоторые названия местностей на Крите, объяснимые лишь из языка каров; особенно же на торжество религиозных символов: бычачьих рогов (boukrania) и двойного

топора (labrys), которые были в историческую эпоху символами Зевса Карского, но во множестве встречаются и у эгейцев, например, в Кносском лабиринте, где в одной зале все колонны отмечены знаком «двойного топора» (самое название лабиринт производят от слова «labrys»). Однако эти доводы не заключают в себе ничего решающего; свидетельства греческих авторов — противоречивы, и ничего определенного о прошлом своей страны эллины не знали; географические названия указывают только на пребывание на Крите племени, близкого к карам по языку; тожество религиозных символов — только на общение между Критом и Карией. Заключать из этих соображений тожество критян и каров — нам представляется неосторожным[109].

Более убедительной представляется гипотеза, выводящая эгейцев с крайнего запада, выставленная и развитая, в последнее время, Р. фон Лихтенбергом. Эта гипотеза признает Пиренейский полуостров местом пребывания праарийцев в эпоху оледенения Европы, между палеолитом и неолитом. Как известно, две главные группы арийцев, — по терминологии

лингвистов: *kentum* и *satem*, — оставили памятники резко различные: для первой группы, так называемой «мегалитической» культуры, характерны большие каменные сооружения, — дольмены, менгиры, кромлехи; для второй — расписная керамика. На Пиренейском полуострове обнаружены следы как мегалитической культуры, так и расписной керамики; из этого должно заключить, что там и жили арийцы до своего разделения.

По миновании ледникового периода арийцы расселились по всей Европе и проникли в Азию и в Африку. Путь расселения именно эгейской ветви арийцев определяется по археологическим находкам расписной керамики, указывающим, что эгейцы шли с Запада на Восток, проникнув и в Малую Азию, в частности в Карию. С арийскими племенами распространялось с Запада на Восток также буквенное письмо, тогда как неарийские народы знали письмо только картинное, в лучшем случае — слоговое: эгейцы принесли с собой на Эгейские побережья именно буквенные «минойские» письма. Остается добавить, что данная гипотеза считает пресловутый

«двойной топор» — старинным арийским символом, образом небесного бога, оплодотворяющего мать-землю; в Малую Азию этот символ проник также с запада. В общем, эта гипотеза, — о приходе «эгейцев» с крайнего Запада, с берегов Атлантического океана, — не являясь, конечно, доказанной истиной, представляется нам наиболее вероятной[110].

Но если прошлое эгейцев, до их прибытия на новую родину, остается в области гипотез, то дальнейшую их судьбу можно проследить довольно пристально по объективным данным археологии, а частью и по литературным свидетельствам, именно, — за недоступностью для нас минойских писем, — египетским и греческим. Крайне важным подспорьем в этом исследовании служат данные египтологии, так как между Египтом и Эгейей, в течение тысячелетий, существовали непрерывные и оживленные сношения и, как на египетских памятниках, так и в доступных для нас египетских текстах, сохранился ряд чрезвычайно ценных показаний об эгейцах. Миры эгейский и египетский развивались почти параллельно, как два пышных, гигант-

ских цветка человечества, и изучение одного из них контролирует изучение другого. Но египетская история, как гораздо более, пока, исследованная, естественно должна давать при этом исходные точки.

Сношения между Эгейей и Египтом начались в глубочайшей древности. Уже в слоях раскопок, относящихся к 1-ой раннеминойской эпохе, Эванс нашел сосуды, полированные от руки, с геометрическим орнаментом, белым по черному или бурым по светлому, весьма сходные с египетскими изделиями времен 1-ой династии (т. е. 4-го тысячелетия до Р. Х.). К югу от Кносского лабиринта найдена ваза из сиенита, уже прямо вывезенная из Египта, фабрики эпохи первых династий; в самом дворце — чаша из диорита, такого же происхождения. Затем найдена целая серия ваз из камня, местной, критской работы, но представляющих несомненное подражание египетским образцам, а на древнейших критских печатях также видно влияние египетских «цилиндров». То же влияние отмечено на некоторых критских изделиях (печати из мягкого камня, печати из слоновой кости), от-

носящихся к позднейшим эпохам раннеминойской культуры[111]. Из этого следует, что критяне 4-го и начала 3-го тысячелетий были знакомы с Египтом, вывозили из него разные вещи и подражали его мастерам. Но для того, чтобы предпринимать заморские поездки в долину Нила, должно было обладать хорошим флотом, а также — предприимчивостью и любознательностью; чтобы подражать египетскому искусству, должно было стоять на известной ступени культурного развития. Таким образом, на заре истории эгейцев, мы их видим народом отнюдь не варварским, напротив, — деятельными купцами, смышленными ремесленниками, художниками с развитым вкусом.

От среднеминойского периода сохранились свидетельства противоположного характера: критские изделия, находимые в Египте. Особенно много такого рода памятников в эпоху 12-ой династии, т. е. в начале 2-го тысячелетия (2000–1788 г.). В Кахуне, в гробнице эпохи Сенусерта II, найдено большое число расписанных критских ваз; полагают даже, что Кахун был эгейской рабочей колонией. В

Абидосе, в слоях той же эпохи, открыты вазы стиля камарес. С другой стороны, в Кноссе найден скарабей, представляющий имитацию экземпляра 12-ой династии, и разные предметы эпохи 13-ой династии[112]. Следовательно, сношения Эгейи с Египтом не только продолжались, но и развивались. То была эпоха, когда слава ваз камарес, так сказать, «гремела по всему свету». Богатые египтяне добивались украсить ими свои дома, как в наши дни богачи ставят у себя на этажерках копенгагенский фарфор. Эгейская рабочая колония в Кахуне показывает, что критских мастеров приглашали в Египет, в качестве особенно ловких работников, как в старину у нас выписывали итальянцев. В Кноссе и Фесте уже стояли первые лабиринты, свидетельствующие о мощи критских государей, об искусстве местных зодчих и их обширных познаниях в технике строительства. Крит, в эту эпоху, уже является полноправным членом семьи культурных государств своего времени.

История 12-ой династии в Египте закончилась катастрофой: вторжением гиксосов и по-

рабощением страны иноземному владычеству. Однако сношения с Эгейей не были этим прерваны. В Кносском лабиринте найдена статуя, относящаяся к этой эпохе, и алебастровая крышка с именем царя гиксосов, Хиана. От той же эпохи найдены в Египте кинжалы местного изделия, но представляющие явное подражание эгейским: удержав свою привычную технику работы, египетские мастера точно воспроизвели художественные приемы эгейцев, в позах изображенных на кинжале животных и в характерном эгейском пейзаже. Такой кинжал был найден, например, в гробнице Аоготеп, матери Яхмоса (Амасиса) I, освободителя Египта от гиксосов. Но влияния были взаимны; на кинжале эгейской работы, той же эпохи, мы видим характерно египетский сюжет: диких кошек в заросли папирусов. Несколько позднее появляются на эгейских изделиях и другие чисто египетские мотивы: лилии, излюбленные египетскими мастерами, гиппопотамы, животные, обычные на Ниле, но не встречающиеся на Крите, фигуры сфинксов и т. п.[113].

По-видимому, около времени вторжения в

Египет гиксосов, какая-то катастрофа произошла и на Крите; об этом свидетельствуют следы большого пожара в первом, раннем, Кносском дворце. Но в следующие века Кносский лабиринт был возобновлен и перестроен с новой роскошью. В Кноссе утверждаются могущественные миносы, и начинается быстрое возрастание морской державы Крита. Середина 2-го тысячелетия — время высшего расцвета «минойской» культуры.

На Крите, в эту эпоху, существовал целый ряд городов, ведших мировую торговлю. Раскопки[114] обнаруживают поселения, с кривыми, узкими улочками, с многоэтажными домами, беспорядочно лепящимися по склонам скал и холмов, но и с признаками городского благоустройства: улица и площади мощены, по ним устроены каменные желоба для стока воды, имеется водопровод, бани и т. п. Какую обширную торговлю вели такие города, можно судить по тому, что в одном из них (Закро) найдено 500 оттисков печатей, сделанных со 150 оригиналов, служивших торговыми марками, вроде наших пломб. Такого же типа городки открыты на соседних

островах, где, следовательно, были колонии и фактории критян: на острове Меле (Мелосе), где у критян были каменоломни мрамора и обсидиана, на Кипре, который одно время, кажется, был в подчинении у миносов, и в других местах. В лабиринтах кипела та сложная и утонченная жизнь, которую мы пытались охарактеризовать. Эгейские изделия были ценны далеко за пределами родины, так что в Египте появились подражания им и подделки под них. Хозяева же лабиринта, со склонностью «баричей» ко всему «экзотическому», выписывали себе египетские изделия или заставляли местных мастеров подражать им. В то же время критская культура проникла в соседние страны и вполне подчинила себе родственные царства материковой Греции, как Микены, Тиринф, Орхомен, где ждали с Крита мод и новых идей, как в XVIII в. вся Европа ждала их из Парижа.

После изгнания гиксосов (около 1580 г.) сношения Египта с Эгейей становятся еще оживленнее, памятников чего особенно много от эпохи 18-ой династии (1580–1350 г.).

В это время усиливается ввоз в Египет

эгейской керамики; от времен Тутмоса III (1501–1447 г.) дошли до нас, сделанные египетскими художниками, изображения критян и литературные свидетельства о них, как о народе, связанном с египтянами союзом; в Кноссе найден скарабей царицы Ти, супруги фараона Аменхотепа III (1411–1375 г.); наконец, дворец в Тель-эль-Амарне, построенный либеральным фараоном, религиозным реформатором, Эхнатоном (1375–1358 г.), был расписан эгейскими художниками, очевидно, призванными в Египет с высоты трона. Могущественный Египет, разросшийся к этому времени в огромную империю и державший одно время в своем обладании значительную часть Передней Азии, смотрел на царство миноса, как на равную себе державу, и сносился с ним через официальные посольства. Добавим, что слава эгейских художников пережила и добрые отношения между двумя народами, самое существование Крита, как независимого государства. Эгейские вещи найдены в Египте, при раскопках в Гуробе, в слоях, относящихся к 20-ой династии (1200–1090 г.); полагают, что в Гуробе также была эгейская рабо-

чая колония, так что фараоны продолжали приглашать эгейских мастеров уже после военных столкновений Египта с эгейцами и после падения лабиринтов, когда в Эгейе уже властвовали иноземцы, и эгейское искусство на родине доживало последние дни[115].

К этому периоду после гиксосов относятся первые письменные документальные данные, какие мы имеем об эгейцах, в египетских текстах. В более ранние века все земли вокруг Эгейского моря означались египтянами под названием «стран великого зеленого моря». Их жители назывались вообще «ханебу» (ha-nebu), т. е. «северяне», и такое наименование равно применялось ко всем народам, жившим севернее центрального Египта, от Нильской Дельты до русской равнины, Скифии. Морская дорога вдоль берегов Сирии и Малой Азии называлась «кольцо», а путь до наиболее северных стран — «большое кольцо». Но в эпоху после гиксосов, при 18-ой династии, египтяне уже различали среди «северян» отдельные народности. Для означения критян, как жителей западной части северных стран, появилось отдельное слово «кеф-

тиу», «кефтийцы» (keftiou), так как остров Крит стал называться «Кефти» (kefti, буквально, значит — «сзади»).

В гробнице Рекмара, о которой мы говорили раньше, изображены представители всех четырех стран света, приносящие дары фараону: коричневые и черные жители Востока, люди из Нунта (нынешняя страна Сомали); такого же цвета жители Юга, нубийцы; белые жители Севера, семиты из Азии; наконец, красные жители Запада, кефтийцы. Критяне на фреске приносят в дар фараону серебряные и золотые кольца, слитки металла, ожерелья, тазы, вазы. Надпись гласит: «Идут в мире князя кефтиу, склонив голову пред духом его величества, царя обоих Египтов, вечно живущего» и т. д. Изображенные на фреске типы критян и характерные эгейские вазы не оставляют сомнения в том, кто разумеется под «князьями кефтиу»[116].

Другой текст от той же эпохи сохранился на стеле Тутмоса III. Аммон-Ра говорит фараону:

*«Я дал тебе разбить Западную страну: —*

*Кефтиу и Асеби (Азия?) — в ужасе, —*

*Дал им увидеть твое величество,  
как юного быка*

*Твердого сердцем, рогатого и  
необоримого»[117].*

Выражение «дал разбить» нельзя понимать буквально: у египтян не было военного флота, который мог бы нанести серьезный удар заморскому государству, и никакие другие памятники не указывают на политическую зависимость Крита от царства фараонов. Поэтому полагают (Бузольд, Эд. Мейер, Фармаковский), что подчинение Крита было номинальным, и дары, приносимые эгейцами, — не данью, а условленной платой за право торговли во владениях фараона. Дорожка торговыми сношениями с Египтом, миносы ежегодно отправляли к фараону посольство, вроде изображенного в гробницах Рекмара и его сына, с дарами из наиболее ценимых египтянами критских произведений, в том числе расписных ваз. Что такая плата продолжала поступать довольно долго, подтверждается, между прочим, обломком эгейской вазы,

на котором уцелел картуш фараона Тутмоса IV (1420–1411 г.) и надпись «ваза кефтиу». Изнеженные миносы, владыки «хозяев лабиринта», не склонны были утруждать себя ведением войны и предпочитали в мире наслаждаться всеми благами жизни, деньгами (т. е. «дарами») покупая благосклонность соседних государей.

Обстоятельства переменились, когда в эгейском мире преобладание получили северные континентальные царства. Произошло это в середине XIV в., при условиях, которые пока нельзя еще выяснить с какой-нибудь определенностью. Мы не знаем даже, были ли «микенцы» того же племени, как и «кефтийцы», т. е. критяне. Всего вероятнее, что континентальные царства были основаны при общем продвижении эгейцев на Эгейское побережье. Но возможно, что здесь пришлецы-эгейцы остались только высшим, правящим слоем населения и не были в силах ассимилировать себе население коренное, автохтонов. По крайней мере, по характеру дворцов в Микенах, Тиринфе, Орхомене должно предполагать, что правители не чувствовали

себя здесь в полной безопасности, но скорее сознавали, что окружены элементами враждебными, против которых надобно принимать меры обороны. Эти дворцы, в сущности, — настоящие крепости. Так, например, в Тиринфе стены дворца сливаются с отвесными склонами у утеса, на котором поставлены; внутри стен проложены галереи; к дворцу имеется лишь один доступ, вводящий в изгибистый коридор, пересеченный в нескольких местах загородками (постоянными баррикадами); ворота, как и знаменитые «львиные», защищены башнями; во дворе устроен водопровод и цистерны для хранения воды и т. п. С другой стороны, на изображениях, открываемых при раскопках в континентальных царствах, попадаются лица греческого типа. Это также заставляет полагать, что из «эгейцев» осталась здесь лишь военная аристократия, а масса населения могла состоять из эллинских племен.

При всем сходстве культур «минойской» и «микенской», между ними замечаются и немаловажные различия. В континентальных поселениях, где процветала общая «эгей-

ская» культура, строительство отличается характерными особенностями, чуждыми Криту. Центром каждого дома является постоянно упоминаемый у Гомера «мегарон» — обширный покой, зала, по середине с очагом, над которым отверстие для дыма, подпираемое четырьмя столбами-колоннами. В Трое весь дом ограничен таким мегароном с немногими, примыкающими к нему, комнатами. В континентальных царствах несколько мегаронов связываются в одно целое при помощи обходящих их коридоров. Так возникает нечто среднее между примитивным троянским домом и сложным критским лабиринтом. Подобно этому, троянская кладка из мелкого камня и кирпичей заменена в строениях континентальных царств той кладкой из огромных глыб, которую эллины позднее называли «киклопической». Во всем этом видно влияние критских мастеров, которые могли приезжать, может быть, и со своими рабочими, в родственные северные царства, как приезжали в Египет. При всем том в позднейшие периоды роскошь внутреннего убранства дворцов, в Микенах, Тиринфе и Орхомене, не

только не уступала пышности лабиринтов, но прямо соперничала с нею.

Большие дворцы в Микенах и в Тиринфе возникли, по-видимому, во 2-ую эпоху позднеминойского периода, в XIV в. Судя по данным раскопок, то были великолепные строения, с пышными, богато разукрашенными фасадами, блиставшие золотом и слоновой костью. Орнаментированные вверху и внизу, колонны, с затейливыми капителями, стояли у входа; орнаментом были покрыты архитравы, фризы и карнизы; стены также были украшены розетками, и может быть, рельефным орнаментом (реставрация Шипье Микенского дворца). Внутри стены были расписаны фресками, частью тоже орнаментальными, частью представляющими целые картины; пол местами был мозаичный; потолок в некоторых комнатах лепной. Пол ванной комнаты в тиринфском дворце состоял из одного громадного монолита, площадью в 12 кв. метров, весом в несколько тысяч пудов (другой такой монолит, весом в 7 1/2 тысяч пудов, образует «притолку» Львиных ворот). Предметы, находимые во дворцах, также говорят о

роскоши и богатстве. Среди этих вещей — много созданий высоко художественных, принадлежащих к лучшим образцам «эгейского» искусства. Однако неизвестно, являются ли они работой местных мастеров, соперничавших с критскими, или попали на север в виде военной добычи, может быть, после разграбления самих лабиринтов.

Последнее предположение потому вероятно, что северные царства, в противоположность державе миносов, выступают в истории с чертами политики агрессивной, воинственной: «микенцы», даже усвоив «минойскую» культуру, остались завоевателями[118]. С конца 18-ой династии в египетских текстах появляются известия о нападениях «народов великого зеленого моря». Наиболее древние из таких известий найдены в тель-эль-амарнской переписке (середина XIV в.); они повторяются в эпоху Рамсеса III (1198–1167 г.) и переходят в более новые времена. Историки среди имен, которые египтяне дают отдельным «морским народам», видят названия различных племен, игравших позднее роль в истории. Так, *лукки* египтян, опустошавшие союзный с

Египтом остров Алашия (Кипр), это, по мнению многих историков, — ликийцы, один из народов, усвоивших микенскую культуру; *сирдана* (или *шардина*), наемные воины того времени, своего рода ландскнехты XIV в. до Р. Х., это — сардинцы; *денуна* — данаи; *чаккара* — тевкры; *акауша* — ахеи; *февана* — ионийцы; *пуласата* — пеласги, а по другому толкованию — филистимляне; *туруша* — тирренцы или специально — этруски. Если догадки историков справедливы, надобно предположить, что «микенцы» принимали участие в этих морских набегах, частью как союзники других племен, частью как их руководители. Но буйная рать, сначала послушно шедшая за теми, кто ее вел за добычей, кончила тем, что возмутилась против своих вождей и обратила оружие на них самих. При содействии наемных воинов и племен, привлеченных надеждой на удачные грабежи, микенцы сокрушили царство миносов и нанесли ряд беспорядочных ударов Египту, но потом сами стали жертвой тех грозных сил, которыми думали воспользоваться[119].

Лабиринты в Кноссе и Фесте подверглись

нападению, были сожжены и ограблены, приблизительно, в середине XIV в. После того, в течение еще полутора столетия, мы видим расцвет эгейской культуры в континентальных царствах. В Кноссе, по-видимому, сидел наместник одного из северных царей, потому что Крит еще продолжал в эту пору свои сношения с Египтом, и работа критских мастеров продолжалась еще довольно интенсивно. Но в конце XIII в. следует новый удар, новая волна завоевателей. На этот раз критские царства гибнут бесповоротно; всякая Жизнь на месте древних лабиринтов замирает совершенно. Завоеватели-варвары, разграбив дворцы, унеся из них все, что им могло понравиться, по своему блеску или по своей причудливости, не захотели поселиться в гигантских лабиринтах. Вероятно, самые размеры фантастического строения пугали полудиких победителей, привыкших к скромным мазанкам и походным шалашам. Как позднее вандалы раскидывали палатки подле мраморных дворцов Рима и в пышных покоях Палатина, так воины «морских народов», еще дикие эллинские племена, родоначальники бу-

дущих Праксителей и Периклов, робко поблуждав по бесконечным переходам, залам и террасам лабиринта, спешили выбраться на вольный воздух, чтобы спокойно заснуть под шатром из воловьих шкур. Никто не хотел сесть в запутанности опустошенного лабиринта; может быть, вскоре стали бояться даже входить в него, сложили рассказы о привидениях, бродящих по полуобгорелым залам, признали это место «нечистым». Постепенно огромные земляные холмы выросли на месте прежних лабиринтов, оберегая для любознательности грядущих веков остатки орнаментов и фресок и разные предметы, когда-то принадлежавшие миносам и случайно не захваченные грабителями, сгибавшимися под тяжестью доставшейся им невероятной добычи...

Некоторые дворцы на континенте, напротив, пережили этот удар. Меньшие по размерам, построенные по более привычному плану, они, кажется, были использованы вождями завоевателей, превратившими их в свои резиденции. Но, разумеется, уцелели только стены, а весь обиход жизни должен был изме-

ниться. Впрочем, в самые последние годы микенской истории во всей микенской культуре замечается быстрый регресс, очевидно, под влиянием наплыва менее культурных элементов, смешивавшихся с населением микенских царств. Между этой регрессирующей микенской культурой и культурой архаической Эллады пропасть оказывается уже гораздо менее глубокой. Если для Крита завоевание конца XIII в. было смертельным ударом, то для континентальной Греции то был более или менее постепенный переход от одних форм жизни к новым. Там Эллада явилась естественной наследницей эгейцев. И дальнейшие известия об эгейцах приходится искать уже в смутных воспоминаниях эллинов об их «седой старине».

Хотя и в неопределенных очертаниях, эллины все же сохранили память о героической эпохе своего завоевательного движения на Эгейю. Так греки помнили, что древнейшее население их страны было не эллинское, называя, как автохтонов, на материке — пеласгов, на островах — каров. Помнили греки о былом величии Микен, Тиринфа и Орхомена.

Замок Тиринфа Павсаний считал постройкой ликийских киклопов; «Львиные ворота», уцелевшие в Микенах, также почитались работой киклопов. Купольные могилы Микен и Орхомена (что ныне называются «сокровищницей Атреев» и «Минин») тот же Павсаний признавал чудом света. Платон сохранил рассказы об эгейском городе в Аттике, на месте будущих Афин. Платон же называет легендарного критского Миноса (по мифу, — брат Радаманта, оба — сыновья Зевса и Европы) — «праведнейшим» и «самым царственным» среди царей, причем знает о могуществе Миноса на море, т. е. о морской державе Крита.

Эллинские мифы, под поэтической формой, также таят зерна исторической истины. Согласно с преданием, с Крита перешли в Элладу многие культы: Зевса, Хроноса и Реи — в Олимпию; Деметры — в Элевсин; Эпименида — в Афины; Аполлона — в Дельфы. Основатель Микен, Персей, по мифу, явился с островов. Греки рассказывали, что их музыка (оркестрика) также пришла к ним с Крита. Особенно много сохранилось воспоминаний в мифе о Минотавре и связанных с ним мифах

о Дедале, Пасифае, Тесее, Эгее, Ариадне и др. Злой, свирепый, несправедливый тиран критский Минос, в мифе, — олицетворение Крита, господствовавшего над Грецией; Минотавр, полубык — воспоминание о религиозных культах Эгейи; поездка Тесея к Миносу, давшая содержание оде Бакхилида, — символическое изображение исторического факта: освобождения Аттики от вассальных отношений к Криту, и т. п.[120].

Но, конечно, наиболее ярким рассказом остаются сказания о Троянской войне и связанные с ними. Трагики, черпая из них сюжеты своих драм, всего охотнее переносили место действия в Микены, которые представлялись озаренными особым величием и блеском. Недаром постоянным эпитетом Микен было — «золотые». В народном представлении Микены, времен Агамемнона, пастыря народов, были средоточием роскоши и богатства, уже недоступных позднейшей Элладе, стране «бедной», по признанию самих эллинов. В таком же освещении представлены древние царства и у Гомера. Троя и дворец Приама изображены как недостижимый обра-

зец пышности. В противоречии с другими мифами и с прямыми утверждениями отдельных стихов, дающих Трое очень небольшую древность, поэмы Гомера постоянно говорят о троянском царстве, как об чем-то уже дряхлом, связанном с глубиной веков и, как пророчество о бренности всего земного, даже того, что кажется предназначенным для бесконечной жизни, звучат слова Гектора:

*— Будет некогда день и погибнет  
высокая Троя...*

Троянская война — последний эпизод из долгой борьбы эллинских племен с эгейским миром. Троянское царство было последним оплотом погибающей Эгейи. В Трое еще догорали светлые лучи эгейской культуры, когда они уже погасли и на Крите, и в древних замках Микен и Тиринфа. Полчища Агамемнона, на утлых ладьях пересекшие воды Архипелага, яростно стремились сломить последнюю твердыню векового, наследственного врага. Эллинам необходимо было до конца истребить древнюю цивилизацию эгейцев, чтобы расчистить место для своего национального

творчества. Что эгейская жизнь замерла не сразу, доказывается приглашением эгейских мастеров к египетскому двору еще в XI веке; Троя оставалась, как постоянная угроза, как живое средоточие, вокруг которого могли вновь объединиться побежденные микенцы. Эллины (может быть, бессознательно) чувствовали это и напрягли все силы своего народа, чтобы сокрушить царство Приама. Таков исторический смысл похода Агамемнона, объединившего почти все эллинские племена для общегреческого дела. Вероятно, известие о десяти годах осады — мифично, но борьба должна была длиться долго и быть ожесточенной, так как троянцы не могли надеяться на милость победителей. Быть может, есть доля исторической истины и в преданиях о помощи, которую троянцы получали от других народов. В странах, издревле связанных с эгейским миром разнообразнейшими отношениями, частью принявших эгейскую культуру, должны были смотреть на оборону Трои, как на дело не вполне чужое. Эллины, недавние пришлецы, вторгшиеся в земли древней культуры, должны были казаться

опасными завоевателями всем членам «древне-восточной» семьи народов. Даже в отдаленном Египте, политики и жрецы, в тишине тысячелетних храмов и в пышности новых дворцов, следили, вероятно, с тревогой за успехами молодого народа, уничтожившего дружественные эгейские царства. И не звучит ли отголосок этой тревоги в предании об том, что Елена, похищенная Парисом, была укрыта в Египте?

Но судьба эгейцев на земле была предрешена всем ходом истории. Троя пала, как пали ранее критские лабиринты, эгейские Микены, дворцы в Тиринфе, Орхомене (на Ифаке)... Агамемнон, Менелай, Одиссей и другие союзные цари повезли с собой на родину богатую военную добычу, — сокровища, накопленные в священном Илионе веками культурной жизни. По дворцам греческих властителей и по домам вернувшихся из долгого похода воинов разлился новый поток эгейских изделий, смешавшись со всем тем, что ранее было нагреблено на Крите и в микенских царствах. Эти изделия должны были послужить образцами для рождавшегося эллинско-

го искусства. В то же время от эгейцев, частью обращенных в рабство, частью влившихся в состав различных греческих племен, должны были эллины узнать элементарные начала эгейской мудрости, — религиозных воззрений, научных познаний и технических навыков древней Эгейи. Архаическое искусство Греции теснейшим образом примыкает к последнему, упадочному периоду искусства эгейского. Культура эгейцев, хотя и в новых формах, смешавшись с влияниями других стран, прежде всего Египта, и с национальными эллинскими началами, должна была возродиться в культуре античного мира.

## 6. Эгейя и Египет

Общение между Эгейей и Египтом происходило не только в области торгового обмена, деловых и дипломатических сношений и военных столкновений: между двумя великими цивилизациями древнейшего мира, несомненно, существовало и оживленное взаимодействие в области идей. Два народа, эгейцы (для краткости мы называем так народы, воспринявшие эгейскую культуру) и египтяне, передавали один другому свои религиозные воззрения, обменивались научными познаниями, подражали в художественных созданиях, заимствовали приемы техники и ремесл. В настоящее время накоплено уже большое количество фактов, свидетельствующих, что существовал целый ряд замечательных аналогий между культурами Египта и эгейской: в религиозных культах, в представлениях о мире, в искусстве, в самом быте, при всей огромной разнице между «восточным», семитическим Египтом и «западной», арийской Эгейей. Зная постоянные, многовековые сношения эгейцев с египтянами, это можно было

предвидеть а priori, но некоторые факты наводят на совершенно новые, частью неожиданные соображения.

Художники двух стран, как мы отмечали, подражали одни другим: то эгейские мастера старались повторить египетские изделия, то египтяне подделывались под эгейский стиль. На эгейских вазах мы находим любимейшие мотивы египтян: диких кошек, лилии, гиппопотамов, сфинксов. У египтян мы видим подделки микенских кинжалов, воспроизведение характерного критского пейзажа, повторение эгейского растительного орнамента; может быть, у эгейцев заимствовали египтяне, в орнаменте, также спираль [121] и свастику (крест с загнутыми концами). Архитектура лабиринтов представляет сходные черты с архитектурой египетских дворцов; эллинские предания определенно говорят о двух лабиринтах: египетском и критском. В технике строительства эгейцы, как египтяне, широко применяли так называемый «ложный свод» [122]. Наконец, и египетские пирамиды имеют свою аналогию в эгейских «купольных могилах». Во всех областях искусства, доступных

нашему исследованию, эгейцы и египтяне сближались между собой и наперерыв спешили усвоить себе новые завоевания и успехи соседа.

Однако самые замечательные аналогии между мирами Египта и Эгейи относятся к области религиозных верований, к тому культу умерших, который первый приходит на память при одном упоминании о стране фараонов. Что такое Египет в обычном представлении? Это — пирамиды, это — мумии, это — религия смерти, книга мертвых, полагаемая на грудь покойнику, Осирис, судящий в подземном мире, посмертный суд над фараоном, именование кладбища «градом живых». У Гоголя — «говорит Египет: народы, слушайте, я один постиг и проник тайну жизни и тайну человека. Все тлен. Низки искусстваа, жалки наслаждения, еще жальче слава и подвиги. Смерть, смерть властвует над миром и человеком! Все пожирает смерть, все живет для смерти!» Не все в этом популярном воззрении вполне соответствует исторической истине, и наука вносит немало коррективов в рассказы античных историков и старых учебников, но

есть и много правды в таком понимании египетского мировоззрения. Вопрос о смерти занимал на первом месте египетскую религиозную мысль, и заботы о сохранении тела после смерти заполняли значительную часть жизни в Египте. Хотя и с меньшим упорством, но в том же направлении устремлялась и религиозная мысль эгейцев: и перед ними неотступно стоял вопрос, как сберечь свое смертное тело от тлена, как уготовить покойному такую могилу, в которой он лежал бы, не тревожимый века веков.

Эгейские гробницы по размерам и прочности приближаются к египетским пирамидам, и в эгейских погребениях находят если не настоящие мумии, то тщательно бальзамированные тела покойников, окруженные всевозможными предметами домашнего обихода. Разумеется, это относится к погребениям людей знатных и богатых, но то же самое должно сказать и об Египте, где могилы простолюдинов и их мумии привлекали безмерно меньше внимания, нежели похороны фараонов. Поэтому самые замечательные и вместе с тем самые характерные гробницы

Эгейи — те, где сохранились, по-видимому, тела царей, а среди них — так называемые «купольные гробницы». На Крите такие могилы открыты только в их зачаточном виде; полное их развитие мы находим в микенский период, на материке Греции: около самых Микен, в Орхомене, в Аттике, в Фессалии, в Лаконии (близ Вафио). Самая грандиозная и притом наилучше сохранившаяся купольная гробница получила ошибочное название «Сокровищницы Атрея», данное ей первыми исследователями и удержавшееся позднее.

Находится она неподалеку от Микен, около городской крепостицы. Подобно большинству таких погребений, эта гробница выложена в толще холма, и частью высечена в скале, что также напоминает Египет, где, в позднейшую эпоху, гробницы высекались в скалах (в так называемой «долине царских гробниц»). Размеры «Сокровищницы Атрея» — исключительны, богатство ее убранства превосходит все другие памятники этого рода, по крайней мере из числа донныне открытых: но, по своему устройству, особенностям каменной кладки, расположению помещений, по характеру

положенных в гробницу предметов, — она является типичным образцом такого рода сооружений.

«Сокровищница Атрея», как и все купольные эгейские гробницы, разделяется на три главные части, получившие греческие названия: во-первых, *дром* (или *дромос*) — ход, коридор, прорезанный в толще холма; во-вторых, *фол* (или *фолос*) — самое купольное помещение; и, в третьих, маленькая погребальная камера, которая в «Сокровищнице Атрея» высечена в самой скале. Из дрома в фол, т. е. из коридора в купольный зал вели великолепные двери; по их сторонам стояли две колонны, расширяющиеся кверху и облицованные медью, в виде орнамента фестонами; самые двери были также облицованы медью и пышно разукрашены; сверху над дверями был ряд орнаментальных розеток. Перекладина дверей состояла из одного колоссального камня весом больше 7000 пудов (около 120 000 килограммов); над этой перекладкой был фронтон, из разноцветных камней, в который входил равнобедренный треугольник, может быть, заполненный рельефом. В целом

эти двери или ворота представляли нечто торжественное и роскошное: такой вход должен был вести если не во дворец живого властелина, то во дворец царя почившего, но и по смерти чтимого, как незримый, таинственно пребывающий владыка.

Соответственно с роскошью входа, великолепен был и купольный зал, — как бы тронный зал царя, почивающего рядом, в своей погребальной камере, но могущего выйти, как, бывало, выходил он к приближенным из своей опочивальни. Построен фол из огромных тесаных каменных глыб, техникой ложного свода: концентрические круги каменной кладки последовательно уменьшались кверху, причем каждый новый ряд камней несколько выдавался над предыдущим, низшим. Неровности были затем подтесаны по циркулю, так что получился совершенно гладкий свод, в форме эллипсоида, яйцевидный. По стене, на уровне выше человеческого роста, шли две широких полосы рельефных украшений. Выше их весь свод был украшен концентрическими кругами золотых розеток. Современный человек, попав в «Сокровищни-

цу Атрея», когда она еще не была разграблена и разрушена, скорее всего вообразил бы себя стоящим в каком-то величественном однокупольном соборе, вспомнил бы купол св. Петра, парижского или римского Пантеона... Фол не имел окон, но тем поразительнее было, вероятно, производимое им впечатление при блеске факелов, свет которых сверкал на золоте бесчисленных розеток, но не мог озарить огромности всего купола, так что высь его оставалась во мгле...

Третью часть «Сокровищницы» составляла маленькая погребальная камера. Там лежали тела покойников, удостоившихся погребения в этой торжественной усыпальнице. Тела были набальзамированы, облачены в богатые, царские одеяния, в драгоценных нагрудниках, с браслетами и перстнями на руках; на лица были возложены золотые, портретные маски, — аналогия с египетскими портретными покровами на мумиях. Около бальзамированных тел были разложены разнообразнейшие предметы, как домашнего обихода, так и имевшие символическое значение. Здесь были великолепные кинжалы, покрытые тон-

кой инкрустацией, — те самые, которые так ценились любителями в Египте; прославленные эгейские вазы; разная утварь, золотая и серебряная; статуэтки богов, изображения храма; натуральное страусовое яйцо; наконец, огромное количество золота в кусках. Это обилие золота, оправдывающее древнее название «Золотые Микены», и дало повод первым исследователям назвать гробницу близ Микен — «Сокровищницей Атрея», — ошибка крайне характерная: усыпальница была принята за место хранения царских богатств, могилу сочли государственной сокровищницей[123].

Создание «Сокровищницы Атрея» потребовало, конечно, огромного напряжения сил всей страны, сходного с тем, какое было вызвано построением больших пирамид в Египте. Должно было составить первоначально план всего сооружения; затем заготовить материал, — громадное количество камня, из которого были вытесаны отдельные плиты; для перевозки и переноски этих плит, для поднятия на высоту некоторых монолитов, исключительной тяжести, требовался труд

тысяч рабочих и наличность особых машин; далее следовали работы землекопов, каменщиков, металлистов и т. п. Целая армия ученых мастеров и чернорабочих должна была долгое время, вероятно, несколько лет, трудиться над сооружением «Сокровищницы»: чертить планы, рассчитывать, делать математические выкладки, выламывать камни, прокладывать для их доставки новые дороги, тесать, складывать, ковать, стругать, штукатурить, красить, — пока, наконец, не было воздвигнуто это чудо сепулькральной архитектуры. «Сокровищница Атрея» еще раз свидетельствует об обширных познаниях эгейцев в математике и механике, об организованности их жизни, об неисчерпаемых силах, которые были в распоряжении их повелителей... Между тем «Сокровищница Атрея», как уже было сказано, не единственное сооружение в таком роде; другие купольные гробницы разбросаны по другим местностям Греции, причем некоторые из этих сооружений также огромны и пышно убраны. А какое количество гробниц должно было погибнуть в тех бурях, которые за 30 веков, прошедших с

падения Эгейского мира, потрясли области Эллады: сколько могильников было разграблено, разрушено, занесено землей или просто еще не разыскано!

Все это позволяет провести почти полную аналогию между основными началами религии египтян и эгейцев. Только «культом смерти», подобным египетскому, можно объяснить деятельность эгейцев в построении их купольных могил. Возведение гробниц, вроде «Сокровищницы Атрея», требовало огромной затраты энергии и материальных средств: лучшие художники страны и толпы рабочих трудились над постройкой здания, которое, по окончании, навсегда закрывалось от взоров всех живых; драгоценнейшие вещи и целые богатства хоронились под землей, только затем, чтобы тело покойного царя было окружено роскошью, к которой он привык при жизни. С нашей современной точки зрения представляется неизмеримое несоответствие между целью, назначением сооружения, и средством, трудом, на нее затраченным. Необходимо было, чтобы народные верования, национальная религия, придавали исключи-

тельное значение как судьбе мертвого тела, так, вообще, вопросам посмертного существования, чтобы такие сооружения были возможны. Цари, тратившие свои сокровища и употреблявшие свой авторитет на постройку гигантских гробниц, да и самые мастера, работавшие над ними, должны были верить, что совершают нечто особо важное, служат священной цели, выполняют некую религиозную обязанность: иначе никакая власть царя не могла бы населить долины Греции этими таинственными куполами, в которых, замурованными, лежали груды золота и драгоценностей.

В Эгейе, как и в Египте, должен был существовать культ *посмертной жизни*. Эгейские купольные гробницы являются полной аналогией египетских пирамид. Как пирамиды, купольные гробницы служат местом, где покоится набальзамированное тело покойного царя. Как пирамиды, эти гробницы требовали огромного труда для своего сооружения. Как в пирамиде, так в эгейской гробнице, вокруг покойного, клались драгоценности, вещи домашнего обихода и символические изображе-

ния. Наконец, есть много сходства и во внешности пирамид и купольных гробниц. Те и другие, имея широкое основание, суживаются кверху, по мере приближения к небу; те и другие сложены из больших каменных плит; те и другие имеют узкий входной коридор, маленькую комнатку, служащую собственно местом погребения, и более обширное помещение перед ней. В купольных гробницах есть еще как бы линейное отображение пирамиды: тот равнобедренный треугольник, который входил, как существенная часть, в орнамент фронтона над дверями в фол, в купольную залу. Известно, что многим другим народам, не исключая диких, свойственно заботиться о сохранении мертвого тела и окружать покойника вещами, привычными для него при жизни, но у египтян и у эгейцев эти заботы достигали размеров исключительных: в Эгее и в Египте «культ смерти» вырос из в основном религиозное убеждение, господствующее над всеми другими.

Однако аналогии в религиозных верованиях египтян и эгейцев далеко не ограничиваются одним только этим «культом смерти».

Как ни скудны наши познания и представления о религии эгейцев, мы уже можем отметить целый ряд сходств в их верованиях и в их религиозных обрядах с тем, что мы знаем о религии, или, лучше сказать, о религиях Египта. Одной из замечательнейших параллелей является то особое значение, какое придавалось в Эгее, как и в Египте, образу быка. Известно, что этот образ занимал видное место в религиозных представлениях египтян, разных эпох их истории. Бык для египтян, как и почти для всего Древнего Востока, был символом силы и могущества. В халдоассирском искусстве, например, одно из первенствующих мест занимают изображения крылатого быка. В египетских гимнах фараон весьма часто уподобляется быку: «царь был как бык, мощный, рогатый, необоримый», пели египтяне. Греческий историк, Дидор (1,62), свидетельствует, что при некоторых религиозных обрядах фараоны надевали маску быка (как, впрочем, в других случаях, маски льва, змеи и прочих). В более поздние эпохи истории, в Египте широко распространился культ *аписа*, особенного быка, с харак-

терными, установленными священным преданием, признаками; аписы именовались «сыны жизни», почитались сыновьями Осириса, при жизни им воздавались божеские почести, по смерти тело их бальзамировалось «в доме чистоты» и т. п. Такой культ не мог бы возникнуть, а тем более утвердиться, если бы не основывался на издревле шедшем почитании быка, как священного животного. Палермская надпись (один из важнейших египетских документов) упоминает сакральный[124] бег аписа; о том же говорит Плиний (N. H., VIII[125]); такой «бег», как мы сейчас увидим, особенно близко подходит к религиозным обрядам эгейского мира. Вообще же можно считать установленным, что египтяне почитали быка не меньше, а, может быть, больше, чем других своих «священных животных» (кошек, ихневмонов, ибисов, ястребов, в отдельных местностях еще — крокодилов, бегемотов, собак, выдр, угрей и т. п.). На Крите, в эпоху минойской культуры, культ быка был едва ли не господствующим, как бы государственной религией страны. В воспоминаниях эллинов образ быка теснейшим об-

разом сочетался с Критом, в легенде о минотавре и других, связанных с ней. Согласно с мифом, жена критского тирана Миноса, Пасифая, воспламенилась преступной любовью к быку; греческий искусник Дедал построил особую деревянную корову, что дало возможность царице насытить свою противоестественную страсть; плодом такого союза явилось чудовище, полубык, получеловек, Минотавр; тогда Минос приказал тому же Дедалу построить дворец-лабиринт, в котором и был скрыт быкообразный царевич... К этому при-мыкали рассказы о дани, которую платили Миносу афиняне, о поездке Тесея, об Ариадне, о побеге Дедала, с сыном Икаром, на восковых крыльях с Крита и т. п. Во всех этих мифах можно открыть зерна исторической правды. Эллины могли изобразить критского царевича полубыком, а его отцом считать быка — потому что критские миносы сами именовали себя (как египетские фараоны) «мощным быком».

Бык был национальным богом критского царства[126], и, вероятно, критские предания рассказывали, что первоначально над Кри-

том царствовал сам бог, т. е. — бык. Минос был постоянным земным воплощением божества, *небесного быка*; супругой бога должна была быть *небесная корова*, отголоском чего остается, в эллинском мифе, имя Пасифая (Pasiphae), что значит «всесияющая», — образ звездного неба. И, в полном согласии с этими предположениями, над главным входом в Кносский лабиринт стояло именно изображение быка, — верховного бога страны, покровителя царства и предка царствующего государя[127].

Изображение быка весьма часто встречается в Эгейском искусстве: на фресках, на гемах, на вазах и т. д. Среди этих изображений (иногда просто жанровых, как на кубке из Вафио, или орнаментальных) заслуживают особого внимания те, которые служат как бы иллюстрацией к упомянутому Палермской надписью «бегу аписа» и вскрывают перед нами целую область эгейских верований и жизни на Крите. Это — картины (фресковые), рисунки и чеканные изображения, представляющие некую религиозную церемонию, с участием в ней быка. Долгое время исследовате-

ли хотели видеть в этих картинах — сцены, взятые с арены цирка, но теперь уже трудно оспаривать сакральный характер представленного на этих изображениях. Так, на одной фреске в Тиринфском дворце, мы видим бегущего быка, на спине которого сидит женщина[128], на вазе, найденной в Агия-Триаде, также изображен скачущий бык с человеческой фигурой на рогах; на фреске в Кносском лабиринте — скачущий бык, через которого прыгает мужчина, а рядом стоит женщина, готовая сделать такой же прыжок, сходные изображения — на фресках в Орхомене, на геммах, на особых пластинках, фарфоровых и золотых[129]. Многочисленность таких изображений и серьезное отношение к ним художников исключает мысль, что здесь представлены забавные упражнения акробатов на арене; трудно принять эти картины и за охотничьи сцены, так как вряд ли на быков охотились на Крите, да и нет надобности, при охоте, прыгать через быка и садиться ему на спину. Все заставляет думать, что на Крите существовал религиозный обряд, при исполнении которого священнослужители (иеродулы)

должны были перепрыгивать через свободно бегущего быка, который символизировал собою божество. Быть может, этот обряд был пережитком человеческих жертвоприношений.

Первоначально обожеествляемому быку приносились в жертву, отдавались во власть люди (пленные враги или рабы, или особообреченные); с течением времени, вероятно, целых столетий, это жертвоприношение перешло в символический обряд, который еще позднее выродился в цирковое зрелище. Такая эволюция вполне в духе всей истории мировой культуры, в которой мы видим постепенное исчезновение всего не только жестокого и сурового, но даже просто мужественного, в том числе войны, замененной откупом, и охоты, превращенной в безопасные *parties de plaisir*.

Критяне позднейших эпох, хозяева лабиринта, любили присутствовать на древнем религиозном обряде «бега с быком», сакральное значение которого было утрачено и который представлял просто интересное зрелище. Специально обученные жрецы и жрицы, бегуны и прыгуны, на арене театра, в лабирин-

те, ловко увертывались от разъяренного быка, прыгали ему на спину, или перепрыгивали через него, вызывая восхищение блазированных[130] зрителей. Разумеется, в этой потехе оставалась доля настоящей опасности, и могли быть случаи, когда животное поднимало на рога замешкавшегося иеродула. Но такая возможность должна была только придавать своеобразное очарование всему зрелищу, как именно она придает острый интерес и любимейшей потехе современной Испании: «бою быков». На Крите «скачки с быками» были таким же «национальным» зрелищем, как «бои быков» в Испании, и эгейские художники с таким же усердием запечатлели в своих созданиях любимейшее национальное развлечение, с каким «бои быков» запечатлены на бесчисленных полотнах, гравюрах и офортах знаменитейших испанских мастеров.

Пережитки быкопочитания можно проследить и в исторической Элладе. По свидетельству Аристотеля (Афинская полития), в Афинах существовал религиозный обряд, совершавшийся ежегодно и состоявший в том, что жена царя-жреца сочеталась браком с Диони-

сом в бычьем стойле (*boukoleion*). Такой обряд может быть объяснен лишь тем, что Дионис символизировался быком[131]. Можно думать, что это почитание быка, как бога, перешло к элинам от эгейцев. Возможно, что то же самое влияние сказалось в мифе о Европе, в котором в образе быка является высший из богов Зевс, и в мифе о Ио, превращенной в теллицу. Все это — отголоски древнейшего быкопочитания.

Из других аналогий в религиозных верованиях египтян и эгейцев следует отметить существование в Египте и на Крите «могил богов». Возникновение в разных странах этого понятия, казалось бы, по своему внутреннему строению, противоречивого, вряд ли можно объяснить простым совпадением. Между тем, как в Египте, по свидетельству Плутарха (*De Osir.*), существовала чтимая «Могила Осириса», так на Крите, в позднейшее время, показывали «Могилу Зевса»; вместе с тем, и в Египте и на Крите продолжали мыслить и Осириса и Зевса — вечно живущими, бессмертными богами. Надо добавить, что в исторической Греции насчитывался целый ряд

таких «могил богов»: Диониса — то в Дельфах, то в Фивах, Кроноса — то в Сицилии, то на Кавказе, Кереры, Асклепия, Герма, Арея, Посейдона, Гелия, Селены, Урана и др.![132] Египетский культ богов совпадал с культом мертвых: египтяне чтили убитого и погребенного Осириса; понятия боги мертвец для египтян не исключали друг друга. Не так ли было и для минойцев, чтивших на Крите некую могилу, которую позднейшие эллины признали могилой Зевса? И не сказалось ли такое понимание божественного в позднейших верованиях эллинов, искавших по всему свету, от Сицилии до Кавказа, могил, где погребены бессмертные боги?

Новейшие исследования: Ренана, Вилламовица, Фрэзера и др., установили вообще ряд аналогий между религиозными воззрениями египтян и эллинскими культурами. Поскольку мы можем искать в верованиях Эллады отзвуки эгейского мира, постольку эти аналогии могут подтверждать мнение об общности религиозных идей Египта и Эгейи. Но, как бы ни решался этот вопрос в подробностях, несомненным остается основной вывод: что суще-

ствовало глубокое сходство, в отдельных частях — полное совпадение, в религии двух древнейших культурных миров: Египта и Эгейи. Косвенным подтверждением этому служит рисунок на одной фарфоровой пластинке, найденной на Крите. На рисунке изображено совершение какого-то религиозного обряда. Толпятся эгейские юноши, в характерных завитых локонах; в центре — эгейские жрецы, в белых одеяниях, приносят жертву, а в самой середине стоит жрец-египтянин, национальность которого легко узнать по семитическим чертам лица, тщательно переданным художником, и по египетскому одеянию[133]. Принимать участие в эгейском религиозном обряде египетский жрец мог лишь в том случае, если священнослужители обоих народов сознавали, что они служат и молятся одним и тем же богам. Ведь немислимо было бы, например, чтобы католические патеры стали служить обедню под председательством буддийского жреца, или чтобы магометанские муллы пригласили в мечеть, руководить ими, японских бонз!

Чем же, однако, должно объяснять этот

факт: единства религиозных воззрений Египта и Эгейи? Был период, когда историки, впервые ознакомившись с существованием ряда аналогий между Египтом и эгейским миром, спешили сделать из этого тот вывод, что эгейская культура есть только сколок с египетской. Считали, подтверждая это ссылками на ряд отмеченных нами аналогий, что эгейская культура выросла и развивалась под всеобъемлющим влиянием египетской. В эгейской культуре видели не самостоятельное историческое явление, а только видоизменение культуры египетской, подвергшейся различным местным и временным влияниям на почве Крита и Греции. Такое суждение легко объясняется тем, что история Египта была издавна известна европейским ученым и, более или менее, исследована, а Эгейя являлась чем-то совершенно новым, неожиданным, путала все прежние исторические концепции. Человеческой мысли, даже и научной, свойственна некоторая инерция: прежде чем двинуться по новому пути, она всегда делает попытку остаться на старых позициях. Так и историки пытались первоначально остаться

при старых представлениях о центральной роли египетской культуры в древнейшие периоды цивилизации, не вводя в свою концепцию мировой эволюции совершенно нового начала, равноправного Египту: эгейского мира. Однако такая точка зрения, в настоящее время, должна считаться окончательно отвергнутой, и ныне число ее защитников уже крайне ограничено. Признавая факты глубоких аналогий между Египтом и Эгейей, приходится решительно отказаться от объяснения этих фактов *влиянием* Египта на Эгейю.

В самом деле, в отношении внешнего обмена произведениями искусства и ремесл, противоположные категории фактов, как мы видели, уравнивают друг друга. Находят, приблизительно, столько же египетских вещей, привезенных в эгейские поселения, сколько эгейских в Египте. Подражания эгейских художников и мастеров египетским также «балансируются» египетскими подражаниями эгейским изделиям. Если в приемах строительства в эгейских дворцах можно усмотреть египетское влияние, то, с другой стороны, эгейские мастера вызывались в Еги-

пет, чтобы строить дворцы фараонам. Остаются лишь факты аналогии между религиозными верованиями и представлениями египтян и эгейцев. Однако столько же причин объяснять эти аналогии влиянием Египта на Эгейю, сколько наоборот — эгейцев на египтян. Если бы с Эгейей европейские ученые познакомились раньше, нежели с Египтом, весьма возможно, что нашлись бы историки, которые объявили бы весь Древний Египет простой колонией эгейцев!

И в Египте, и в Эгее мы нашли, говоря кратко, «культ смерти»; и там и здесь — особое почитание быка; и там и здесь — могилы богов; и египтяне и эгейцы строили гигантские, прочные усыпальницы для бальзамированных тел, — пирамиды и купольные гробницы. Спрашивается: встал ли один из двух народов первым на эти пути и затем повлек за собою своего соседа, подчинив его своему влиянию, или оба народа, египтяне и эгейцы (народы эгейской культуры), самостоятельно выработали аналогичные религиозные воззрения, а потом заимствовали один у другого лишь детали обрядов и верований? Имеем ли

мы дело с единым стеблем, давшим веточку в сторону, или с двумя параллельными стеблями, может быть вырастающими, однако, из одного корня?

Аналогии в религии Египта и Эгейи столь же хорошо объясняются *общностью происхождения*, как и заимствованиями: почему же верить скорее во влияние Египта на Эгейю, а не в общее влияние, и на Эгейю, и на Египет, какого-то третьего источника? Поставленные так, обе гипотезы — равноправны, но за вторую говорят некоторые соображения, позволяющие не только в нее «верить», но и принимать ее с известной степенью научной *достоверности*.

Должно обратить внимание на то, что аналогии между Египтом и Эгейей становятся все более глубокими, чем выше мы поднимаемся по лестнице *идейных* проявлений жизни. В ремеслах и технике аналогии брезжат слабым светом, в искусстве — разгораются ясным днем; в религиозных воззрениях ослепляют, как неожиданный поток огнистых лучей. Между тем религия — всегда «святая святых» народа, куда труднее всего проникает

чужеземное. Даже малокультурные племена, принимая чужую цивилизацию, решительнее всего обороняют свои верования, «веру отцов и дедов». Нужны были исключительные исторические условия для быстрого торжества ислама, а христианство, например, встречало упорное сопротивление там, где легко воспринималась культура носителей христианства. Допустить, что черты сходства в религиозных верованиях эгейцев и египтян являются результатом заимствования, значило бы — признать всеобъемлющее влияние Египта на Эгейю. Это значило бы допустить, что, при первом столкновении с Египтом, эгейцы стояли на самой низкой ступени развития, что им в области родной религии защищать было нечего. Древнейших эгейцев, в таком случае, должно представлять примитивными варварами, без разбора усваивающими себе все, что предлагает более сильный, более развитой сосед.

Мы знаем, что древнейшую Эгейю никак нельзя представлять себе стоящей столь низко; мы знаем, что, придя в соприкосновение с Египтом, эгейцы не только сохранили пол-

ную самостоятельность во многих областях культурной жизни, но весьма скоро и сами начали оказывать заметное влияние на египтян. Следовательно, эгейцы были в силах сопротивляться иноземному воздействию, и было бы совершенно непонятно, если бы эта сила сопротивления изменила им как раз в самом существенном: в защите родной, национальной религии! Сохранив самобытность в художественном творчестве, удержав самостоятельно выработанные формы общежития, оставшись верными обычаям родной старины в одежде, в обиходе жизни, как могли эгейцы легкомысленно и поспешно отречься от всего, во что веровали предки, забыть родные святыни и покорно принять представления о богах и загробном бытии, идущие от другого народа? То был бы случай, совершенно единичный, не имеющий себе подобного во всей истории человечества.

Но есть еще один факт, который наносит гипотезе «египетского влияния» едва ли не смертельный удар: эгейцы, будучи в постоянных сношениях с египтянами, не приняли их иероглифов, но остались верны своим соб-

ственным, национальным письменам! До сих пор эти эгейские, или как их обычно называют, — «минойские», письма не дешифрованы, но уже собрано достаточное количество надписей, записей и текстов[134], позволяющее уяснить себе общий характер этого письма. Установлены три типа минойских писем, которые получили название: пиктографический, иероглифический и линейный, причем последний подразделяется на два класса. Пиктографические письма имеют написание то слева направо, то справа налево; иероглифические — слева направо; линейные 1-го класса — чаще слева направо, 2-го класса — всегда в этом направлении. Почти единогласно историками признается, что письмо это — буквенное, чем оно по существу отличается от картинного и слогового письма восточных народов. Однако письма второго типа (иероглифические) включают в себе также идеограммы (может быть, фонетического происхождения) и в некоторых частностях совпадают с египетскими, оставаясь в целом — самостоятельной системой. Именно, в иероглифическом минойском письме есть

несколько знаков, которые почти буквально повторяют знаки египетских иероглифов: символ жизни, эмблема царя Нижнего Египта, детерминант человека и т. п. Но эти частные совпадения никак не позволяют говорить о единстве системы письмен: минойские иероглифы все же независимы от иероглифов египетских, органически входят в систему самостоятельного, национального письма. Если бы эгейцы были под таким сильным влиянием египтян, что подчинились даже их религиозным верованиям, отвергнув религию предков, было бы невероятно, что, одновременно с тем, Эгейя не усвоила бы себе и египетский алфавит, детально разработанный уже в древнейшие времена. Если же эгейцы, на заре своей истории, когда они впервые столкнулись с египтянами, обладали уже такой разработанной системой письменности, которая могла успешно выдержать конкуренцию египетской, — столь же невероятно допустить, что Эгейя приняла чужую религию и заимствовала «культ смерти» из Египта. Народная религия не могла слабее сопротивляться чужеземному воздействию,

нежели национальная письменность.

На все эти вопросы есть, по-видимому, только один правдоподобный и приемлемый для науки ответ: аналогии в культурах Эгейи и Египта должно объяснить не влиянием одного народа на другой, а общностью происхождения этих культур. Та и другая, развиваясь самостоятельно в течение тысячелетий, отправлялась от одной и той же исходной точки. Существовал, в незапамятно давние эпохи истории, некоторый х, некоторый культурный мир, который равно оказал свое влияние и на Эгейю и на Египет, дал им обоим первый толчок к развитию их духовных сил. Такое предположение объясняет и то обстоятельство, что религиозная мысль, как египтян, так и эгейцев, пошла по одному и тому же пути и привела к сходным результатам, и те отдельные факты, что в культуре двух народов оказались почти тождественные явления, в частности, — что некоторые письменные знаки египтян и эгейцев совпали. Допуская, что в основе культур египетской и эгейской лежит нечто единое, мы разрешаем большую часть загадок, представляемых ис-

торией Эгейи. Мало того: гипотезой о существовании этого х, этого древнейшего культурного мира, властно влиявшего на исторические культуры древности, мы разрешаем и многие другие загадки исторической науки. Отношения между Эгейей и Египтом — только частный случай, когда исторические факты требуют принятия этой гипотезы. Достаточно бегло обозреть другие древнейшие культурные миры человечества, чтобы убедиться, что и их история действительно требует допущения того же, пока неведомого нам, «икса».

## 7. Пирамиды

Замечательно, что *начало* культуры, как Эгейской, так я египетской, до сих пор, решительно ускользает от всех исследований историков. Мы уже отмечали, что даже самые ранние создания эгейского искусства отмечены чертами не только культурной зрелости, но как бы некоторого декаданса; объяснить это можно только тем, что эгейское искусство, при самом своем возникновении, находилось под воздействием другого, давно перешедшего через грань своей зрелости и клонившегося к упадку. Новорожденную эгейскую культуру пестовали руки няни дряхлой и многоопытной. Некоторые историки, имея в виду эту раннюю зрелость Эгейи, сравнивали ее с Афиной-Палладой, возникшей из головы Зевса в полном вооружении. Такое сравнение можно принять лишь с некоторыми ограничениями, так как в эволюции Эгейи можно наметить несколько последовательных периодов и проследить развитие отдельных элементов от примитивизма к совершенству. Но все же, памятники даже раннеминойского пе-

риода, при всей элементарности их обработки, указывают на ступень развития, далекую от первобытного варварства. Эгейцы, как мы тоже говорили раньше, пережили первоначальные стадии своего духовного развития где-то за пределами наших наблюдений, вероятно, — на побережье Атлантического океана, откуда выводит их гипотеза Лихтенберга, и пришли на берега Эгейского моря уже в обладании значительным запасом знаний, навыков, умений, с определенными религиозными воззрениями, с определенно сложившимся складом народного духа.

При раскопках в Кносском дворце, после пластов, накопленных многими десятками, если не сотнями, веков, свидетельствующих о примитивной культуре неолита, вдруг сразу открываются стены первого лабиринта. Ниже лежат остатки жизни грубой, дикой, следы жилищ и вещи, которые принадлежали племенам первобытных звероловов, охотившихся с кремневыми копьями и стрелами, а тотчас над этим слоем — мощный фундамент огромного дворца, бронзовые и медные кинжалы, черепки изящных ваз, золотые безде-

лушки, тешившие местных красавиц, предметы роскоши, довольства и усложненной жизни. Так и в истории: на берегах Эгейского моря, после первобытных племен, аборигенов страны, сразу являются эгейцы, народ глубококультурный, имеющий государственные установления, заводящий сношения с заморскими соседями, оказывающий свое влияние на самое царство фараонов. Переходной стадии нет; не автохтоны страны, путем медленной эволюции, достигают высших ступеней развития, но приходит совершенно другое новое племя, уже подготовленное к восхождению на высшие ступени духовной жизни. От глаз историка опять ускользает таинственный момент зарождения культуры, как в биологических науках ускользает момент зарождения живого организма. Мы осуждены в истории, как в биологии, изучать только развитие, а не возникновение.

Почти то же самое приходится сказать о культуре Египта. Новейшие исследования восстановили длинный путь эволюции египетской культуры, на протяжении четырехтысячелетий. В настоящее время открыты в

Египте могилы, относящиеся к доисторической эпохе, на основании которых можно судить о быте тех людей, которые населяли долину Нила задолго до первых фактов, отмеченных египетскими летописями. Мы в состоянии теперь проследить постепенное развитие у египтян научных познаний, технических приемов, вкусов, от той эпохи, к которой относятся грубые фигурки, находимые в древнейших могильниках, до пышного расцвета Фиванского искусства в конце Среднего царства, до высшего блеска египетской культуры во времена «империи» Рамсесидов и до упадка страны фараонов в Саисский период и в века после него... Явилась возможность написать и связную политическую историю Египта, как то сделал американец Брэстед, и историю египетского искусства, как то сделано в блестящем предсмертном труде знаменитого французского египтолога Масперо[135]. Однако специалисты знают, что все же остаются в египетской истории пробелы, и не только по отношению ко второстепенным деталям, но оставляющие нерешенной загадкой наиболее существенные вопросы. Две таких загадки ка-

саются самого начала египетской культуры.

Как это ни странно, но должно признаться, что *происхождение* египетского искусства, а с ним всей египетской культуры, до сих пор для науки необъяснимо. Мы хорошо знаем *эволюцию* искусства в Египте, от его простейших, древнейших проявлений, до наиболее совершенных созданий позднейших эпох; но зарождение египетского художества, его возникновение из примитивных поделок первобытных насельников страны, не может быть прослежено по памятникам. У нас есть или примитивные изделия, еще чуждые элемента художественности, или, хотя и простейшие, но уже явно художественные создания, из которых потом естественно развивается все искусство Мемфиса и Фив. Посредствующего звена опять нет, как нет его между неолитическими поселениями Крита и Кносским лабиринтом. Мы застаем египтян уже обладающими элементами культуры, зернами, из которых должен был вырасти пышный цвет позднейших веков, но каким путем были получены эти зерна, кто бросил этот сев в благодарную почву египетской души, — мы не зна-

ем.

Вот что говорит по этому поводу такой авторитет египтологии, как Масперо (Ars Una, Египет, стр. 8-10): «Древнейшие могилы, предшествующие исторической эпохе, до сих пор не дали нам ничего такого, что доказывало бы исключительное развитие художественного чувства у первобытных египтян. Предметы, добываемые в могильниках, указывают на любовь к украшениям, к разукрашенной утвари, но совершенно такую же, насколько не высшую, как у большинства полуцивилизованных племен... Ничто здесь не может выдержать сравнения с живописью и со скульптурой эпохи северного оленя, находимой в пещерах современной Франции и Испании... И однако, как только от этих, лишенных точной даты, произведений переходишь к созданиям исторических династий, тотчас встречаешь тысячи предметов и памятников, которые, художественностью своего выполнения, дают египтянам, в области искусства, исключительное место среди всех народов Древнего Востока. Там, где раньше были лишь попытки трудолюбивых ремесленников-учеников, за-

чатки мастерства, не уверенного в самом себе, — внезапно появляются, почти без какой бы то ни было явной переходной стадии, создания истинных мастеров-художников и техника, доведенная до законченности и совершенства. Не должно ли заключить из этого, что, в период между двумя этими эпохами, какой-то, пришедший извне, народ наложил свое влияние на жителей Египта, принесся им то понимание прекрасного и то умение реализовать его, какими до той поры египтяне не обладали?» Сам Масперо высказывает далее сомнения в справедливости своей гипотезы, но другой, которая могла бы ее заменить, все же не находит.

Факт остается фактом. Даже выискивая черты сходства между грубыми примитивными изделиями доисторических эпох с художественными созданиями времен династических, Масперо принужден сознаться, что — «то, что прежде создавалось чисто инстинктивно, теперь стало являться, как результат сознательно направленной воли». Кто же сумел направить волю египтян к исканию прекрасного и к его осуществлению? Кто полуди-

ких обитателей Нильского оазиса, которые отставали в деле художества от своих современников, ютившихся в пещерах Франции и Испании, превратил в народ художников, быстро занявший первое место среди всех культурных народов ранней древности и сохранивший это положение в течение сорока веков? Что произошло в Египте в ту эпоху, о которой молчит история, но которая непосредственно предшествовала первым, известным нам, историческим фактам?

Традиционная египетская хронология, предложенная еще Манефоном (в III в. до Р. Х.) и, в общем, соблюдаемая и новыми историками, делит египетскую историю по *династиям* правивших фараонов. Новейшие исследования выяснили многое о временах «додинастических» (предположительно, раньше 3400 г. до Р. Х.), но все, что сохранилось от этих отдаленных эпох, рисует египтян той поры народом, не ушедшим вперед, сравнительно с другими современными народностями Передней Азии. Напротив, времена первых династий (от 1-й до 6-й, предположительно от 3400 до 2475 г. до Р. Х.) выступают, как эпохи

изумительного культурного подъема. Историк Брэстед, признанный авторитет египтологии, не находит слов, чтобы достойно возвеличить этот период, особенно время 3-ей -6-ой династий, говорит о «замечательном развитии материальной культуры в течение этих четырех столетий», о «блеске и могуществе» Древнего Царства, о «небывалой высоте», достигнутой искусствами и ремеслами и т. п., утверждая даже, что эти вершины художественного творчества никогда позднее не были превзойдены самими египтянами (Брэстед, 1,15). Всем памятливы три величайшие пирамиды Египта близ Гизе: Хеопса (Хуфу), Хефрена (Хафра) и Менкура. Трудно установить с точностью время их построения, но несомненно, что то была одна из древнейших эпох египетской истории, и традиция, с которой соглашается Брэстед, относит возникновение великих пирамид именно к 4-ой династии, к XXIX и XXVIII столетию до Р. Х. Египтяне времен «додинастических» были небольшим народцем, мало чем выделяющимся среди других, окружающих восточное побережье Средиземного моря и долину Двуречья; егип-

тяне начала 3-го тысячелетия до Р. Х. оказались способны на архитектурный подвиг, равного которому не знала вся древность и повторить который сам Египет позднее уже был не в состоянии.

На основании памятников можно проследить, как выработывалось в Египте строительство пирамид. Первоначально то была невысокая квадратная «мастаба»; потом, через наложение следующих, все уменьшающихся этажей-слоев, возникла форма «ступенчатой пирамиды»; наконец, с заполнением ступеней и возведением остроконечной вершины, была установлена полная пирамидальная форма. Однако знакомство с этим историческим процессом ни в коем случае не объясняет, почему именно в эпоху 4-й династии пирамиды вдруг получили размеры, небывалые дотопе и не повторенные в будущем. И раньше, до фараонов 4-ой династии, уже сооружались полные пирамиды; но они были безмерно меньше, чем каменные горы, воздвигнутые Хеопсом, Хефреном и Менкура. Позднее, после 4-ой династии, египтяне также продолжали строить пирамиды, позднейшие

фараоны также выказывали притязание обесмертить свое имя созданием гигантских каменных усыпальниц для своей мумии, но все следующие пирамиды тоже безмерно меньше Хеопсовой, не могут идти с ней, по размерам, ни в какое сравнение. Разница подавляла сознание, египтяне позднее отказывались верить, что это они — сами, их предки, воздвигли каменные чудеса в бесплодной пустыне. Строители великих пирамид, в историческом Египте, почитались существами божественного происхождения, а самые Гизехские пирамиды — созданием сверхъестественных сил.

Как бы подробно ни восстанавливали мы эволюцию пирамидального зодчества, все же загадкой останется тот факт, что *вдруг* для Египта явилась возможность создать одно из семи «чудес света»: на берегах Нила, в большой отдаленности от мест, где можно добывать потребный для строительства материал, возвести искусственные горы из гигантских каменных глыб по определенному, строго выполненному, плану, с замечательным, вполне достигнутым, техническим совершенством.

Вдруг рождаются в Египте фараоны, задумывающие такое небывалое предприятие; вдруг появляются зодчие, дерзающие на такой подвиг и оказывающиеся способными его осуществить успешно; вдруг открываются сношения с далекой заморской страной (Пунт), откуда, особым флотом и по вновь проложенным дорогам, везут нужный материал, добытый в специальных каменоломнях; вдруг находятя сотни тысяч рабочих рук, покорных единой воле; главное же, — вдруг строители оказываются во всеоружии необходимых математических, чисто геометрических и разного рода технических познаний, без которых немислимы подобные сооружения, а в распоряжении тех же строителей оказываются приспособления для перевозки тяжелых глыб на протяжении тысячи верст, всевозможные инструменты для рубки и тески твердого камня, мощные машины для подъема страшных тяжестей на высоту сотых этажей, мастерские для выработки медных листов, которыми были облицованы стороны пирамид, и многое другое подобное. Египтяне сразу проявляют себя народом высококультурным, об-

ладающим огромными познаниями, большим техническим навыком и неизмеримыми средствами; великие пирамиды встают к небу, на диво всем будущим путешественникам, вплоть до современных туристов... Но проходит одно столетие, полтора столетия, и так же *вдруг*, так же внезапно, отважное строительство кончается. Никто из позднейших фараонов не решается соперничать с Хеопсом. Египет, как государство, растет, крепнет, превращается в империю, включившую в свои пределы значительную область Передней Азии и часть Эгейских островов; египетская культура расцветает ярко и пышно, подчиняя своему влиянию окрестные страны; наука и искусство в Египте делают гигантские шаги вперед; но подвиг древних строителей остается непревзойденным. В XXIX веке до Р. Х. египтяне *могли* строить великие пирамиды, в последующие века — *не могли*. И хочется повторить вопрос Масперо: «Не должно ли заключить из этого, что в период между двумя этими эпохами (т. е. между „додинастической“ и эпохой после первых династий) какой-то пришедший извне народ наложил

свое влияние на жителей Египта, принеся им то понимание, в данном случае, великого и то умение реализовать его, каким до той поры египтяне не обладали?»

Разумеется, историки не могли не обратить внимания на тот поразительный факт, что величайшие пирамиды были построены в древнейший период. История, по выражению одного критика, «стоит вверх ногами»: на заре своей цивилизации египтяне оказываются более могущественными, нежели во дни расцвета! Но все попытки объяснить этот факт были до сих пор решительно неудовлетворительными. Легко сказать, — как и говорит большинство историков, — что в эпоху 4-ой династии Египет был централизованным государством, и фараоны могли располагать силами всей страны, впоследствии же распался на ряд феодальных княжеств, и фараон утратил свою абсолютную власть. Такое объяснение будет совершенно произвольным: что Египет позднее пережил распадение на феодальные, полунезависимые области, это — нам известно на основании разных документов; но что Египет был, при 4-ой дина-

стии, сильно централизованным царством, это — выведено только из самого существования великих пирамид. Получается «порочный круг», «*circulus vitiosus*»: от существования великих пирамид заключают к централизованности древнейшего Египта, а потом этой централизацией хотят объяснить возможность возникновения великих пирамид в древнейшем Египте! [136] В действительности же, никакие объективные данные не позволяют нам заключить, что в самом Египте, времен первых династий, имелись силы материальные и, особенно, духовные, достаточные для построения Гизехских чудес. Эти силы мы принуждены искать вне Египта, в стороннем влиянии, так как великие пирамиды, в египетской истории, стоят совершенно особняком. Надо добавить, что самое приурочивание их к именам определенных фараонов, особенно же — к определенным годам, крайне гадательно. Ошибка в датировке возможна на несколько веков, а такая перестановка времени значительно изменила бы все соображения об условиях, при которых возникли Гизехские пирамиды... [137] Поэтому всего

справедливее со стороны историков было бы сознаться, что ничего определенного о построении больших пирамид им неизвестно.

Однако и гипотеза «стороннего влияния» вызывает некоторые возражения. Если даже допустить, что Египет, в ту отдаленную эпоху, подчинялся воздействию «пришедшего извне народа», остается необъяснимым, почему этот народ направил свои силы и силы покоренного Египта на воздвижение каменных гор в долине Нила. Зачем владыки завоеватели тратили время и огромные средства, строя в далекой колонии гигантские гробницы для местных царей? Или, если предположить, что великие пирамиды были возведены самими египтянами, только *после* испытанного воздействия со стороны другого, более культурного народа, почему это воздействие дало такое неожиданное направление замыслам и стремлениям древнейших египтян? — На эти вопросы приходится отвечать вопросами же: что такое пирамида? зачем вообще ее строили? каково ее конечное назначение?

Обычно пирамиды считаются огромными могилами. Но, как бы мы ни преувеличивали

египетский «культ смерти» и желание египтян сохранить тело умершего царя, все же есть несоизмеримая несообразность между целью и употребленными для того средствами (как мы уже отметили то по поводу эгейских купольных гробниц). Цель — сохранение мумии фараона; средства — двадцать лет работы, сотни тысяч, а вероятнее, миллионы привлеченных к делу рук, заново проложенные дороги для перевозки материала и, как результат, каменные чудеса-горы. Неужели египтяне, во всем остальном скорее народ-практик, не умели достичь цели, — сохранения мумии, — более простыми средствами? Ведь стали же они довольствоваться позднее, в эпоху империи, т. е. высшего расцвета власти фараонов, гораздо более скромными, хотя все же великолепными, гробницами, высеченными в скалах! Не могли же египтяне, времен 4-ой династии, не понимать, что надежно сберечь мумию царя возможно и без тех грандиозных затрат и трудов, каких потребовала пирамида Хеопса.

Противоречие бросается в глаза и было замечено уже давно. Ряд писателей уже выска-

зал мнение, что основное назначение пирамид было гораздо более возвышенное, нежели служить прочной могилой. Это мнение прекрасно выражено К. Д. Бальмонтом, который лично бывал в Египте, видел пирамиды, думал над ними, прочел едва не все, написанное о них. «Египтологи, — говорит Бальмонт, — единогласно утверждают (это, однако, преувеличение: *не единогласно*), что пирамиды — не более, как царская гробница, огромный каменный уют для мумии фараона. Да позволено мне будет думать, что египтологи утверждают совершенную неправду. Присутствие саркофага в пирамиде не есть указание решающее. Присутствие гробницы какого-нибудь христианского царя в христианской церкви разве превращает церковь в кладбище и разве делает собор исполинским склепом? Пирамида божественна; она — храм безгласного моления, она — вечный знак устремления души от человеческого к сверхчеловеческому, она — зодческий псалом, завершительным стихом своим, завершительным острием своим, касающийся Неба...

Молитвенный, храмовой характер пира-

мид совершенно очевиден... Пирамида есть четырехкратно повторенный треугольник, возносящийся в Небо. Троичность была священна для египтянина, как она священна для христианского сознания. Мы говорим: Бог-Отец, Бог-Сын, Бог-Дух Святой; египтяне молитвенно говорили: Осирис, Исида, Гор. Священна для египтянина и четвертичность. Четыреугольник есть священный знак бога Фта, Открывателя. И круг, разделенный на четыре части, есть священный знак матери звезд, богини неба, Нут...» (К. Бальмонт, Край Озириса, М. 1914, стр. 125 и ел.).

Говоря иначе, пирамиду можно рассматривать, как некий гигантский символ. Строители пирамид хотели в некотором внешнем знаке, способном пресуществовать тысячелетия, запечатлеть определенное учение, имеющее, в своей основе, столь распространенную в древности, символику чисел. Те, которые строили пирамиду, или те, которые побудили ее воздвигнуть, почитали это учение, — вероятно, в те времена тайное, эсotericическое, — высшей истиной, сокровенным познанием сущности вещей, т. е. самым драгоценным,

чем только может обладать человек. Ради сохранения этого учения, ради того, чтобы передать его грядущим поколениям, стоило, конечно, принести какие угодно жертвы, принять на себя какой угодно труд. В самом деле, если человек уверен, что он обладает *истинной истиной*, тайным знанием, которое в конце концов разрешает все загадки, все вопросы о жизни и смерти, о земном и божественном, о сущности бытия и элементах вещества, — неужели такой человек поколеблется сделать все, для него возможное, чтобы только сберечь эту тайну, не дать ей погибнуть, сохранить ее для будущих времен? Книги могут исчезнуть, устное предание забыться, верования исказиться до неузнаваемости, но каменный символ пирамиды будет стоять века и сотни веков, вечно. Народ-учитель воздвигал или заставлял воздвигнуть пирамиды, как свое завещание народу-ученику. «Когда нас уже не будет с вами, — как бы говорили строители пирамид египтянам, — когда все, слышавшие наше живое слово, уже будут давно лежать в могилах, — грядущие поколения по этим каменным буквам сумеют восстановить

основы нашей мудрости, и по ним пытливый ум, восходя от малого к большому, возвысится до познания всех тайн вселенной!»

Идея, воплощенная в пирамидах, — та самая, которой позднее учил эллинов Пифагор, именно, как учению, воспринятому от египетских жрецов. Та же самая, по существу, идея оживала потом во всех мистических учениях древности, средневековья и нового времени, вплоть до наших дней, когда у нее тоже находятся свои, и вовсе не малочисленные, адепты. В пирамиде затаены те основные числовые отношения, которые играют такую большую роль в пифагорействе и новейшем «оккультизме». Мы находим в пирамиде числа: 2 — две диагонали основания, 3 — стороны треугольников, 4 — стороны квадратного основания, 5 — пять точек, четыре при основании, одна при вершине, 7 — четыре и три, 8 — восемь ребер, 9 — трижды три, 12 — трижды четыре, и т. д. Иначе это истолковывается: святая троица (Осирис, Исида, Гор), или священный «тернер» посвященных; четыре стихии, четыре страны света или священный «кватернер» посвященных; семь планет, семь

цветов радуги, семь основных музыкальных звуков; двенадцать знаков зодиака и т. д. Вместе с тем пирамида таит в себе идею вечного устремления от земли к небу. Таким образом, пирамида есть каменный символ, в котором изложены заповеди некоего религиозно-мистического учения, как бы то же, чем была Моисеева «скрижаль» с десятью заповедями, только безмерно увеличенная в размерах и понятная всем племенам, на каком бы языке они ни говорили[138].

В пирамиде хранился прах фараона. Это делало пирамиду священной и для непосвященного и тем верное оберегало ее от всякого на нее посягательства. Но помещение мумии в глубине пирамиды было лишь второстепенным делом. С одной стороны, это давало объяснение народу, зачем строят пирамиду, с другой — это позволяло как бы использовать гигантское сооружение для ближайшей цели. Но сами «строители пирамид» должны были знать, что именно они делают, какой идее служат; построение пирамид (первых, великих) было религиозным подвигом, служением Истине, как богу, выполнением повелений

тех властителей, которые были окружены ореолом почти божественного величия. Без такой психологии вряд ли какой бы то ни было фараон решился бы предпринять подобное неимоверно трудное дело и согласился бы 20 лет угнетать весь свой народ на каторжных работах по воздвижению своей могилы. А работники, трудившиеся над возведением бесчисленных каменных этажей, хотя и не сознавали ясно назначения пирамиды, должны были верить, что выполняют дело священное, трудятся «бога для»: только это могло дать миллионам рабочих терпение для завершения их беспрецедентного в истории подвига.

Конечно, отсутствие каких-либо «документальных» данных оставляет толкование пирамиды, как религиозного символа, только гипотезой. Но эта гипотеза получает сильную поддержку в том факте, что Гизехские пирамиды — не единственные на земле. Пирамиды Египта — не таинственное исключение, но только наиболее яркий пример того исторического явления, которое наблюдается в ряде других стран и у ряда других народов. При этом, поразительным образом, явление это

хронологически оказывается везде более или менее одновременным. Мы находим пирамиды на разных концах земного шара, и время построения их всюду падает приблизительно на ту же эпоху, к которой (положим, предположительно) относят «великие пирамиды» Хеопса, Хефрена и Менкура: начало 3-го тысячелетия до Р. Х. Эта «перекличка пирамид», это совпадение зодческих замыслов у различных племен, не может не наводить на серьезные раздумия. И гипотеза «каменных символов» становится уже близкой к «вероятности».

Мы видели аналогию египетских пирамид в купольных гробницах Эгейи, имеющих, над входом, даже линейное «отображение» пирамиды, в форме равнобедренного треугольника. Но уже не подобие, а в полной мере пирамиду мы вновь находим на другом конце земли, в девственных лесах Центральной Америки. В этом «Новом Свете», казалось бы, столь чуждом Египту, перед путником тоже высятся, среди тропических стволов и опутавших их лиан, каменные горы пирамидальной формы. Правда, мексиканские пирамиды имеют

местные отличия: их сразу можно отличить от египетских, так как у большинства вершина срезана и обращена в площадку для жертвоприношения; но общий замысел строения тот же самый: та же символика чисел, воплощенная в камне, то же устремление от земли к небу, и в довершение сходства, та же, как в Египте, ориентация пирамиды по меридиану данной местности. Восток и Запад сталкиваются в единой идее. Гизехским пирамидам откликаются, через океан, пирамиды американские.

Какой же народ и в какую эпоху воздвиг каменные горы в лесах Мексики и в степях Юкатана? Испанцы, открывшие и завоевавшие Америку в конце XV века, нашли в Мексике культурное государство ацтеков, у которых были большие города, была своя наука и свое искусство, зачатки литературы, и были большие богатства, груды золота, награбленные предками. Пораженные таким зрелищем, испанцы-конквистадоры не стали вникать в историю ацтеков: важнейшим делом для завоевателей казалось — покорить эти царства испанской короне и захватить в свои руки со-

бранные золотые запасы. Как известно, это и удалось успешно Фердинанду Кортесу, разрушившему царство Монтецумы, и его последователям. Только позже, изысканиями миссионеров и ученых, выяснилось, что царство ацтеков, в сущности, — молодое: оно насчитывало едва пять столетий своего существования. Зато стояло оно на развалинах действительно древнего культурного мира, — царства или царств народа *майев*. Эти майи, жившие культурной жизнью в Центральной Америке задолго до появления там ацтеков, и были строителями мексиканских и юкатанских пирамид.

Ныне история Америки до Колумба, в общих чертах, выяснена. Американские и европейские (преимущественно — французские) ученые сумели, по скудным, дошедшим до нас данным, восстановить все основные перипетии в судьбах племен, населявших Новый Свет в течение 3–4 тысячелетий до Р. Х. Мы знаем, что ацтеки и сапотеки, — точнее, племена нагуа, к которым принадлежало и племя, основавшее позднее царство ацтеков, — вторглись в Мексику с Севера, прибли-

зительно, в середине IX в. нашей эры, т. е. в эпоху европейского средневековья. Нагуа нашли в этой стране издревле существующую цивилизацию и высококультурную жизнь: ряд великолепных городов, с торжественными каменными дворцами и храмами, мощные дороги, водопроводы, библиотеки, разнообразные создания искусств и ремесл, народ, ведущий развитое сельское хозяйство, обширную сухопутную и морскую торговлю, причастный всем интересам умственной жизни. Майи занимали эти страны уже в течение тысячелетий, хорошо обработали поля, проложили пути по девственным лесам, завели большой флот для заморских сношений; в то же время майи разрабатывали науку, имели прочные государственные установления и подчинялись национальным традициям, успевшим, за долгие века, пустить крепкие корни в душе народа.

Одним словом, майи, в эпоху своей гибели, в IX в. по Р. Х., были старым культурным народом, стоявшим гораздо выше по своему развитию, нежели современные им народы далекой Европы[139]. Под натиском полудиких ко-

чевников, майи, давно утратившие воинственность, принуждены были медленно отступать. Завоеватели захватывали майские города и разрушали их, майи же основывали новые царства, далее к югу, преимущественно на Юкатане, но лишь для того, чтобы и вновь построенные столицы также сделались добычей хищных грабителей. Борьба длилась столетия, но ко времени прибытия в Америку испанцев нагуа сокрушили последние следы независимости майев. Жалкие остатки прежде великого народа держались лишь кое-где на Юкатане; в Мексике майи были почти истреблены или обращены в низшее состояние пастухов и землепашцев. Зато ацтеки, под влиянием более культурного, побежденного ими народа, в свою очередь, цивилизовались, переняли у майев начатки их науки, вообще усвоили, до некоторой степени, их культуру, хотя и внесли в нее сильную примесь национальной жестокости (человеческие жертвоприношения и т. п.). Постепенно царство майев исчезло под новым, выросшим на его месте, царством ацтеков, которое одно и было принято конквистадорами за предста-

вителя всей древнеамериканской цивилизации.

Однако, говоря о культуре древней Америки, должно разуместь никак не цивилизацию ацтеков, все же довольно скудную, но древнюю культуру майев. Первый удар был нанесен ей, как мы сказали, в середине IX в. нашей эры. Но от этой даты приходится провести длинную черту в глубь прошлого, чтобы определить начало майской цивилизации и время ее наивысшего расцвета. К сожалению, письма майев до сих пор не дешифрованы, и майские книги, хранящиеся ныне в музеях Америки и Европы, все еще остаются тайной для науки; но некоторые знаки и особенно система счисления у майев определены уже с полной достоверностью. Это дает основание для некоторых хронологических вычислений. Заметим, кстати, что мудрая система счисления майев давала им возможность изображать числа любой величины (что было недоступно, например, для древних эллинов), и что майи обладали крайне совершенным календарем, не позволявшим ошибиться даже на один год в течение тысячелетий. Благо-

даря всему этому, мы точно знаем, что один из храмов майев, в Мексике, на котором сохранилась соответствующая надпись, был воздвигнут в 3750 году, считая от майской эры (нам неизвестной).

Нет причины думать, что храм, на руинах которого прочтена эта надпись, был одним из новейших, что он был построен перед тем самым временем, когда майи должны были уйти из Мексики под натиском нагуа. Но даже относя построение этого храма к IX в. нашей эры, мы получим (вычитая 800 из 3750) самое начало 3-го тысячелетия до Р. Х., как ту эпоху, от которой майи вели свое летосчисление. Очень вероятно, что данная эра была чем-нибудь вроде «основания города» у римлян или «первой олимпиады» у эллинов. Если даже эта дата и была вычислена впоследствии искусственно, как дата «сотворения мира» — у древних евреев, все же остается тот факт, что сами майи считали свое историческое бытие тысячелетиями, причем древнейший период их истории падал на 3-е тысячелетие до Р. Х., эпоху, когда в Европе достигали своего расцвета города-лабиринты на Крите и египет-

ская цивилизация в долине Нила[140].

Наука не дает еще средств точнее определить время возникновения майских дворцов, храмов и пирамид. Но, по аналогии, мы знаем, что ничто в мире не появляется внезапно. Вероятно, и майи пережили длинный путь культурного развития, прежде чем пришли к тем величественным сооружениям, развалины которых поныне поражают взоры любопытного туриста. И вряд ли мы очень ошибемся, отнеся расцвет майской цивилизации на 2-ое тысячелетие до Р. Х., на те времена, когда критские миносы и египетские фараоны соперничали между собою в блеске и величии своих царств. К этой эпохе можно, конечно, приблизительно, приурочить наиболее замечательные руины Уксмаля; к более позднему времени — не менее замечательные развалины Паленке, в Никарагуа[141]. Надо добавить что развалин этих — огромное количество, как и должно ожидать в стране, где в течение 25 веков жил культурный народ. Мощная тропическая растительность служит естественной хранильницей руин. Как в Египте древние храмы были сохранены под

грудами песка, так в Центральной Америке их сберегли деревья и лианы, опутывающие непроницаемой чащей остатки грандиозных сооружений древности. Сила растительности такова, что всего через год, много через два, после того, как руины бывают раскрыты любознательным археологом, они оказываются вновь под непроглядным завесом ветвей, листвы и цветов.

Под этой надежной охраной пролежали десятки веков в девственных джунглях Центральной Америки разнообразнейшие предметы, по которым мы можем теперь, до некоторой степени, восстановить быт древних майев. Здесь находят куски и черепки драгоценной утвари, тонкой и изящной работы, статуи и рельефы, фрагменты фресковой живописи, вещи, как служившие в домашнем обиходе и свидетельствующие о жизни богатой и усложненной, так и служившие для религиозных обрядов и указывающие на культ развитой и давно ставший традиционно-неизменным; наконец, здесь же были найдены, в довольно большом числе, книги майев, частью иллюстрированные, чтение которых ко-

гда-либо прольет в науку потоки неожиданного света. Но наиболее замечательным остаются все же руины самых строений, по-видимому, дворцов и храмов. Эти руины, как останки лабиринтов и как египетские пирамиды, доказывают прежде всего солидные познания майев в математике и в технике. Так, например, майи любили покрывать стены своих зданий запутанным рельефным орнаментом, часто помещенным на большой высоте от земли, что было бы невозможно без заранее обдуманного плана всей постройки, без должного навыка в строительстве и без некоторых машин и приспособлений. Знали майи и уступчатый свод, тот самый, который употребляли эгейцы в своих купольных гробницах. Наконец, майские пирамиды говорят нам не только о совершенстве зодчества, но, по некоторым деталям постройки, обязательно повторяющимся, и о серьезных познаниях в астрономии.

Может быть, наиболее яркое представление о том, чем были майи, дает одна деталь их зодчества. В рельефный орнамент, украшающий стены дворцов, майи часто вправляли

огромные горельефные человеческие лики. Эти каменные маски не наложены сверх штукатурки стены, но составляют, своим основанием, необходимую часть самой кладки, — следовательно, входили в первоначальный план здания. Исполнены эти гигантские личины с редким совершенством, с полным знанием анатомии человеческого лица и с большой художественной экспрессией. Поньше туристы, пораженные, останавливаются перед этими памятниками седой древности Нового Света. Где-нибудь, в непроходимой чаще мексиканского леса, вдруг восстает перед путником громадная белая стена, и с нее, высоко от земли, глядит вниз изваянное лицо некоего неведомого нам царя или героя давно погибшего народа. Говорят, что есть горькая скорбь в выражении лица большинства этих масок, которые смотрят на нас как бы из глубины тысячелетий...

Но, как ни удивительно, что на американском материке, не имевшем на исторической памяти никаких сношений с культурными центрами Старого Света, могла выработаться и пышно расцвести самостоятельная цивили-

зация, это еще не представляет никакой загадки. Можно восхищаться неистощимостью человеческого гения, на разных концах земли торжествующего свои победы над природой и ее тайнами, но самая эволюция духовной жизни майев с первого взгляда представляется совершенно естественной и аналогичной тому, что мы знаем о народах нашей части света. Более внимательное исследование, однако, открывает здесь черты, которые всего труднее было бы ожидать a priori. Именно, исследование культуры майев открывает в ней целый ряд сходств и аналогий с культурами Старого Света — египетской, эгейской, месопотамской, этрусской, индусской. Не только майские пирамиды повторяют собою пирамиды Гизехские, но в быте майев, в их верованиях, в системе их наук и в приемах их художеств — находятся и подробности и основные явления, которые буквально совпадают или крайне сходны с тем, что мы видим в Египте, на Крите, на берегах Евфрата. Такое открытие делает из майев историческую загадку. По-видимому, между Старым Светом и Центральной Америкой, на всем протяжении

ведомой нам истории до Колумба, не было никаких сношений, ни прямых, ни косвенных[142]. Народы Америки никаким путем не могли быть осведомлены о том, что совершается у народов Азии, Африки и Европы. Откуда же возникли эти аналогии и сходства в культурах мексиканской и средиземноморской? Неужели должно всецело отнести их на долю случая, введя в историю понятие определенно антинаучное? Или же должно искать *tertium comparationis*, некую третью величину, которая, не будучи ни Старым Светом, ни Новым Светом, могла быть в сношениях и с тем и с другим? Иначе говоря, не должно ли искать тот таинственный «икс», который уже был выдвинут аналогиями между Эгейей и Египтом?

Поставленный вопрос приобретает еще большую остроту, если обратить внимание, что египтянами, эгейцами и майями не исчерпывается семья народов, культуры которых, в древнейшие времена, уже оказываются связанными между собою тайными аналогиями. Мы в третий раз встречаем пирамиду, опять в Старом Свете, на холмах и в долинах

Этрурии; там же стоят триумфальные арки этрусков с такими же горельефными масками, какие помещены на стенах майских дворцов; календарь майев обнаруживает родство с летосчислением вавилонян; орнаменты, обычные в Центральной Америке, повторяются на постройках древнего Кавказа; майские письма — в книгах древнейшей Индии; черты китайского искусства отражаются в произведениях народов аймара, населявших когда-то современное Перу, в Южной Америке, и т. д. Беглый обзор всех древнейших культур человечества покажет единство начал, лежащих в их основании.

## 8. Исторические аналогии

В том обширном периоде истории, который, по привычке, все еще означается одним общим названием «древность», мы принуждены теперь различать, кроме отдельных, резко разграниченных эпох, два основных деления: во-первых, историю эллино-римского мира, то, что недавно считалось всею древностью, или «классическую древность»; во-вторых, историю предшествовавшего времени, только за последнее полстолетие открытую науке, или «раннюю древность». Эта «ранняя древность», в которую входит история Египта, Эгейи, Вавилонских держав, всего «Древнего Востока» и всего «Древнего Запада», идет, приблизительно, от XIII в. до Р. Х. вглубь времен и обнимает тысячелетия 2-ое, 3-ье, 4-ое, может быть, 5-ое и 6-ое до Р. Х. Она отделена от классической древности явным рубежом, на котором с мировой сцены сходят одни народы и цивилизации, чтобы уступить место другим, развивающим иные начала и ставящим себе иные цели. Но, погибая, ранняя древность исчезла, конечно, не бесслед-

но: она оставила свое наследие, которым воспользовался эллино-римский мир, и по отношению к нему древнейшие народы земли были учителями и завещателями.

В настоящее время наука уже достаточно разработала историю ранней древности, особенно ее последнего периода, от XIII по XX век до Р. Х., чтобы можно было отчетливо представить себе условия жизни тех эпох. Мы знаем, что народы и государства 2-го и 3-го тысячелетия до Р. Х. отнюдь не жили, как то предполагалось ранее, замкнутой, обособленной жизнью, а, напротив, находились в постоянных и оживленнейших между собою сношениях. Они вели организованную международную торговлю по традиционным сухопутным и морским путям; правительства сносились друг с другом письмами и посольствами; образовывали военные коалиции, заключали договоры, устанавливали трактатами границы, пошлины, права чужеземцев и т. п.; частные лица посещали чужие страны, то как странствующие купцы, то как любознательные путешественники; художники и ремесленники заимствовали у своих зарубежных

собратий приемы работы, стили и образцы; ученые обменивались новейшими открытиями в области науки и т. д. Наиболее сильные государства составляли «концерт держав», воле которого принуждены были подчиняться царства меньшие, а те, в свою очередь, вступали в союзы, чтобы сообща бороться с могущественными соседями.

«Тель-эль-Амарнский архив» (о котором нам приходилось упоминать неоднократно) позволил нам заглянуть в великодержавную политику фараонов, XIV в. до Р. Х., воочию увидеть международную жизнь 2-го тысячелетия и убедиться, что она, по существу, близко напоминает политические отношения современности.

При всем том, последние 10–12 веков ранней древности, XX–XIII, были ознаменованы целым рядом потрясений, приведших в движение всю Переднюю Азию и еще более способствовавших смещению и сближению между собою народов. Вавилонская держава, в XVIII в., подверглась нашествию коссеев, постепенно ослабла и, к концу периода, была покорена ассирийцами, молодым воинствен-

ным народом. Египет, столетие спустя, в XVII в., подпал под власть диких гиксосов, которые владели страной фараонов больше столетия и были окончательно вытеснены лишь в конце XVI и начале XV века. В этот же период, на верхнем Евфрате, утвердилась держава народа митани, достигшая своего высшего могущества в XV в. и павшая в XIV в., под ударами хеттов. Эти хетты, движение которых началось еще за три столетия ранее, одно время играли очень важную роль в истории Передней Азии. Заключив союз с царством Кадеш, в котором историки видят остатки изгнанных из Египта гиксосов, хетты вели великодержавную политику и могли соперничать с сильнейшими из государств. Приимчивые и способные, хетты быстро цивилизовались, выработав своеобразную культуру из смешения начал египетских, халдо-вавилонских, сирийских и национальных, повели обширную торговлю, к чему обладали особенными склонностями, и сделались деятельными посредниками между Западом и Востоком. При посредстве именно хеттов, элементы эгейско-египетские проникали далеко в глубь

Азии, в Элам, на Кавказ, в Индию и еще дальше, до самого Китая. В XV веке фараон Тутмос III нанес хеттам сильный удар и обратил их царство в вассала Египта: но окончательно сокрушено значение хеттов было только в XIII в., после побед неутомимого завоевателя Сети I. В те же эпохи, параллельно, разыгрывались драмы меньших народов и государств; Элама, хабири, яфетидов, евреев, финикийцев и др[143].

Естественно, что в таком водовороте событий одни и те же семена разносились далеко по миру, давая сходные всходы на разных концах земли. Вот почему непосредственным влиянием одних народов на другие, прежде всего, можно и должно объяснить сходные черты и аналогии в культурах различных рас и племен, действовавших в эпохи ранней древности. Совершенно неизбежно, что в быте, в религии, в государственных установлениях, в научных познаниях, в художествах и мастерстве решительно всех народов 2-го и 3-го тысячелетия усматриваются явления близкие или тождественные. Но при всем том, одних подражаний и заимствований все же

оказывается недостаточно для объяснения всех «исторических аналогий», установленных наукой. Мы видели это на примере Эгейи и Египта, еще разительнее — на примере Старого Света и культуры американских майев. К тому же выводу приводит изучение и других культур, расцветавших в течение «ранней древности».

Всего больше собрано пока фактов по связи культур эгейской и египетской с культурами Передней Азии: мало-азийскими и халдо-вавилонскими. Так, замечено, например, что и у эгейцев и у семитов Двуречья (Месопотамии) особо чтилась одна и та же богиня пола и что эгейские изображения этой богини совпадают с вавилонскими идолами Истар (и финикийской Астарты); что у эгейцев и в Передней Азии существовал один и тот же культ Богини-Матери, позднее получивший большое значение в Римской империи; что эгейцы поклонялись богу грома и молнии, передав этот культ эллинам в образе Зевса Громовержца, тогда как бог-громовник был высшим божеством у большинства малоазийских племен (добавим, что тот же культ рим-

ляне заимствовали у этрусков, с именем Юпитера Гремящего, Juppiter Tonans), и т. д. Подобные же аналогии отмечены в обрядах (почитание «двойного топора», распространенное как в Эгейе, так по всей Передней Азии), в быте, в искусстве и т. п.[144]. Таких фактов известно уже так много, что некоторые историки готовы были считать всю эгейскую культуру сколком с вавилонской, и эта теория даже пользовалась одно время успехом в науке [145].

В настоящее время мнение о вавилонском влиянии на Эгейю и вообще на Запад сильно поколеблено и едва ли не опровергнуто окончательно. Формулируя новые научные взгляды, проф. Фармаковский пишет: «О влияниях Востока на Запад должно судить более осторожно. Многие, в чем усматривали в микенской культуре влияние Востока, оказалось в Европе более древним, чем те азиатские памятники, на которые ссылались для доказательства». Возникло даже противоположное мнение, по которому вся культура Передней Азии развивалась под воздействием эгейцев. Защитники этого последнего воззрения ссы-

лались, между прочим, на культуру филистимлян, во многих отношениях близкую к эгейской. Пророк Иеремия (XLII, 4) прямо называет филистимлян «остаток острова Кафтора», т. е. Кипра, где были эгейские колонии, и о том же говорит пророк Амос. Полагали, что филистимляне были народ эгейской культуры, переселившийся в Сирию и распространивший оттуда крито-микенские начала. Эта гипотеза, разумеется, не выдержала критики, так как непомерно преувеличивала значение небольшого народца. Тем не менее данные археологии остались неопровергнуты; вновь открытые, древнейшие европейские памятники все же свидетельствовали, что замеченные историками аналогии в эгейской и вавилонской культуре никак не следствие подражаний Запада Востоку. Эгейцы, прежде чем пришли в соприкосновение с вавилонянами, уже знали ту же «богиню пола», вавилонскую Истар, поклонялись богу-громовнику, чтили символ «двойного топора» и т. п. Причины этих аналогий приходилось искать глубже.

Разумеется, часть сходств с правдоподобием объясняется совпадением. Одинаковые

причины вызывают и одинаковые следствия. Так, например, первобытным народам, под какими бы широтами они ни жили, свойственно обожествлять такое грозное небесное явление, как гром и молния. С другой стороны, кое-что все же может быть оставлено на долю заимствования. Вполне допустимо, например, что одинаковое устройство дома, с мегароном посередине, у эгейцев и малоазиатских племен занесено в Азию теми же самыми филистимлянами, переселившимися с Кипра на материк. Уже труднее истолковать полное тожество в изображениях богини пола, Истар, с голубочками или с храмом, если исключена возможность прямого подражания. Еще страннее, что эгейцы, придя на берега Греции и на острова Архипелага, уже чтители символ «двойного топора», в то же время почитавшийся в Малой Азии. Вообще, рассмотрев ближе весь ряд отмеченных аналогий, историки принуждены были сознаться, что, после всех истолкований, получился некоторый «остаток», уже не объяснимый ни заимствованиями, ни случайным совпадением. Такой остаток может быть объяснен толь-

ко допущением какой-то третьей силы, находившейся вне Эгейи и вне Вавилонии.

Однако народы Двуречья так тесно были связаны со всеми событиями в истории Древнего Востока, что такой вывод не вполне доказателен. Всегда можно допустить, что некоторые факты из истории Вавилонии ускользнули от внимания науки, и что, будь они известны, необъяснимые аналогии оказались бы результатом прямого воздействия вавилонян на эгейцев[146]. Гораздо убедительнее такие же аналогии, подмечаемые в культурах народов, которые жили в стороне от больших дорог ранней древности и, следовательно, от великих потрясений 3-го и 2-го тысячелетий. На Запад от Месопотамии, Эгейи и Египта таков древний культурный мир *этрусков* в Италии. Не так еще давно в науке был распространен взгляд, согласно которому этруски считались выходцами из Малой Азии, приплывшими, по совершенно непонятной причине, около 1000 л. до Р. Х., на Аппенинский полуостров. Ныне это мнение опровергнуто свидетельствами египетской письменности: у нас есть памятники эпохи Рамсеса II, т. е.

XIV в. до Р. Х., в которых упоминается, притом как издавна знакомый, народ *туруша*, название, скрывающее, несомненно, *tyrrenoi* эллинов и *etrusces* римлян. Современная наука признает этрусков если не автохтонами Италии, то давними ее поселенцами, пришедшими скорее с Запада, с берегов Атлантического океана, откуда пришли и эгейцы. Хронология этрусской истории еще не установлена: может быть, этруски расселились по Италии лишь немногим позднее того, как эгейцы заняли свое новое местожительство; во всяком случае, во 2-м тысячелетии до Р. Х. этруски уже прочно сидели в Италии и обладали уже высоким уровнем национальной культуры [147].

Этруски были в сношениях с египтянами, торговали с ними, поставляли им наемных воинов, но все это уже в последние века ранней древности. Между тем аналогии в культуре этрусков с египетской и, отчасти, эгейской относятся опять преимущественно к области религиозных представлений и культов, т. е. восходят к первым периодам сознательной жизни народа. У этрусков, как у египтян и

эгейцев, мы находим вновь то, что называли «культом смерти». Этрусские кладбища занимают обширные пространства и украшены с замечательной роскошью. И на этих кладбищах возвышаются не только совершенные подобию эгейских купольных гробниц, но и подлинные пирамиды, здесь, в третий раз, после Египта и Мексики, встающие перед историком. Этрусские гробницы и эгейская «Сокровищница Атреев», по выражению одного исследователя, «строены словно по одному и тому же плану, одним и тем же архитектором». По описанию античных авторов, существенную часть этрусской «гробницы Порсенны» (не сохранившейся до нашего времени) составляла настоящая ступенчатая пирамида со срезанным верхом, где была устроена площадка для жертвоприношений, как на пирамидах майских. Ныне эта «гробница Порсенны», в древнем Клузии, представляет собою огромный курган, 250 метров в окружности, с целой сетью подземных коридоров, переходов и комнат, т. е. полную аналогию с критскими лабиринтами.

Позднейшим образцом этрусского пирами-

дального зодчества является уцелевшая до наших дней «гробница Горацев и Куриациев», в Альбано, где мы видим уже вполне законченную пирамиду. Кроме того, многие этрусские памятники, имеющие сами по себе ту или иную форму, заканчиваются наверху маленькой правильной пирамидой. Таких маленьких пирамид особенно много в Орвиетто. В хор с гизехскими и майскими пирамидами, таким образом, сливают свой голос и пирамиды этрусские.

Помимо пирамид и купольных гробниц, этрусская культура представляет и другие сходства с Эгейей и Египтом, отчасти — с культурой майев. Этрусски в архитектуре пользовались техникой «ложного свода» и свои города окружали стенами такой же стройки («пеластическими» или «киклопическими»), как дворцы в Микенах и Тиринфе. Общественный строй этрусской жизни, с его делением на замкнутые сословия, напоминает строй жизни в Египте и, сколько нам то известно, в эгейских государствах. Что в своей живописи этрусски отличали фигуры мужчин и женщин теми же самыми красками, как

египтяне, — это могло быть результатом прямого подражания. Но можно ли видеть заимствование в том, что на своих триумфальных арках этруски любили помещать такие же горельефные маски, какие украшают стены майских дворцов? Наконец, существует множество явлений римской культуры, аналогичных египетским, которые, правда, могли быть переняты римлянами непосредственно из Египта, но могли перейти в Рим и от этрусков, так как быт их нам еще недостаточно известен.

Мы могли бы продвинуться и еще дальше на Запад. Мало исследованная культура друидов в древнейшей Галлии (Франции) снова дает несколько любопытных аналогий с удаленными от нее культурами Востока. Археологические находки на Пиренейском полуострове (в Испании и Португалии) тоже наводят на различные важные соображения (например, дают повод искать там прародину и эгейцев, и этрусков). Но древнейшая история Запада пока не достаточно изучена. Очень вероятно, что будущим историкам предстоит сделать много неожиданных выводов на основании

фактов, которые откроются для них тщательным исследованием ранней древности на европейских берегах Атлантического океана; однако в наше время осторожнее не пользоваться еще скудными материалами, относящимися к этой области. Здесь всё — только догадки и многообещающие намеки...

Обращаясь в противоположную сторону, на восток от эгейского побережья и Египта, мы тоже встречаем в ранней древности ряд культурных центров, связанных разнообразными аналогиями с рассмотренными раньше. Как известно, не так давно, благодаря, главным образом, поистине гениальным прозрениям акад. проф. Н. Я. Марра, для науки открылся как бы новый мир: культура яфетидов на Кавказе и в областях древней Армении. История получает возможность наблюдать эту культуру именно во 2-м тысячелетии до Р. Х., но она, несомненно, — гораздо древнее, и начало ее теряется в 3-м, если не в 4-м тысячелетии. Акад. Марр показал и доказал, что, во всяком случае до возникновения второй Вавилонской державы, в области Кавказских гор и вокруг озера Вана уже существовала

старинная и мощная культура народов неарийского, не-семитического и не-монгольского происхождения; по аналогии с названиями «семиты» и «хамиты», акад. Марр дал этим народам название «яфетиды». Изучение яфетидской культуры еще только начинается, но уже теперь дало науке немало крайне ценных выводов. Для нас яфетидские царства интересны, как культурный мир, находившийся, подобно Этрурии, в «стороне от больших дорог ранней древности», но во многом обнаруживающий свою несомненную связь с другими средиземноморскими культурами [148].

Пока еще трудно восстановить хронологию яфетидов. Но несомненно, что их царства уже клонились к упадку, следовательно, уже давно пережили и считали в далеком прошлом времена своего расцвета — в XII в. до Р. Х., в эпоху войн халдского царя Туглат-Палассара (около 1100 г. до Р. Х.). По надписям этого царя мы знаем, что он совершил ряд походов на царство Наири, расположенное вокруг Ванского озера и далее на Северо-Восток, к массиву Кавказских гор, — царство, своеоб-

разная культура которого была поздним цветком культуры общеяфетидской. Проводя от этой даты линию в прошлое, мы получаем, подтверждаемую данными археологии, эпоху конца 3-го и начала 2-го тысячелетия до Р. Х., т. е. опять те же времена, когда расцветали города-лабиринты на Крите. Из других надписей халдских и ассирийских царей мы узнаем названия других яфетидских царств, и среди них, как особо значительное, царство Урарту, позднее отождествляемое, конечно, географически, с Арменией. Процветание этих царств предшествовало халдо-вавилонскому могуществу, и различные косвенные данные позволяют заключить, что был период, когда яфетидские народы стояли в центре всего умственного движения современности, на далекое пространство, вплоть до берегов Иордана и до семиречья в Индостане.

Акад. Марр, в своих изысканиях, шел преимущественно филологическим путем. В VIII в. до Р. Х., в эпоху так называемого Киммерийского движения народов, царства Урарту, Наири и др. были завоеваны пришедшими из Европы фригийцами, народом арийской

расы. Из слияния побежденных племен яфетидского корня и завоевателей арийцев возникли новые народы, в том числе армяне, а из смешения языка побежденных автохтонов с языком пришлых победителей возникли новые языки, в том числе армянский. Филологический анализ древнейших армянских говоров позволяет установить, какие идеи, представления и названия были настолько утверждены в языке местным населением, что были восприняты и пришлецами завоевателями, и какие, наоборот, были принесены в Азию из Европы. Такой анализ показывает, что в древнеармянских диалектах, яфетидского происхождения слова, означающие: небо, землю, воду, душу — дыхание, глаголы, выражающие душевные аффекты, названия растительного мира, термины обработки земли и строительства, именованя металлов, в том числе золота, серебра, меди, названия животных, связанных с культом, как бык, овца, вообще термины религии; далее — коренные армянские слова (а не вошедшие в язык позднее из языков персидского и сирийского) для понятий счета, числа, некоторые числитель-

ные и большинство терминов родового быта. Напротив, слова чисто арийского происхождения мы находим в области военного дела, каковы названия оружия, воинов, и в области государственного строя и управления.

Все это позволяет заключить, что яфетиды, в культурном отношении, далеко превосходили покоривших их фригийцев. Народ, создавшийся из смешения победителей и побежденных, удержал в своем новом языке яфетидские корни почти для всего отвлеченного, духовного; арийские же термины для дела войны и правления могли быть приняты только потому, что фригийцы образовали в новом народе класс правителей и сословие воинов. С другой стороны, тот же филологический анализ показывает, как глубока и разно-стороння была яфетидская культура в эпоху борьбы с фригийцами: религия, семейные отношения, строительство, отвлеченные понятия числа, различение душевных движений и т. п., — для всего этого в языке яфетидов существовали подходящие термины, которым фригийцы не в силах были противопоставить более удобные или более тонкие[149].

Данные археологии подтверждают эти филологические выводы, но вместе с тем показывают, что культура яфетидов тоже не стояла особняком в современном ей мире [150]. К числу археологических находок последнего десятилетия, говорящих особенно красноречиво, принадлежат бронзовые обивки поясов, в большом количестве найденные при раскопке могильников в Елисаветпольской губернии (близ Калакента и Калабека), но также и в других местностях Кавказа, — близ Майкопа, в области Вана и т. д. По-видимому, такие пояса были широко распространены по всему Кавказу, и ряд данных (характер стиля, род предметов, находимых одновременно и т. п.) заставляет относить время их изготовления к 2-му тысячелетию до Р. Х. Сделанные из бронзы (что также указывает на «бронзовый век», предшествовавший «железному»), эти обивки покрыты богатым гравированным орнаментом, который, по стилю, по мотивам, по трактовке отдельных фигур, связывает эти кавказские изделия с искусством Эгейи и Египта. Самая форма поясов — та самая, какую мы видим на статуэтках позднеминой-

ской культуры. В орнамент входят очень часто — излюбленная эгейскими художниками спираль, обычные у них розетки и фестоны, наконец, и крест с загнутыми концами (свастика). В целом это — точно такие же пояса, какие выделялись в Микенах, встречаются в Египте, найдены в руинах хеттских поселений (на статуе, изображающей одного хеттского царя X в.). Вполне возможно, что троянско-эгейский царевич Парис, когда похищал Прекрасную Елену из дворца отсутствующего царя Менелая, был подпоясан таким самым поясом, какие носили яфетидские вельможи на отдаленном Кавказе.

Но украшения поясов состоят не из одних геометрических форм — разного рода кривых линий, спиралей, зубцов, крестов, розеток; в орнамент входят также элементы растительного и животного мира, еще более подчеркивающие связь яфетидского мира с Эгейей и Египтом. На поясах нередко изображаются лошади, покрытые особой попоной-панцирем, с металлическими чешуйками и бляхами; точно такие же боевые панцири на лошадях изображаются на рисунках хеттов и египтян.

Обычны в орнаменте поясов мотивы быков и птиц; те же мотивы повторены на вазах с Кипра, где процветала «позднеминойская» культура. На саркофагах того же Кипра встречается мотив сопоставления льва и змеи; этот же мотив воспроизведен и на поясах. Но всего изумительнее — изображения животных фантастических. Так, кавказские художники изображали то зверя с двумя головами на двух концах тела, то зверя, хвост которого заканчивался треугольными листками или змеиной головой, то еще зверя, у которого концы ног были не с когтями и не с копытами, а с головами грифонов. Совершенно такие же звери изображены на некоторых памятниках доисторического Египта, а очень на них похожие — на цилиндрах хеттов, на изделиях эгейцев и в искусстве этрусков. Изображение чудовища на одной эгейской пластинке, считаемое Минотавром, близко напоминает зверя с одного из кавказских поясов. Трудно допустить, чтобы «игра воображения» привела художников двух разных стран к одним и тем же фантастическим образам.

Гораздо вероятнее, что кавказские мастера

или имели перед собою эгейские и египетские изделия, или что и египто-эгейцы и яфетиды следовали одним и тем же, третьим, образцам.

Недавно также, в Закавказье, обратили на себя внимание археологов огромные каменные рыбы-чудовища, называемые армянами «вишапы»; их находят, в довольно большом числе, в области Вана. Совершенно таких же рыб-драконов выделывали скульпторы древнейшего Египта. Армянин, видя в музее древнеегипетские изваяния, не может не воскликнуть: «Да ведь это — наши вишапы!» И Рамсес Великий, и Тигран Великий, одинаково, должны были считать этих рыб-чудовищ созданием своих предков. Рядом с «вишапами» часто находят оригинальные каменные плиты с изображением распластанной и перекинутой шкуры быка. Идентичные плиты опять встречаются в искусстве Египта, 3-го тысячелетия до Р. Х., эпохи Нар-Ме-Ра; у эгейцев же бык и все, относящееся к быку, имело значение религиозного символа. Так называемые «могилы великанов» на Алагязе (гора против Арарата) во многом заставляют вспомнить

египетские гробницы. В 1912 г., в Елисаветпольской губ., был найден один из красивейших поясов с орнаментом из ромбов, образованных спиралями. А около Вана (на возвышенности Топраккале) собраны обломки фриза какого-то храма с точно таким же орнаментом из ромбов, образованных спиралями. Но, рядом с этими ромбами, на фризе изображены фигуры быков, виноградные гроздья и листья, пальметки и цветы лотоса. Лотос — обычный цветок в Древнем Египте, мог быть воссоздан кавказским художником лишь под чужим влиянием. И если до сих пор не открыты на Кавказе изображения сфинксов, то это, может быть, простая случайность, так как сфинксы довольно обычны у подножия колонн в искусстве хеттов, к которому особенно близко художество яфетидов.

Остается напомнить библейский рассказ о Ноевом ковчеге, остановившемся на вершине Арарата. Быть может, в легенде скрыто зерно исторической истины: то было воспоминание о той исключительной роли, какую играли «царства Араратские» (тоже библейский термин) в культурной жизни ранней древности.

По представлениям Библии, весь род человеческий вновь расселился по земле с Арарата, и, следовательно, оттуда разлилась вся земная цивилизация. Еврейские сказители, так видоизменившие халдейские предания о всемирном потопе, должны были помнить, что когда-то с Арарата лился к ним свет просвещения, что оттуда ждали они откровений науки и искусства. Народы, жившие вокруг Арарата, — яфетидские племена, — представлялись древнейшим евреям, как самые просвещенные среди всех других. Халдейские цари, сокрушив царства Наири и Урарту, разрушили один из древнейших на земле очагов цивилизации, и, вероятно, будущие раскопки на побережьях Ванского озера принесут науке столь же неожиданные откровения, как ожидаемые археологические открытия на другом конце земли, на крайнем западе Европы.

Как ни скудны пока данные, относящиеся к яфетидской культуре, они с несомненностью устанавливают ее связь с другими культурами Средиземноморья. Как во всех предыдущих примерах, связь эта только частью может быть объяснена прямым подражанием и

заимствованиями. Воздвигая каменные плиты с распластанной шкурой быка, яфетиды, вероятно, не отдавали себе ясного отчета, что они делают; они подчинялись древней традиции, побуждавшей чтить (небесного) быка и шедшей из того же источника, которым было внушено быкопочитание минойцам. В образах «вишапов» и других фантастических чудовищ отразились предания глубокой древности; и яфетиды, и египтяне, и эгейцы, по традиции, повторяли эти причудливые изображения, уже не понимая их смысла, что и сохранило их идентичность на протяжении тысячелетий. Точно так же, в общности основных элементов орнамента, у кавказских народов и в эгейско-египетском мире (например, в пристрастии к фигуре спирали) нельзя не видеть, рядом с подражанием, традиционного воспроизведения образцов, освященных седой стариной. Конечно, художники и ремесленники отдаленного Кавказа могли учиться по образцам всемирно прославленного египетского искусства и по высокоценным произведениям эгейцев; но то было бы роковое совпадение, если бы, подражая, яфетидские

мастера брали непременно самые существенные и самые древние черты чужого искусства. Другие исторические примеры, в сходных случаях, показывают иное (например, подражание римского искусства греческому), и правдоподобнее искать единый общий источник яфетидского искусства и искусства эгейско-египетского.

Мир яфетидов — не единственный культурный мир этого типа, лежащий восточнее Месопотамии. Сходные выводы дало бы нам также рассмотрение культуры Элама и особенно древнейшей Индии. Но всего замечательнее, что те же «исторические аналогии» отмечены новейшими исследованиями и в культурах Дальнего Востока, у народов, расселившихся по берегам Тихого океана, т. е. у китайцев, японцев, племен Индокитайского полуострова, Малакки, некоторых островов Полинезии (острова Пасхи) и западного берега Южной Америки. Недавно появившаяся блестящая книга португальского ученого Феноллозе устанавливает, как отныне неопровержимый факт, что древнейшая, по его терминологии, «Тихоокеанская» культура захваты-

вала огромное пространство, оказывая могущественное влияние на все народы, окружающие Тихий океан, и находясь в таинственных соотношениях с культурами Средиземноморья. Сам Феноллозе[151] склонен находить в культурах эгейской, египетской и эллинской следы непосредственного влияния на них культуры Тихоокеанской... Весьма вероятно, что исследователь, увлеченный своими, бесспорно, любопытными открытиями, заходит в своих выводах слишком далеко. Но что Дальний Восток не был чужд единству древнейших культур человечества, ото теперь может считаться доказанным.

Таким образом, весь «Старый Свет», древнейшие культуры трех материков, Европы, Азии и Африки (в ее северо-восточной части), оказались связанными таинственными нитями «исторических аналогий». Но мы уже видели, что эта связь продолжается дальше: она перекидывается в «Новый Свет», захватывая народы Центральной Америки, майев, а через них и ацтеков. Книга Феноллозе прибавляет к этому связь Тихоокеанской культуры с древнейшей культурой Южной Америки[152]. Уже

общность культур Старого Света, как мы видели, не может быть полностью объяснена взаимным влиянием народов друг на друга; присоединение же к этой семье народов американских настоятельно требует иного толкования. В этом факте загадка истории встает во весь свой рост, и историки или должны удовольствоваться скромным «ignotamus» («нам это неизвестно»), или пойти навстречу отвергаемой ими старинной традиции о культурном мире, еще более древнем, нежели «ранняя древность». После беглого обзора культур «Старого Света», близость к ним культуры древнемексиканской становится особенно разительной: обнаруживается, сколькими разнообразными нитями древнейшая Америка была соединена с миром Средиземноморья, отделенным от нее непреодолимыми, в те времена, глубями океана.

В ряду аналогий Старого и Нового Света пирамиды занимают, конечно, первое место. Как мы уже говорили, между пирамидами Гизехскими и Мексиканскими есть местные различия. Мексиканские пирамиды, по большей части, не завершены: у них срезана вер-

хушка, обращенная в площадку для религиозных церемоний. Но такие же усеченные пирамиды встречаются и в Египте и весьма распространены у этрусков. Мексиканские пирамиды, по высоте, уступают великим пирамидам 4-ой династии. Но эти громады являются исключением и в Египте; напротив, этрурские пирамиды, по размерам, вполне подходят к майским. Кроме того, на берегах Нила, в стране по преимуществу плоской, каменная гора представляет зрелище необычайное, привлекающее особое внимание; иначе было в Мексике, где проходит ряд горных кряжей, с пирамидальными пиками в несколько тысяч футов высотой, и в Италии, с ее Апеннинскими. Египетские пирамиды служили усыпальницами фараонам; этрурские пирамиды также воздвигались большею частью над гробницами; в майских пирамидах лишь изредка находят мумифицированные тела царей. Но мы уже называли, что служить гробницей было второстепенным назначением египетских пирамид; они были символами тайного учения. Рядом с этими, более кажущимися, нежели действительными отличиями, легко объ-

ясными особенностями стран и народов, сколько неоспоримых и существенных сходств! И в Египте, и в Этрурии, и в Мексике, на четырехугольном основании возводятся четыре треугольника, обращенные вершинами к небу: символ вечного устремления души от земного в высь. И там, и здесь воплощение в камне первичных чисел: 2, 3, 4, 5, 7, 9, 12... Эти числа являются внешним выражением целого мирозерцания и, вероятно, тесно связаны с астрологическими религиозными представлениями, составляя вывод из многовековых наблюдений над звездным небом[153]. Как египетские пирамиды, так и майские всегда обращены одной определенной стороной на Восток и вообще ориентованы по меридиану данной местности. Внутри пирамид, и в Старом и в Новом Свете, устроены ходы и комнаты, в общих чертах, — по сходному плану. Техника постройки везде — одинаковая. Самое же важное то, что и для египтян, и для майев, и для этрусков пирамида — здание священное, особого рода храм, соединенный с идеей божества, и божества именно небесного, звездного.

Однако пирамиды — не единственная аналогия в культуре майев с культурами Старого Света. Мы упоминали, что в зодчестве майи пользовались, как египтяне, эгейцы и этруски, техникой «ложного свода». Специалисты находят поразительные совпадения в орнаменте майских строений с орнаментом египтян и эгейцев. Между прочим, майи употребляли, как элемент орнамента и как некий символ, тот же самый знак, который получил широкое распространение в Эгейе и был известен в Египте и на всем Востоке: крест с загнутыми концами (свастику). Испанцы-конквистадоры были крайне поражены, увидя на руинах древних зданий в завоеванных ими землях этот символ христианства, утвержденный народом, который никогда ничего не слышал о Христе. Первые проповедники христианства в Мексике пользовались тем уважением, каким был окружен этот символ у туземцев, чтобы доказывать всемирное значение крестной смерти Спасителя.

Далее, в письменах майев есть знаки, буквально совпадающие с знаками древнейшего санскрита: достаточно поставить рядом эти

буквы, чтобы тожество стало несомненным. Один египетский медицинский папирус содержит методы лечения (снятия катаракта глаза), совершенно одинаковые с методами ацтекских врачей, которые, по их признанию, заимствовали их у майев. Наконец, различные предметы, найденные в руинах майских городов, так называемые «американские древности», представляют множество сходных черт с памятниками «ранней древности» в Старом Свете: там — в орнаменте, там — в приемах ваянья, там — в самой форме сосуда, там — в употребленном символе и т. д. Но особенно поразительно, что календарь майев может быть удовлетворительно объяснен только на основании вавилонского счета времени. Вот что пишет по этому поводу один из лучших знатоков древней Вавилонии, Гуго Винклер: «В астрономических памятниках старого мира мы не имеем свидетельства о пользовании Венерой (планетой) для календаря, т. е. для установления циклов (исправляющих неравенство года солнечного и лунного). Наоборот, мексиканский счет времени — установление которого составляет со-

держание дошедших до нас больших кодексов — покоится исключительно на ней. Стоит только всмотреться в эту систему, чтобы увидеть, что она покоится на подобных же принципах (как вавилонская) и является, поэтому, составным элементом древневосточной, недостающие части которой она дополняет... Основой, „годом“, служит у мексиканцев период времени в 260 дней. Этот период объясняется, если разложим его на  $13 \times 20$  единиц, которые можно сравнить с нашими неделями и месяцами. Число 20 указывает на связь с вавилонским лунным строем. Подчеркивая запретное на Востоке число 13, мексиканцы выдвигают на первый план звезду Венеру (Люцифера). Это значит: мексиканская система связывает обе в лунно-солнечной системе принятые системы календаря. Число же 260, относящееся к мексиканской системе, является, по-видимому, и основным числом, по которому считались библейские доисторические времена, а именно времена патриархов (Бытия, V, 11)».

Подобное истолкование этих, несколько запутанных, вопросов завело бы нас слишком

далеко. Достаточно здесь отметить, что календарь майев, по авторитетному свидетельству, оказывается теснейшим образом связанным с астрономическим исчислением времени у вавилонян. Тот же историк приводит еще несколько сходных указаний на связь звездной науки Вавилона с фактами, открытыми в древнейшей Центральной Америке. Автор даже делает решительный вывод: «Вавилония была учительницей всего мира: не только старый мир, но и древние американские культуры *неведомыми путями* получили оттуда свое знание». Присоединиться к такому выводу мы, конечно, не можем, потому что пути, по которым вавилонское знание могло проникнуть к майям, поистине «неведомы». История не позволяет думать, чтобы существовали какие бы то ни было сношения между древней Месопотамией и древней Америкой. Поэтому, принимая установленные немецким ученым факты, мы обязаны искать им иное объяснение. Не «Вавилония была учительницей всего мира», но должны были существовать какие-то другие «учители», которые равно сообщили свои знания и Вавило-

нии и Мексике, и Старому и Новому Свету.

Последний вывод всего нашего обозрения — опять тот же самый. Та общность начал, которая лежит в основе разнообразнейших и удаленнейших друг от друга культур «ранней древности»: эгейской, египетской, вавилонской, этрусской, яфетидской, древнеиндусской, майской, а может быть, также Тихоокеанской и культуры южноамериканских народов, не может быть вполне объяснена взаимодействиями одних народов у других, взаимным их влиянием и подражаниями. Должно искать в основе всех древнейших культур человечества некоторое единое влияние, которое одно может правдоподобно объяснить замечательные аналогии между ними. Должно искать за пределами «ранней древности» некоторый «икс», еще неведомый науке культурный мир, который первый дал толчок к развитию всех известных нам цивилизаций. Египтяне, вавилоняне, эгейцы, эллины, римляне были нашими учителями, учителями нашей, современной цивилизации. Кто же был их учителями? Кого же можем назвать ответственным именем «учители учителей»?

Традиция отвечает на этот вопрос. — Атлантида.

## 9. Атлантида

### I. Традиция

Откуда идет традиция об Атлантиде?

Для нас древнейшим, письменным свидетельством остаются два диалога греческого философа Платона (429–347 г. до Р. Х.), т. е. сравнительно очень поздняя запись, IV в. до Р. Х., отделенная от самого бытия Атлантиды несколькими тысячелетиями. Платон, однако, ставит свои сообщения под авторитет гораздо большей древности. Об Атлантиде он рассказывает в двух своих разговорах: «Тимей» и «Критий». В обоих рассказ вложен в уста некоего Крития, но и тот передает предание не от своего лица, а как пересказ того, что, три поколения назад, сообщал и тогда же записал мудрец Солон. А Солон, в свою очередь, утверждал, что почерпнул свои сведения у египетских жрецов, когда жил и учился в Египте. Таким образом, традиция об Атлантиде возводится у Платона к египетским записям, которые могли преемственно восхо-

дить до 2-го и 3-го тысячелетия до Р. Х., ибо уже тогда египетская письменность достигла широкого развития. Все это дает эпоху, гораздо более близкую к тем временам, когда могли сохраняться достоверные устные предания об Атлантиде.

Что же рассказывали Солону египетские жрецы? — Быть может, самое замечательное — то, с чего они начали и что не имеет прямого отношения к Атлантиде. Египетские жрецы сообщили любопытному греку факт, ныне считаемый за неоспоримую историческую истину, но в свое время не известный ни Солону, ни Платону, записавшему его рассказы, ни позднейшим ученым, издателям и комментаторам Платона, — именно, что эллины являются свежим цветком на древе человечества и что задолго до событий, о которых повествуют их народные предания — мифы, в Элладе уже стояли сильные государства и жил просвещенный народ. Что это, действительно, было так, европейская наука убедилась лишь недавно, после открытия эгейской культуры. Теперь мы знаем, что до прихода в Грецию эллинских племен, в Микенах, в Ти-

ринфе и в самой Аттике, на родине Солона, процветала богатая и сложная цивилизация эгейцев. Но сами эллины ничего определенного об эгейцах не помнили, считали древнейшими насельниками Эллады мифических пеласгов, приписывали роскошь «золотых» Микен своим предкам. Итак, сообщение египетских жрецов начиналось с настоящего откровения. Это ни в коем случае не измышление Платона, который явно передавал древнее предание, сохраненное все равно Солоном или кем другим, не понимая подлинного значения этого предания, как не понимали его, до последнего времени, и европейские ученые. Но если сообщение начиналось с истины, — есть основание с известным доверием относиться и к дальнейшим словам египетских жрецов.

Указанное сообщение содержится в диалоге «Тимей»[154]. В нем некто Критий (главное действующее лицо диалога) передает мнение своего деда, по имени тоже Критий, что Солон оказался бы величайшим из эпических поэтов, если бы всецело посвятил себя поэзии, а не занимался ею только между делом

[155]. «Славы его, говорил Критий старший, тогда не превзошел бы ни Гесиод, ни Гомер, ни кто другой среди поэтов». Особенно восхвалял Критий-старший ту поэму, сюжет которой Солон привез из Египта, но которой он не закончил. Она должна была повествовать «о величайшем из подвигов, когда-либо совершенных Афинами». По словам Крития, «этот подвиг должен был бы остаться и самым знаменитым, но время и смерть тех, кто его совершил, не позволили преданию дойти до наших дней». Последнее объяснение, конечно, неубедительно: иначе все древние подвиги должны были бы изгладиться из памяти людей. Дело в том, что ни Солон, ни предполагаемый Критий, ни даже Платон не знали, что в ту эпоху, к которой относили они «величайший из подвигов афинян», Элладу населяли еще не эллины. Предание, сохранившееся в Египте, могло относиться к Аттике, но никак не к предкам «афинян». Героем подвига должно было быть одно из эгейских племен, жившее в Аттике, на месте будущих Афин. И не «время» было причиной, чтобы предание о подвиге забылось среди эллинов,

а то, что оно принадлежало иной расе. Может быть, в летописях эгейцев известие о древнем событии и было записано, но эллины уже не умели читать минойских письмен. Вот почему Солону пришлось через Египет узнавать факты из древнейшей истории родной ему Аттики.

В связи с таким (кажущимся) неведением афинян о национальной старине, Платон и заставляет египетского жреца сказать Солону: «Вы, эллины, всегда останетесь детьми, эллин никогда не будет старцем. Вы все молоды душой, у вас нет никаких поистине древних преданий и никакой науки древней по времени». Напротив, египтяне, по словам жреца, действительно древний народ; по разным причинам, Египет уцелел от мировых потоков («которых было несколько», говорит жрец) и других стихийных катастроф. Поэтому в Египте сохранились свидетельства об истинно древних событиях. «Все, что мы знаем, утверждает жрец, о славных, великих и вообще замечательных событиях у вас (т. е. у афинян) или в других странах, все это у нас записано и хранится с древнейших времен в на-

ших храмах». К числу таких, издревле записанных известий, сохраняемых в храмовых библиотеках и архивах, принадлежит и сообщение о «величайшем подвиге» афинян, который Солон хотел сделать сюжетом своей эпопеи. Этот подвиг — не что иное, как *победоносная борьба с царем Атлантиды*. Итак, Платон всячески настаивает, что источники его сведений восходят к эпохе, близкой к самому событию, являются чуть ли не летописью, веденной современником[156].

По вычислению жреца, собеседника Крития, Саис в Египте был основан через 1000 лет после Афин. От основания Саиса, согласно с храмовыми архивами, прошло (до дней Солона) 8000 лет. Итак, первые Афины (эгейский город на месте Афин, в Аттике) были построены, по египетским данным, около 9600 г. до Р. Х., — дата, для нас вряд ли приемлемая. Но жрец далее говорит, что за эти девять тысячелетий афиняне совершили много славных подвигов, память о которых также записана в священных книгах (египтян), тот же подвиг, который пленил Солона, был одним из последних перед катастрофой, уничтожившей

древние (первые, эгейские) Афины. Это рассуждение позволяет нам значительно сократить число тысячелетий и, принимая рассказ жреца (или Платона), не выходить за исторические пределы 4-го или 5-го тысячелетия до Р. Х. Впрочем, египетские историки вообще были слабы в хронологии. Единой эры в Египте не было принято, счет велся по годам правления фараонов, и даже в истории самого Египта крайне трудно установить точные даты. Поэтому нельзя удивляться неопределенности в вычислении времени, когда произошло столкновение древних Афин с царем Атлантиды.

«В наших книгах сказано, начинает жрец свой рассказ, какую мощную армию сокрушили Афины, надменно напавшую на всю Европу и Азию, придя из-за Атлантического моря (океана). Ибо это море было тогда пригодно для мореплавания, и был перед проливом, который вы (афиняне) называете Столбами Геракла (Гибралтарский пролив), остров, больший, чем Либия (Африка) и Азия, взятые вместе. С этого острова легко можно было переправиться на другие, а с них на твердую зем-

лю (материк), окружавшую это море. То, что находится за проливом, похоже на гавань с узким входом, но это — подлинное море, и окружающая его земля — подлинный материк. На этом острове, Атлантиде, властвовали цари, с великим и дивным могуществом; под их властью был весь остров и многие другие острова, как и некоторые части материка. Помимо того, по сую сторону (Гибралтарского пролива), они царствовали над Либией (Африкой) вплоть до Египта, и над Европой, вплоть до Тиррении (т. е. до Тирренского моря, до Этрурии, иначе — над Испанией и Францией). Вся эта власть объединилась в одну, чтобы поработить одним ударом нашу страну (Египет), вашу (Грецию) и все народы, живущие по сую сторону пролива. Тогда-то проявилась пред всеми доблесть и мощь вашего города (Афин). По своему значению и превосходству в делах военных, Афины получили главное начальство над всеми эллинами (эгейцами). Но так как племена не могли (немедленно) принять участие в борьбе, Афины одни пошли на великую опасность и, победив врагов, заслужили трофеи: кто еще не

был поработщен, тех Афины спасли от рабства, а всем другим, живущим, как и мы, по сю сторону Столбов Геракла, великодушно даровали свободу. Позднее, при великом землетрясении и потопе в один день и одну роковую ночь, остров Атлантида исчез в океане. Поэтому море в том месте стало недоступным для плавания, по причине огромного количества ила, оставшегося на месте (опустившегося на дно) острова».

Таков рассказ в «Тимее». Из него можно извлечь следующие важнейшие факты: в Атлантическом океане, между Европой и другим «материком» (Америкой), существовал большой остров (эллины представляли себе Азию и Африку гораздо меньше их действительных размеров, так что определение: «больше Ливии и Азии, взятых вместе», означает просто «большой остров». Народы, населявшие этот остров, властвовали над соседними, над частью Америки (культура майев), над Западной Африкой (культура иорубов, о которой далее) и над Западной Европой, именно над Испанией (откуда, вероятно, были родом эгейские племена) и над Францией

(друидическая культура) вплоть до Италии (культура этрусков). Различные царства Атлантиды сделали попытку распространить свое владычество далее на Запад, для чего образовали военный союз, но были побеждены народом, населявшим Грецию. Позднее Атлантида, во время какого-то великого катаклизма, погибла, опустилась на дно океана, который стал с того времени недоступным для мореплавания. В рассказе этом нет никаких внутренних противоречий и, по существу, он не только вполне приемлем для историка, но даже бросает свет на многие темные вопросы древности, каковы, например, аналогии в культурах эгейцев, этрусков, друидов, майев и т. д.

В другом диалоге Платона, оставшемся незаконченным, «Критий», от лица того же Крития-младшего, излагается уже не рассказ египетского жреца, а поэма Солона, написанная со слов этого жреца. Самые события переданы совершенно так же, как в «Тимее». «Согласно с египетским преданием, говорится в „Критий“, возникла общая война между народами, живущими по сю и по ту сторону Стол-

бов Геракла. Во главе первых (народов европо-азиатского мира) стояли Афины, и они одни окончили всю войну. Во главе других — цари острова Атлантиды. То был остров больший, чем Либия и Азия, который опустился на дно вследствие землетрясения, так что на его месте в океане встречаются лишь ил, остававшийся мореплавателей и делающий море недоступным (для кораблей)». Это ядро рассказа окружено обширными добавлениями. По обычаю греческой эпопеи, начинается поэма с деяний богов, поделивших между собою всю землю, причем Атлантида досталась Посейдону. Затем идет подробнейшее описание Атлантиды, ее географического положения, физического строения, ее флоры, фауны, ископаемых богатств, наконец, ее населения и обозрение истории Атлантиды. Именно на исторической части диалог обрывается, и наиболее любопытная его часть, — ближайшие по времени события, — осталась недописанной, как недописана была и поэма Солона. В описание Атлантиды вставлено описание Афин и их государственного устройства, в ту же эпоху, причем в этом последнем описании

многое вполне соответствует тому, что мы знаем об эгейцах и их культуре. Так, например, город Афины представлен в виде огромного «общего дома», что напоминает критские лабиринты, сказано, что женщины были равноправны с мужчинами, что вполне в нравах эгейцев и т. п. Эта вторая проверка сведений, сообщаемых Платоном, дает новый повод отнестись с некоторым доверием к его известиям об Атлантиде.

Приступая к описанию Атлантиды, Платон предупреждает, что как название самого острова, так и все другие собственные имена в его рассказе — не подлинные, а перевод на греческий язык. Дело в том, что египтяне, которые первые писали историю Атлантиды, перевели атлантские имена на свой язык. Солон не видел надобности сохранить египетские названия и вторично перевел их по-гречески. Так возникли чисто греческие слова «Атлантида» или «Посейдония» (как также называли остров по его первому властителю, Посейдону), имена греческих божеств, Посейдона и др., выбранные в соответствии с названными египетскими богами и т. п. В даль-

нейшем рассказе все названия — также греческие: Евенор, Левкиппа, Евмен, Автохтон и др. Особенно много этих имен в первой части описания, где излагается миф о Посейдоне и его потомстве, заселившем Атлантиду и основавшем, с течением времени, на ней 12 царств. Только один раз Платон приводит подлинное, «атлантское» имя «Гадейр», добавляя: «в греческом переводе — Евмен». Специалисты-филологи находят в имени «Гадейр» семитический корень, давший финикийское название одного растения.

Описывает Платон Атлантиду уже в том ее состоянии, какого она достигла после нескольких тысячелетий культурной жизни, когда на острове было уже много отдельных царств, множество богатых городов и огромное население, исчисляемое миллионами. Повидимому, описание имеет в виду последнюю эпоху в истории Атлантиды, незадолго до ее гибели. Ввиду важности этого описания, мы приведем его, по возможности целиком, за исключением только некоторых подробностей.

«Многое, говорит Платон (или Критий, или

Солон, или, наконец, египетский жрец, рассказывавший Солону), приходило к атлантам (так называет Платон жителей Атлантиды) извне, ввиду обширности их власти (т. е. из чужих краев и из колоний в Африке и Европе); но остров сам производил почти все, нужное для жизни. Во-первых, все металлы, твердые и легкоплавкие, годные для обработки, в том числе тот, который ныне мы знаем лишь по названию: орихалк (точнее: орейхалк); залежи его находили во многих местах острова; после золота то был самый драгоценный из металлов[157]. Остров доставлял для ремесла все нужные материалы. Жило на острове большое количество домашних животных и диких зверей, между прочим, много слонов (об этом последнем факте — дальше). Всякого рода животным остров давал обильное пропитание, как живущим в болотах, озерах и реках или на горах и в равнинах, так и этим (слонам), хотя они огромны и прожорливы. Производил и доставлял остров все ароматы, ныне произрастающие в разных странах, корни, травы, сок, текущий из цветов и плодов. Имелся там также плод, дающий вино (вино-

град), и тот, который служит пищей (хлебные злаки), вместе с теми, которые мы тоже употребляем в пищу, называя общим словом — овощи; были еще плоды, дающие одновременно питье, пищу и благовония (кокосовые орехи?), плоды с корой, трудно сохраняемые и служащие для забав детей (какие-либо орехи?), сладкие плоды, которыми мы пользуемся на закуску, чтобы оживить аппетит, когда желудок уже наполнен[158]. Таковы были божественные и удивительные богатства, какие, в неисчислимом количестве, производил этот остров».

После такого физико-географического описания Платон продолжает: «При таких щедротах почвы, жители строили храмы, дворцы, порты и гавани для судов и постарались украсить свой остров следующим образом...» Далее идет описание столицы Атлантиды и ее политического устройства настолько точное и подробное, что трудно отказаться от мысли, не взято ли оно из отчета какого-нибудь путешественника-очевидца. У Платона не было поводов измышлять это описание, так как оно не нужно для целей диалога (изобразить

идеальное государственное устройство, своего рода «Утопию»), и многие черты в описании слишком характерны, чтобы быть измышленными. При чтении остается впечатление, что в распоряжении Платона был богатый и интересный материал, соблаздивший философа: он не устоял перед соблазном и увлекся пересказом, даже в ущерб стройности своего диалога. Иначе трудно объяснить длинную вставку, прерывающую ход мыслей Крития. Еще раньше (пересказывая миф о Посейдоне и некоей Клейто, его супруге, которые были первыми владыками Атлантиды) Платон сообщил, что вокруг царского дворца было вырыто три концентрических рва, наполненных водою (канала), так что дворец стоял как бы на внутреннем островке. Эти три, огромных по протяжению, канала образовывали естественно четыре части твердой земли; 1) остров, где стоял дворец, 2) круговую полосу земли («вал» или «плотину») между третьим, наименьшим, каналом и вторым, 3) такую же полосу между вторым каналом и первым, наибольшим, и 4) полосу земли от первого канала до моря или в глубь страны

[159]. Теперь Платон продолжает: «Первой заботой жителей было перекинуть мосты через каналы, окружавшие древнюю столицу, и установить таким образом сообщение между царским дворцом и остальной страной... От моря до внешней ограды города был выкопан канал, шириною в 3 плеора, глубиною в 100 подов и 50 стадий в длину[160]. Чтобы в канал можно было войти прямо из моря, как в гавань, был оставлен вход, пригодный для самых больших кораблей. Через пространства земли, которые разделяли между собою каналы (окружающие город), были прокопаны, рядом с мостами, проходы, достаточно широкие для прохода триеры (большого корабля). Так как с каждой стороны этого прохода земля поднималась достаточно высоко над уровнем моря, то были перекинуты с одного края на другой крыши, позволявшие кораблям плыть под прикрытием. Наибольшие из круговых проходов, те, которые сообщались с морем, были в 3 стадии ширины, как и часть земли, шедшая за ними. Два следующих окружения, один — воды, другой — земли (т. е. следующий, второй, канал, и полоса земли менаду

ним и третьим каналом), имели, то и другое (т. е. и вода в канале и полоса земли), по две стадии. Последний (третий, самый меньший) канал, окружавший остров, был только в одну стадию ширины. Наконец, самый остров, где находился дворец, имел в диаметре 5 стадий».

«Этот (внутренний) остров, пространство земли и прокоп, имевший 1 плеор в ширину, были кругом обнесены каменной стеной; в стене были устроены башни и входные крытые ворота, под которыми был проход в море. Для этой постройки пользовались камнями белыми, черными и красными, которые добывались из самой толщи острова, и из двух сторон, внешней и внутренней, валов (плотин). Вместе с тем, были выкопаны для кораблей внутри два глубоких бассейна, которым самые скалы служили крышей. Из этих сооружений одни были сделаны из одного рода камней, а в других, чтобы придать им естественное украшение, смешивали цвета для удовольствия глаз. Вся внешняя стена была, в виде покрытия, облицована медью; второе окружение — листовым оловом, а берега

(внутреннего) острова — поясом из орихалка, сверкавшим, как огонь».

Платон переходит к описанию дворца. «Цари, преемственно владевшие дворцом, говорит он, непрерывно его украшали, причем каждый старался превзойти своего предшественника, так что нельзя было видеть это здание, не изумляясь величине и красоте работ... Посреди кремля был храм Посейдону и Клейто, старинное святилище, окруженное стеной из золота. В нем, по преданию, они (Посейдон и Клейто) зачали и родили 10 родоначальников царских династий (10-ти царств, на которые делилась Атлантида). Поэтому ежегодно 10 провинций (царств) государства приносили этим божествам в дар новину (первый сбор плодов). Храм Посейдона (т. е. местного бога морей) имел в длину стадию, в ширину 3 плеора и соответственную высоту. Но в его внешности было что-то варварское. Весь храм снаружи был выложен серебром, кроме акротерий (украшения над фронтоном), а они были из золота; внутри свод был покрыт слоновой костью, украшенной золотом и орихалком. Было там много зо-

лотых статуй. Одна изображала бога, правящего с высоты колесницы шестеркой крылатых коней; статуя была так велика, что ее голова касалась храмового свода. Вокруг сидело 100 nereid (т. е. местные низшие богини моря) на дельфинах... Было еще много других статуй, принесенных в дар частными лицами. Вокруг храма стояли золотые статуи царей и всех цариц, происходивших от 10 сыновей Посейдона, и другие, принесенные в дар царями и гражданами, как из города, так и из подвластных ему стран. Алтарь был по величине и по работе достоин этих чудес, и весь дворец соответствовал величию государства и богатству украшений в храме».

«Два неисчерпаемых источника, продолжает свое описание Платон, удовлетворяли все потребности (города): один горячий, другой холодный, замечательные по приятности и целебной силе воды. Кругом были построены дома и посажены деревья, красиво расположенные по берегу канала. Для купанья были водоемы, открытые и, для зимнего времени, закрытые; были особые — для царской семьи и для частных лиц; еще другие — отдель-

но для женщин, и еще — для лошадей и вьючных животных; каждый из них был расположен и украшен согласно своему назначению. Вода, выходящая из этих водоемов, была направлена для орошения леса Посейдона, где плодородие почвы производило деревья удивительной высоты и красоты; остальная вода была проведена вдоль мостов по акведукам на полосы твердой земли (между каналами). На этих полосах твердой земли или валах, которые образовывали как бы тоже острова (ибо были заключены между водой каналов), находились храмы многим богам, сады, гимназии, именно, ристалища для мужей — на одном, для коней — на другом. На середине большего из этих островов находился большой ипподром, шириною в стадию, а что до длины, то дорожка для лошадей составляла весь круг острова. С той и с другой стороны поднимались казармы для воинов. Войско, на которое особенно рассчитывали, имело, однако, свое местопребывание на первом из круговых островов, самом близком к кремлю, а избранный, преданный отряд жил в самом кремле, подле дворца. Внутренние гавани бы-

ли покрыты кораблями и снабжены в полном порядке нужными приспособлениями и провизией.

За городом, за пределом трех каналов, трех оград и образованных ими портов, была еще круговая стена. Она начиналась у моря и, идя по кругу наибольшей ограды и ее порта на протяжении 50 стадий, закрывала в той же точке вход в канал со стороны моря. Это пространство было наполнено множеством домов, близко стоявших один от другого. Канал и наибольший из портов были покрыты судами и купцами, приезжавшими со всех концов света, коих толпа производила днем и ночью смесь всех языков и постоянный гул». (Это ли, заметим в скобках, не рассказ очевидца!)

После описания столицы Платон переходит к описанию всей страны. «Остров (Атлантида), говорит он, был очень возвышен над уровнем моря, и берег поднимался недоступным обрывом. Кругом столицы простиралась равнина, окруженная горами, доходившими до моря. Поверхность равнины была гладкая и ровная, форма — продолговатая: с одной стороны в ней было 3000 стадий, а от центра

до моря — 2000 стадий. Вся эта часть острова была обращена на юг и защищена от северных ветров. Окружающие горы превосходили, по рассказам, числом, высотой и красотой все, что можно видеть ныне. По равнине было расположено много селений, весьма богатых и очень населенных. Она орошалась озерами и речками и была покрыта лугами, представлявшими прекрасные пастбища для животных диких и домашних. Многочисленные и разнородные леса давали разнообразный материал для всякого рода работ и поделок. Вот что природа и долговременные старания царей (т. е. культура) сделали из этой счастливой равнины».

«Ее форма была длинный четырехугольник, с почти правильными сторонами; в тех местах, где правильность (фигуры) была не совершенная, природа была исправлена тем, что был выкопан ров, окружавший всю равнину. Что до глубины и ширины этого рва, то трудно повторить то, что сообщают, при сравнении с другими работами рук человеческих. Передам лишь то, что мне самому (т. е. Солону) говорили. Ров был глубиною в плеор, ши-

риною везде в стадию, а длина его обнимала всю равнину, т. е. равнялась 10 000 стадий. Этот ров принимал в себя все воды, стекавшие с гор, и описывал круг кругом равнины; два его края примыкали к столице, и отсюда он изливался в море. От одной стороны этого рва исходили другие в 100 подов, перерезывавшие равнину по прямой линии и впадавшие в ров, соседний с морем; эти меньшие рвы были отделены один от другого пространствами в 100 стадий. Еще другие рвы, пересекавшие первые наискось и направлявшиеся к городу, служили для сплавки леса с гор и для перевозки других продуктов страны, смотря по времени года. Притом, каждый год снималось две жатвы, ибо земля была оплодотворяема зимою дождями, а летом орошаема водою из каналов». (Описанные рвы, которые образовывали на равнине правильную сеть, были, очевидно, системой орошения, дававшей полям влагу в жаркие месяцы года.)

Далее у Платона следует исчисление народонаселения Атлантиды. Он исходит из того контингента войск, какой могла поставить

страна. «Было установлено, говорит он, что каждый участок равнины выбирал и поставлял одного начальника, а каждый такой участок имел 100 стадий, и всего считалось 60 000 участков (образованных пересечением каналов). Жители гор и других частей государства были, говорят, неисчислимы. Их также разделили, сообразно с местностями и селениями, на отдельные участки, из коих каждый имел своего начальника. Каждый из начальников поставлял одну шестую часть боевой колесницы, дабы число колесниц было 10 000. Они поставляли, кроме того, двух лошадей с их всадниками, запряжку двух лошадей без колесницы, воина, вооруженного малым щитом, другого для управления лошадьми, двух тяжеловооруженных пехотинцев, двух лучников, двух пращников, двух легковооруженных пехотинцев, воинов, вооруженных камнями, других — дротиками, по три каждого рода, и четырех моряков для флота в 1 200 судов. Такова была военная организация страны, главного царства. Что касается 9 других провинций (вассальных царств), то каждая имела свои особые установления». (Если

подсчитать цифры, даваемые Платоном, окажется, что главное царство Атлантиды могло выставить армию в 1 210 000 человек, — количество, которое не может изумить в наше время, но которое представлялось непомерным в эпоху, когда писался диалог.)

Последнюю часть описания составляет краткое изложение конституции Атлантиды. «Каждый из 10 царей имел в своем участке (царстве) власть абсолютную над людьми и большею частью законов; он мог, по своему усмотрению, налагать всякого рода наказания и даже приговаривать к смерти. Что касается общего правления островом (Атлантидой) и отношений между царями, то здесь действовала воля Посейдона (т. е. традиция, идущая из глубокой древности), сохраненная в законе и вырезанная первыми царями на орихалковой колонне, которая находилась в середине острова, в храме Посейдона. Цари собирались на совет, поочередно, после истечения пятилетия и шестилетия, дабы чередовалось четное и нечетное число[161]. На этих советах обсуждались общегосударственные дела, рассматривалось, не нарушил ли кто-

нибудь (из царей) закон, и судился его поступок. (Здесь следует подробное описание самого обряда суда, которое мы опускаем.) Свои решения цари писали на золотой дощечке, которые вешались на колоннах храма, чтобы они служили памятником потомству. Было много других законов, относящихся к отдельным царям; вот главнейшие. Им было запрещено воевать друг с другом; все должны были соединяться против того, кто попытался бы изгнать из его царства одного из царского рода; должны были все соединяться и для того, чтобы, как их предки, сообща судить о войне и других важнейших делах; высшая власть должна была всегда оставаться за прямым потомством Атланта (предполагаемого старшего сына Посейдона и Клейто); главный царь не мог приговаривать к смерти никого из своих родственников без согласия большинства всех царей и т. д.».

«Такова была, говорит Платон в последней из написанных глав диалога, огромная мощь, которая возникла в этой стране и которую божество направило против нас (поход атлантов на Элладу). В течение многих поколений,

пока жители Атлантиды сохраняли нечто от своего божественного происхождения, они повиновались законам и чтили божественное начало, общее им всем; их души, привязанные к истине, открывались лишь для благородных чувствований; их благоразумие и умеренность блистали во всех обстоятельствах и во всех их отношениях между собою. Не зная других благ, кроме добродетели, они мало ценили богатство и без труда почитали бременем золото и множество преимуществ такого рода. Не обольщаясь радостями богатства и не теряя власти над собой, они придерживались умеренности во всем; они прекрасно понимали, что согласие с добродетелью увеличивает прочие блага и что слишком настойчиво ища их, теряешь и добродетель с ними. Пока они (атланты) следовали этим началам и пока божественное начало в них господствовало, все им удавалось. Но когда божественная сущность начала изменяться в них по той причине, что так много раз соединялась с человеческой природой, и человеческое взяло верх в них, они, не будучи в состоянии выносить полное благополучие, стали

вырождаться... Тогда Зевс, бог богов, кто правит согласно со справедливостью, и от кого ничто не скрыто, видя развращенность этой расы, когда-то столь добродетельной, захотел наказать ее... Он собрал всех богов в небесном святилище, находящемся в центре мира, откуда он правит всем, относящимся к роду живых, и собравшимся сказал так...»

На этих словах диалог обрывается. По-видимому, окончание не утеряно, но вовсе не было написано Платоном. Дальше, после эпической сцены совещания богов, в духе Гомера, должен был следовать рассказ о походе десяти соединившихся атлантских царств на Запад, с целью покорить своей власти Египет и Элладу, и о борьбе с атлантами древнейших жителей Аттики («афинян», по терминологии Платона). Этот рассказ мог сохранить драгоценнейшие сведения, дошедшие через египетскую традицию, как об атлантах и их военной организации, так и о древнейших эгейцах материка... К сожалению, этого рассказа мы не имеем и никогда иметь не будем. Остается довольствоваться тем, что нам дано. Описание Атлантиды, сделанное Платоном,

заклучает в себе множество подробностей, крайне характерных и представляющих величайший интерес. Необходимо рассмотреть их внимательно, чтобы решить, что в описании приходится отнести на долю вымысла, и что можно считать отголоском, хотя бы искаженным, исторической правды.

## **II. Критика традиции**

Огромный авторитет Платона заставил, конечно, давно обратить внимание на его сообщение об Атлантиде. Мнения комментаторов диалога разделились. Но лишь немногие согласны были видеть в рассказе философа передачу чужого материала: большинство склонялось к мысли, что все описание Атлантиды — миф, измышленный самим Платоном; отвергали не только существование египетского жреца или египетской книги, давшей материал для рассказа, но и существование поэмы Солона. Короче, рассказ об Атлантиде признавался сказкой, и таково поныне преобладающее мнение в науке. Нам, однако, кажется, что оно подлежит пересмотру, что есть много оснований смотреть на сообщение Платона совершенно иначе. В противность

большинству историков, мы считаем два диалога Платона, «Тимей» и «Критий», важными *историческими* свидетельствами, сохранившими для нас весьма древнюю традицию, в основании которой лежат исторические факты.

Рассказ об Атлантиде, правда, не является чем-либо исключительным в сочинениях Платона. У него встречаются и другие описания фантастических стран, облеченные в форму мифов. Но ни один из таких рассказов не обставлен, подобно описанию Атлантиды, ссылками на источники. Платон, как бы предвосхищая будущие сомнения и возражения, заботится указать на происхождение своих сведений с наибольшей точностью, какую только знали античные историки. Притом дважды, в двух равных диалогах, Платон повторяет одни и те же указания: предание об Атлантиде пересказывает Критий-младший; этому Критию сообщил предание его дед, Критий-старший; а тот, в свою очередь, узнал его от Солона; наконец, Солон слышал предание от египетского жреца. Этого мало: устный рассказ подтверждается письменными свиде-

тельствами. Египетский жрец черпал из «священных книг, хранящихся при храмах», т. е. из храмовых архивов. Солон, услышав рассказ, тотчас его записывал, Критий читал и перечитывал эти записи Солона. Таким образом, речь идет не о рассказе по памяти, в котором многое может быть спутано, а о предании литературном, восходящем к записям едва ли не современников.

Далее, другие мифы Платона все — гораздо фантастичнее. Это и естественно: создавая поэтическую сказку для иллюстрации своей философской мысли, Платон не имел причины обуздывать воображение. Он придумывает, например, известную аллегория о людях, сидящих всю жизнь скованными в пещере, — очень красивую, истинно символическую, но безусловно невероятную, немислимую в реальной жизни. Совершенно иного характера рассказ об Атлантиде. В нем нет ни одной чисто сказочной черты, ничего, чего не могло бы быть в действительности. Мало того: даже рассказы путешественников того времени зачастую гораздо менее правдоподобны. Среди греков ходили самые невероятные вымыслы

об отдаленных странах, и этим фантастическим сведениям нередко давали место в своих книгах историки, географы и натуралисты. Достаточно вспомнить, что писали, вскоре после Платона, историки Александра Великого об Индии и других землях Центральной Азии! Между тем в рассказе об Атлантиде — трезвое описание явлений, среди которых нет ни одного, которое было бы само по себе невозможно.

Наконец, как уже было отмечено, предположение, что весь рассказ вымышлен Платоном, опровергается его началом, где явно идет речь об эгейцах. Было бы невероятно, если бы Платон, дав волю своей фантазии, нечаянно совпал бы с исторической истиной. Платон, как и все греки, ничего не знал об эгейских царствах, которые на почве Греции предшествовали эллинским. Поэтому у Платона не могло быть никаких оснований к тому, чтобы вымышлять сильное государство в Аттике за много веков до начала греческой истории. Напротив, египтянам, которые находились в постоянных и оживленных сношениях с эгейцами, были хорошо знакомы их го-

сударства. Таким образом, весьма вероятно, что сведения Платона происходят действительно из египетских источников. Остается добавить, что самая манера речи Платона указывает на пересказ чужих слов. Платон несколько раз повторяет: «Как говорят», «то, что мне сообщали», сам критикует передаваемые сведения, говоря, например, что им трудно верится и т. п. В других диалогах Платона этого нет, или, по крайней мере, нет в такой определенной форме.

Но всего убедительнее доводы внутренние, почерпаемые из самого описания и из полного соответствия его всем другим отрывочным сведениям и догадкам, какие у нас есть относительно Атлантиды[162]. Достаточно принять, как гипотезу, как предпосылку, что традиция права, что существовал в глубокой древности, предшествовавшей Египту и Эгейе, великий культурный мир, оплодотворивший все древнейшие цивилизации Запада и Востока, чтобы все подробности в рассказе Платона получили свой смысл и свое объяснение. Многие из того, что самому Платону кажется сомнительным, что он передает с

оговорками, делается понятным и естественным при таком предположении. Данные, сообщаемые Платоном (или, вернее, египетскими храмовыми архивами), удивительным образом согласуются с тем, что мы должны были бы а priori ожидать от тех, кого называли «учители учителей». Исторические несомненные факты подтверждают рассказ Платона, а этот рассказ объясняет исторические факты и дает ключ к целому ряду исторических загадок. Если допустить, что описание Платона — вымысел, надо будет признать за Платоном сверхчеловеческий гений, который сумел предугадать развитие науки на тысячелетия вперед, предусмотреть, что когда-то ученые историки откроют мир Эгейи и установят его сношения с Египтом, что Колумб откроет Америку, а археологи восстановят цивилизацию древних майев, и т. п. Надо ли говорить, что, при всем нашем уважении к гениальности великого греческого философа, такая прозорливость в нем нам кажется невозможной и что мы считаем более простым и более правдоподобным другое объяснение: в распоряжении Платона были материалы (египет-

ские), шедшие от глубокой древности.

Начнем наш анализ с географического положения, даваемого Платоном Атлантиде. По его словам, остров лежал за Гибралтарским проливом, следовательно, между Европой и Америкой. Об Америке Платон не мог ничего знать. Между тем он определенно говорит, что с острова Атлантиды можно было переправиться к Западу, на материк, т. е. именно в Америку. Если бы Платону было нужно измыслить остров Атлантиду исключительно для изображения фантастической страны с идеальным государственным устройством, не было бы никакой надобности придумывать, кроме самого острова, еще какой-то западный материк. Явно, что описание составлено не одной игрой воображения, но на основании определенных данных. Позднее мы увидим, что данные геологии подтверждают предположение, что в недавние сравнительно времена в Атлантическом океане, между Европой и Америкой, находился обширный кусок суши, позднее опустившийся под воду. Теперь же отметим только то обстоятельство, что географическое положение Атлантиды

прекрасно объясняет аналогии, отмеченные в культурах Старого и Нового Света. Расположенные в одинаковом расстоянии от Европы и от Америки, жители Атлантиды могли равным образом оказывать влияние на ту и на другую. Берега Пиренейского полуострова, где находилась прародина эгейцев, и берега Мексики, где жили древнейшие майские племена, были одинаково доступны атлантам.

Влияние Атлантиды на оба материка предполагает существование у атлантов хорошего флота. В описании Платона определенно сказано, что в гавани столицы атлантов находились «корабли со всех концов земли» и что военный флот Атлантиды состоял из 1200 судов. Косвенно это сообщение подтверждается тем фактом, что испанцы еще застали у ацтеков большой флот из хорошо оснащенных судов. Культура же ацтеков была только тенью культуры майев, которая, в свою очередь, должна была быть ничтожна в сравнении с культурой атлантов, «учителей» майев. Кроме того, самое положение Атлантиды, острова, находящегося между двумя большими материками, должно было естественно вызвать

у местных жителей развитие мореплавания. Было бы странно и противоречило бы всем историческим примерам, если бы островные жители не были хорошими моряками. (Напомним, что Атлантида была именно остров, хотя и большой.[163])

Описание флоры и фауны Атлантиды, сделанное Платоном, вполне соответствует тому, что можно ожидать от субтропической страны, лежавшей, по-видимому, к северу от экватора, и своей северной оконечностью доходившей до широты Лабрадора. В растениях, описанных Платоном, можно найти много, поныне произрастающих в Северной Америке[164]. Некоторое сомнение может возбудить только упоминание о лошадях и слонах, которых, как известно, в Америке, до привоза их из Старого Света, не было. Однако это упоминание скорее оказывается подтверждающим истинность описания, нежели колеблющим его.

Действительно, к эпохе прибытия в Америку испанцев, лошадей в ней не было. Но археология теперь доказала, что в предшествующие эпохи лошадь в Америке водилась, и

что разные виды ее вымерли на американской почве, сравнительно, в недавние периоды. Кроме того, Атлантида все же — не Америка, и ее фауна могла отличаться от американской. Не было в исторические эпохи в Америке и слонов, но в предшествовавшие геологические периоды они тоже водились в Новом Свете. Кроме того, Платон определенно указывает, что у атлантов были колонии в Африке, классической стране слонов. Далее мы увидим, что новейшие археологические открытия подтверждают предположение об атлантских колониях на западном берегу Африки, в области современной Гвинеи. Слоны же легко переносят перевозку: так, например, их много, слонов, было в войске Ганнибала, во время его похода в Италию; позднее римляне постоянно ввозили слонов в Италию и т. п.

Из металлов, перечисляемых Платоном, останавливает внимание таинственный орихалк. Было сделано много предположений об этом, что должно разуметь под этим названием. Кажется, вопрос разрешается весьма правдоподобно, если допустить, как мы уже гово-

рили, что орихалк это — алюминий. Античной древности алюминий был неизвестен (и вообще изучен и получен «в свободном состоянии» только в XIX веке), поэтому египтяне и могли говорить об нем, как о металле, известном лишь по названию. Правда, ныне для получения алюминия пользуются силою электрического тока. Но мы не знаем ни того, не располагали ли атланты простейшими электрическими машинами (есть предположение, что их знали в древнем Египте), ни того, нет ли иных способов добыть алюминий. В виде же соединений алюминий распространен повсюду и входит в состав очень многих горных пород. Алюминий по твердости близок к цинку, по блеску не уступает серебру, но гораздо легче его и весьма легко поддается обработке. Алюминию можно придать любую форму, он ярко блестит, не изменяется от влажности, издает при ударе ясный звук и т. д. Одним словом, алюминий вполне подходит к тому, чтобы считаться в числе «благородных» металлов и соперничать с золотом и серебром.

Из всего этого следует, что географическая часть описания Платона не включает в себе

внутренних противоречий и отвечает тем требованиям, какие мы можем предъявлять теоретической Атлантиде. Совершенно то же придется сказать об описании столицы атлантов и политического устройства их страны. По рассказу Платона, столица Атлантиды, которой традиция дает название Города Вод (по изобилию в ней каналов) или Города Золотых Ворот (по внешней стене, облицованной золотом), — и окружавшие ее сооружения достигали размеров исключительных. Это не должно нас останавливать. Не везде ли, не во всех ли древнейших культурах, в которых мы отмечали таинственное влияние «учителей учителей», на заре истории встречаются именно грандиозные, превосходящие всякое ожидание сооружения? В Египте таковы великие Гизехские пирамиды; в Эгейе, на Крите, города-лабиринты, на материке Греции — купольные гробницы; в Вавилонии — храм Бэла и замечательная система орошения, превратившая Месопотамию, ныне пустыню, в цветущий сад; у этрусков — cloaca maxima (большая клоака) в Риме, построенная в эпоху, когда Рим был под властью этрус-

ков, сооружение, по утверждению Моммсена, требовавшее еще больше труда, нежели великие пирамиды; в Мексике — гигантские храмы с горельефными ликами и т. д. Бесспорно, сооружения Города Вод — еще величественнее. Но не сказано ли, что «ученик не больше своего учителя!». Народ, под влиянием которого в отдаленном Египте вырастали пирамиды Хеопса и Хефрена, мог у себя «дома» создать еще большие чудеса зодчества и техники[165].

Удивительнейшее сооружение атлантов — их система каналов. После прорытия каналов Суэцкого и Панамского, каналы Атлантиды не представляют собою ничего сверхъестественного. Это сооружение даже менее поразительно, чем, например, железная дорога, прокладываемая ныне на вершину Юнгфрау в толще самой горы, или проектованный тоннель под Ламаншем! Чтобы прорыть каналы Атлантиды, нужно было достаточное число рабочих рук (вероятно, рабов) и достаточное количество времени: тем и другим атланты могли обладать в любом количестве. Может быть, каналы проводились целыми веками,

из поколения в поколение; потом дополнялись, расширялись, поддерживались, потому что от них зависело плодородие страны. По описанию Платона, каналы превращали главное царство Атлантиды в некоторую гигантскую Голландию, а столицу — в гигантскую Венецию. Вся страна была обведена кругом широким каналом и потом перерезана перекрещивающимися каналами, как шахматная доска, на 60 000 участков. Столица была окружена тремя круговыми каналами, очень широкими и глубокими, вполне судоходными, а каждый такой канал обнесен стеной, облицованной металлом. Все это нисколько не сверхъестественно, но должно было быть очень красиво. Издали, с моря, Город Золотых Ворот сверкал своими окружениями. Наибольший круг стены, обитый медью, «горел как жар»; внутри блистала вторая стена белым блеском листового олова; в самой середине, «как огонь», сияла стена из орихалка, и, наконец, в центре, с высокого кремля, пылал храм Посейдона, выложенный серебром с куполом из золота. Вероятно, то было единственное зрелище на фоне высоких гор внут-

ри страны и яркой зелени священных роцц, которые украшали круговые острова столицы.

Описание самой столицы также не выходит из рамок возможного. Это — тот же Кносский лабиринт, только увеличенный во много раз. Если допустить, что Город Золотых Ворот стоял несколько тысячелетий (а все побуждает думать так, когда и критские лабиринты насчитывали по 10–15 веков), размеры, богатства и пышность столицы атлантов уже не кажутся чрезмерными. Город обстраивался исподволь, столетие за столетием, и как бы незаметно достиг своей исключительной величины. Конечно, этот город был больше всех известных нам столиц древности: больше Вавилона, Ниневии, Мемфиса, Фив, самого Рима; может быть, превосходил и современные города, — Париж, Лондон, Нью-Йорк. Эти соображения не могут служить доводами против существования Города Вод. Вспомним, как в XVIII веке Гиббон принужден был доказывать своим современникам, что в древнем Риме могло насчитываться миллион жителей: такая цифра казалась невероятной евро-

пейцам XVIII века! Может быть, сооружения XXI века превзойдут постройку атлантов, и нашим потомкам столица Атлантиды перестанет казаться чудом.

Впрочем, что же изображает в ней особенно чудесного Платон? Великолепные купальни? внутренние порты для кораблей? ипподром с «беговой дорожкой» во много верст? огромные дворцы? Все это немногим превосходит «висячие сады» Семирамиды, Луксорский храм, Колисей, Пантеон Агриппы и другие, частью уцелевшие до нашего времени, частью исторически засвидетельствованные здания. Наиболее поразительным сооружением в Городе Вод был храм Посейдона. Он имел в длину стадию, т. е. около 600 футов или 85 сажен: размеры меньшие, чем Кносского лабиринта, и, во всяком случае, вполне приемлемые. Храм был выложен золотом и серебром, а его свод (купол) — слоновой костью с золотом и орихалком. Но конквистадоры нашли в Мексике, в царстве Монтецумы, такое количество золота, которое делало вполне возможным подобные украшения: ацтеки мерили золото огромными ковшами и сдавали

его испанцам грудями. Громадна была статуя Посейдона, описанная Платоном, но и она приближается по размерам к статуе Зевса Олимпийского, изваянной Фидием. Целый лес других статуй, наполнявших храм и окружавших его, по рассказу Платона, воздвигался столетиями: поколение за поколением прибавляло сюда новые фигуры... Характерно, наконец, замечание Платона, что во внешнем виде храма было «нечто варварское»: греческий философ явно описывает не свои идеалы, а нечто такое, на что сам смотрит со стороны, что он критикует, как данное извне.

Остается исчисление народонаселения Атлантиды. Еще лет сто тому назад во времена Наполеона, цифры, сообщаемые Платоном, могли представляться чрезмерными. Современная война далеко опередила их. В наши дни армии в миллион двести тысяч человек уже не кажутся слишком большими. Да и в древности Ксеркс вел на Элладу большее войско. Чтобы выставить армию в 1 200 000 воинов, стране достаточно обладать населением миллионов в 20–25, т. е. быть, по современным понятиям, вовсе не особенно населен-

ным государством. Что же касается до военной организации Атлантиды и до ее «конституции», изложенной в диалоге, то для наших целей — не существенно, справедливы или нет были сведения Платона. Может быть, они, действительно, восходили к тексту на колонне в Посейдоновом храме; может быть, были измышлены греческим философом или египтянами, — во всяком случае, сами по себе эти основные законы никак не могут свидетельствовать против бытия атлантского царства. И вообще во всем описании нет ни одной черты, которая обличала бы преднамеренный вымысел: одно — более вероуподобно, другое — менее, но все могло быть и все согласно с нашими априорными представлениями об Атлантиде...

Мы вправе представлять себе жизнь в древней Атлантиде, последних периодов ее существования, как утонченную жизнь высококультурного государства, перешедшего через рубеж своего высшего развития и уже клонящегося к упадку. Века за веками цари Атлантиды упрочивали порядок в своей стране и украшали свою столицу. Каждый царь

воздвигал в храме Посейдона статуи своему предшественнику и бывшей царице; граждане, по обету, также ставили рядом статуи великим людям своего народа и жертвовали во храм разные драгоценности. Поколение за поколением художников трудилось над возвеличением города: строились дворцы, башни, общественные и частные здания; стены домов украшались фресками, в залах блистали скульптурные группы, тысячи золотых, серебряных и алюминиевых безделушек было рассеяно всюду; изделия из слоновой кости, из морского жемчуга, из самоцветных камней довершали блеск убранства в домах и пышность одеяний. Мировая торговля влекла в Атлантиду сокровища со всех концов земли. Из Африки, где у атлантов были свои колонии, везли слонов и чудесные местные плоды; из подвластных стран Западной Европы — серебро, которым была так богата древняя Испания, египетские изделия, драгоценные эгейские вазы; из Центральной Америки — золото и продукты благословенного климата Мексики, может быть, маис; сама Атлантида, со своих бесконечных пастбищ, с

бесчисленных нив, оплодотворяемых правильным орошением, из горных недр, богатых всевозможными минералами, — поставляла все, потребное для жизни, и все, желанное для роскоши. Страна, почти не знающая войн, богатела, ее селения множились, ее население возрастало...

Далеко с моря сверкал перед приближающимися моряками дивный Город Золотых Ворот, опоясанный своими блестящими стенами, на которых горела медь, блистало листовое олово и, «как огонь», вспыхивал орихалк. Как чудовищный костер или как гигантский маяк, возвышался в центре огромный купол храма Посейдона, поставленного на высоком холме — Храм Прозрачного Света, как его называет предание. Жители всемирной столицы наслаждались всеми благами земли, перед которыми даже жизнь в критских лабиринтах показалась бы, вероятно, бедной и скудной. В гимназиях обнаженные юноши упражнялись в беге и борьбе; на ипподромах, по кругу целого острова, летели беговые колесницы; в мраморных водоемах купальщики услаждали себя хрустально-чистыми стру-

ями целебного источника; воины маршировали перед прочными и поместительными казармами... В то же время неустанно продолжалась жизнь духовная: скульпторы ваяли свои статуи, живописцы писали свои картины, поэты слагали свои песни, в тиши библиотек мудрецы склоняли головы над фолиантами, содержащими все науки мира... А паруса всех народов стремились по грандиозному каналу к центру вселенной, к средоточию знаний, художеств и богатств, к чудесному Городу Вод. Он казался поставленным навсегда. Мощь его чувствовали и в отдаленном Египте, и в критских дворцах миносов, и на другом конце земли в чертогах майских владык; может быть, внимали повелениям царей Атлантиды и «маги» Вавилона, и повелители яфетидских царств, и даже «сыны солнца», богдыханы Срединной империи... Атлантида, силой своего умственного превосходства, своим величием, своей древностью, своим непререкаемым авторитетом, царила над всеми народами и царствами земли, как над своими вассалами и учениками.

Предание, дважды сообщаемое Платоном

и повторяемое некоторыми другими источниками[166], говорит, что Атлантида погибла под влиянием какого-то гигантского катаклизма, в один день уничтожившего целый материк со всеми его городами, с миллионами жителей... Что это свершилось именно «в один день и одну ночь» (как утверждает Платон), разумеется, сомнительно. Но что подобный катаклизм мог произойти, в сравнительно недавнюю эпоху, это подтверждают данные геологии. Измерения дна Атлантического океана доказали, что как раз в том месте, где традиция помещает остров Атлантиды, находится подводное плоскогорье, остаток обширного континента, опустившегося под воздействием вулканических сил. Как известно, подобные возвышения и опускания почвы продолжаются и до наших дней, а в прошлые тысячелетия совершались гораздо чаще и в гораздо больших размерах. Платон добавляет, что на месте погибшей Атлантиды образовалось огромное скопление ила, сделавшее мореплавание по океану невозможным. В связи с этим сообщением можно поставить те «моря Саргассо», — скопления водорослей, — ко-

торые поныне встречаются в Атлантическом океане морями и которые, действительно, еще недавно затрудняли движение судов. И если, действительно, «гибель Атлантиды» была не медленно совершившимся процессом, а стремительной катастрофой, что-либо подобное «скоплению ила» Платона непременно должно было образоваться на месте исчезнувшего материка. Эта деталь также может быть отголоском исторического факта.

Таким образом, научная критика не только не подрывает доверия к диалогам Платона, а, напротив, подкрепляет значение их, как исторического свидетельства. Сообщения греческого мыслителя оказываются в согласии с такими данными науки, какие он, в свое время, предвидеть не мог. Геология, как наука, в дни Платона еще не рождалась; между тем геология вполне подтверждает, что на месте, указанном в диалогах, мог и даже должен был прежде находиться большой остров. Современная география оправдывает показание Платона, что за Атлантидой, т. е. далее на Запад, лежала «твердая земля», — Америка, существование которой не подозревали греки.

Наше более широкое, чем в древности, знакомство с земными минералами делает естественным известие, что в распряжении атлантов был какой-то орихалк, обладающий свойствами «благородных» металлов, — известие, которое сам Платон передает с некоторым недоверием. Успехи техники нового времени доказывают, что не было ничего сверхъестественного в сооружениях Города Золотых Ворот и его окрестностей, в то время как Платон едва решается повторить рассказ об этих сооружениях, опасаясь, что ему не поверят. Данные ботаники и зоологии, палеонтологии, минералогии, даже лингвистики еще раз свидетельствуют о правильности сообщаемого философом. Наконец, самым сильным доводом в пользу истинности его рассказа остается свидетельство о сильных государствах, стоявших в Греции до прихода в нее эллинов, т. е. прямое указание на эгейский мир, совершенно забытый классической Элладой. Те, кто считают Атлантиду басней, выдуманной Платоном, как иллюстрация-аллегория к его учению (кстати спросить: какому?), по меньшей мере должны объяснить изумительный

факт, что, давая простор фантазии, сочиняя сказку, философ нигде не только не впал в противоречие с самим собою, но и не сказал ничего такого, что противоречило бы позднейшим выводам науки!

Единственно, что остается сомнительным в сообщениях Платона, это — его хронология. Повторим, что такова участь всех хронологических сведений, почерпаемых из египетских источников. К сожалению, в этом пункте современная наука пока не в силах прийти на помощь преданию, пополнить и исправить традицию своими данными. Между тем это — один из кардинальнейших вопросов всей «проблемы Атлантиды», и от его решения, в значительной мере, зависит успех дальнейших разысканий. Если бы у науки была твердая хронологическая база, если бы нам была известна хотя бы только та эпоха, к которой должно приурочивать «гибель Атлантиды», — мы уже могли бы придать имеющимся у нас фактам систематичность и многое, о чем теперь говорим лишь гадательно, обосновать с полной точностью. Напротив, одним из наибольших затруднений для того, чтобы

принять влияние Атлантиды, как исторический факт, остается невыясненность того времени, когда они могли иметь место. Эгейя, Египет, культура майев, этрусков, яфетидов, все это — явления исторических эпох; Атлантида отодвинута в доисторическое прошлое. Между ранней древностью и древностью атлантов зияет пропасть в несколько тысячелетий, которую необходимо заполнить, чтобы установить связь между двумя мирами.

Если принять теорию Лихтенберга о прародине эгейцев на Пиренейском полуострове, необходимо допустить, что там, на крайнем Западе Европы, арийские племена и испытали на себе воздействие атлантской культуры. Но на Запад арийцы были оттеснены оледенением европейского материка: следовательно, ледниковая эпоха, притом, вероятно, ее последний период, есть та эпоха, в которую Атлантида была еще жизнеспособна и деятельна. Это дает нам так называемый *terminus post quem*, предел, *после* которого мы должны помещать факт гибели Атлантиды. С другой стороны, эгейцы пришли на побережья Эгейского моря, приблизительно, в 4-

м тысячелетии до Р. Х.; начало египетского календаря падает на конец 5-го тысячелетия (4241 г. до Р. Х.), а в начале 3-го тысячелетия великие пирамиды уже стояли на берегу Нила; майи вели свое летосчисление с начала 3-го тысячелетия (3750 г. до построения храма, воздвигнутого не позже IX в. по Р. Х.). Все это, как и другие сходные сопоставления, дает нам *terminus ante quem*, предел, *раньше* которого должна была совершиться катастрофа. Итак, гибель Атлантиды приходится помещать между концом ледниково периода в Европе и 5-м тысячелетием до Р. Х. Опираясь на цифры, сообщаемые Платоном, некоторые авторы (из школы теософов) приурочивают, поэтому, гибель Атлантиды к X тысячелетию до Р. Х., даже точнее — к 9654 г. до Р. Х.[167] Но обоснованность такой даты крайне сомнительна, и правильнее — удовольствоваться неопределенным выражением: «раньше L-го века до нашей эры».

Специалисты-геологи сильно расходятся в определении продолжительности ледникового периода или, вернее, ледниковых периодов в Европе. В то время, как Рюто, например,

кладет на 4 ледниковых периода 140 000 лет, Пильгрим увеличивает цифру почти вдесятеро (1 290 000 лет). Существование человека на земле засвидетельствовано даже в периоды доледниковые (может быть, вплоть до эоценовой эпохи). Наконец, для древнейших памятников человеческой руки антропологи считают возраст в 50 000 лет — исчислением очень скромным. Все это позволяет, не утверждая ничего, допускать глубочайшую древность атлантской культуры. Чтобы заполнить ту «пропасть между двумя мирами», о которой мы говорили, мы, может быть, и должны приблизить катастрофу, погубившую атлантов, к историческим эпохам, перенести ее с X-го тысячелетия на IX–VI тысячелетие до Р. Х.; но это не препятствует самое развитие и процветание Атлантиды продолжить на десятки столетий в прошлое от этой грани. Если культура Египта, чтобы совершить весь круг своей эволюции, потребовала 40 веков, культура Эгейи заняла 25 веков, и даже отцветшая быстро античная культура длилась не меньше 17–18 веков, то мы вправе приписывать атлантской культуре еще более широкое и,

вместе с тем, медленное развитие. Числа, вроде 5 или даже 10 тысячелетий, не могут остановиться на таком примере. Быть может, истории человечества предстоит раздвинуть свои пределы не на десятки веков, с чем уже мирятся историки, а на десятки тысячелетий. Может быть, во времена не только мамонтов, но и мастодонтов, на нашей планете уже ярко блистал факел духовной жизни, человеческая мысль уже пытливно вникала в загадки вселенной, люди уже чтили наветы истины, добра, красоты, и слабые руки уже воздвигали памятники, бессмертные вложенной в них силой творчества.

### **III. Поиски Атлантиды**

**Х**отя наука нового времени относится к традиционным известиям об Атлантиде отрицательно, тем не менее литература по этому вопросу — огромна. Ее составляют разнообразнейшие комментарии двух диалогов Платона, своды других известий, в которых можно видеть хотя бы намеки на Платонову Атлантиду, отчеты о путешествиях, предпринимавшихся с целью открыть ее следы, и т. п. Все эти сочинения естественно распадаются

на несколько групп: отдельно стоят трактаты, появившиеся до открытия Америки, и — после Колумба; особо должно выделить работы, написанные по строго научным методам — от произвольных домыслов и фантазий, каких появлялось немало; наконец, еще особое место занимают книги оккультистов и теософов, которые, в конце XIX в., одни усердно занимались вопросом об Атлантиде. К сожалению, до сих пор не существует полного обзора этой литературы, так что мы можем дать только ее беглый очерк.

В основе всего, написанного об Атлантиде, лежат два диалога Платона, подробно анализированные нами: «Тимей» и «Критий». Рядом должно поставить античный комментарий к этим диалогам, преимущественно неоплатоников, как Лонгин, Нумений, Ориген и особенно Прокл, оставивший специальную книгу о «Тимее». Комментарий этот, во многих отношениях крайне важный, не дает, однако, новых фактов: комментаторы знают об Атлантиде лишь то, что сообщил Платон. В античной древности о земле «по ту сторону Геркулесовых столбов» (т. е. за Гибралтарским

проливом), большей, чем Азия и Либия (Африка), взятые вместе, иначе — о материке или большом острове, окруженном архипелагом меньших, в Атлантическом океане, писали еще: Страбон (кн. II, гл. 3), Плиний («Ест. Ист.», кн. II, гл. 92), Элиан («Разные Истории», кн. III, гл. 18), Плутарх, Диодор Сицилийский, Аммиан Марцеллин. Все они выражаются неопределенно, так что трудно решить, имеют ли они в виду Атлантиду Платона или до них дошли смутные известия о материке Америки. На дошедших до нас античных географических картах ни Атлантида, ни Америка нигде не означены: на Западе карты кончаются океаном.

Открытие Америки в XV в., естественно, подало мысль, что новонайденный материк и есть Атлантида Платона. В XVI–XVII вв. такое мнение высказывали в 1553 г. Гомара, в «Истории Индий» (т. е. Америки), Френсис Бэкон и Бирхероде, в специальных книгах об Атлантиде (1638 и 1683 г.) и др.[168]. Но в том же XVII в., и потом в XVIII в., выставлялись и иные предположения. Атлантиду Платона искали едва ли не на всех концах земли: на юго-

западном берегу Африки — Кирхмейер (1685 г.), на Скандинавском полуострове — Рудбек (1675 г.), в Палестине — Курений (1754 г.) и Бэр (1762 г.), на Кавказе — Байи (1779 г.) и т. п.[169]. Все эти сочинения плоды свободной фантазии их авторов. В конце XVIII в. Делиль де Саль сделал обзор всего, написанного до него об Атлантиде, посвятив ей особую часть своего гигантского труда в 52 томах: «История всех народов мира или история людей» (1779 г.)[170]. Некоторые писатели, следуя мнению, высказанному еще Нумением и Оригеном, видели в рассказе Платона лишь аллегорию, причем высказывали предположение, что Атлантиду надо искать просто в Греции, даже в самой Аттике: таково было мнение Бартоли (1780 г.), позднее (в 1829 г.) повторенное Латрейлем[171].

В XVIII в. начались и попытки истолковать сообщение Платона на основании точных научных данных. Показание диалогов, что Атлантида лежала «за столбами Геракла», давало повод видеть ее остатки в островах, находящихся на запад от Африки. В этом смысле на архипелаги островов Азорских и Канар-

ских указывали Кадэ (1785 г.) и Сен-Венсен (1803 г.). Бранстон вершинами гор затонувшей Атлантиды считал острова Вознесения и Св. Елены. Сходного мнения держался, по-видимому, и Бюффон (1707–1778 г.), судя по возражению, написанному Флуренсом, в 1860 г., на основании рукописей, оставшихся после знаменитого натуралиста[172]. В начале XIX в. несколько раз говорил об Атлантиде, в разных своих сочинениях, Александр Гумбольдт (1769–1839 г.). Он считал, что миф о гибели Атлантиды основан на историческом факте: некоего древнейшего катаклизма, преувеличенного фантазией. Соображения А. Гумбольдта вызвали работу Крюгера (1855 г.) на тему, не была ли Америка открыта финикийцами. Ряд писателей, историков, филологов и натуралистов продолжал поддерживать мнение, что Атлантида — просто сказка, измышленная Платоном, или, что вероятнее, Солоном, желавшим одушевить афинян рассказом о подвигах их предков. Из работ такого рода наиболее заслуживает внимания книга Летрона (1831 г.)[173].

В середине XIX века появилась одна из об-

стоятельнейших работ об Атлантиде, написанная русским, но по-немецки: А. С. Норовым; в ней сделан кропотливый свод всех свидетельств об Атлантиде из античных и арабских авторов[174]. Пути, по которым известия об Атлантиде проникли к арабским писателям, не вполне ясны. Оригинальную попытку сделал Унгер (1860 г.), подойдя к вопросу с точки зрения ботаника: в его книге, на основании современной и вымершей флоры Европы и Америки, установлено, какова должна была быть флора земли, лежавшей между этими двумя материками[175]. Затем касались проблемы Атлантиды многочисленные новые издатели, комментаторы и переводчики Платона, в том числе Мартэн, издавший отдельную книгу о «Тимее» (1841 г.), Беккер и его продолжатель Бэк, Зохер, Швальбе, Штейнгардт, I. Мюллер и многие другие[176]. В новейшее время возобновил мысль об том, что Атлантиду должно искать в Африке, — Лео Фробениус, о котором речь будет впереди. Также в Африке, на другом ее конце, искал Атлантиду Ш. Бунзен, в своем сочинении о Египте[177].

Особое место занимают работы об Атлантиде оккультистов и теософов, даже шире — вообще мистиков, книги которых не включены нами в приведенный перечень. Почти у всех писателей, примыкающих к одному из разветвлений оккультизма, найдутся страницы, посвященные Атлантиде. Эти писатели находят указания и намеки на Атлантиду у всех старых авторитетов оккультизма, как Аверроэс (XII в.), Альберт Великий (XIII в.), Раймонд Люллий (XIII в.), Арнольд де Вильнев (XIII в.), Петр Апонский (XV в.), Агриппа Неттестеймский (XVI в.), Марсилио Фичино (XVI в.), Иоанн Тритгейм (XVI в.), Эммануил Сведенборг (XVIII в.) и др. В новое время об Атлантиде, в этом духе, писали: Элифас Леви, Фабр д'Оливе, Луи Лукас, Блаватская, Мид, Скотт-Эллиот, Папюс, Э. Шторе, Р. Штейнер и др. [178]. Подробно рассматривает возникновение культуры Атлантиды — Э. Шюре в своей интересной книге «Божественная эволюция», где автор начинает обзор с той геологической эпохи, когда человек (будущий атлант) был еще крылатым, ящерицеподобным существом (отголосок одной естественнонаучной

гипотезы). Многое, притом с большими деталями, сообщает об Атлантиде в своих лекциях, популярный у нас, Рудольф Штейнер. Наконец, с именем Скотт-Эллиот появилась специальная книга об Атлантиде, в которой изложена вкратце вся история Атлантиды, с древнейших времен до года ее гибели, описаны флора и фауна материка, изъяснены основные законы царства атлантов, их религия, их обычаи, образ их домашней жизни и т. д. Автор нигде не открывает методов, какими получены им эти подробнейшие сведения, ограничиваясь заверением, что он писал не по произволу, но постоянно критически проверяя получаемые выводы... В этой книге, как и в других сочинениях оккультистов, приходится верить автору на слово, поэтому науке пока нечего делать с их утверждениями.

Есть, однако, одна общая черта между всеми рассмотренными нами сочинениями, в том числе теософскими и чисто научными: все они (кроме выделенной нами книги Лео Фробениуса) исходят из литературного предания. Историки, археологи, антропологи, естествоиспытатели, философы, мистики и пуб-

лицисты, в литературах всего мира, в течение многих веков, на все лады комбинировали скудные сведения, содержащиеся в двух диалогах Платона, и те немногие намеки, которые можно извлечь по вопросу об Атлантиде из других писателей. Можно утверждать, что все, какие только мыслимы, выводы из этих данных уже сделаны: вряд ли возможно извлечь что-либо новое из этого заколдованного круга. Чтобы решение вопроса подвинулось вперед, необходимы были новые факты. Такие факты и оказались в распоряжении науки с конца XIX века: это — эгейская культура, археологические находки, относящиеся к древнейшей эпохе, на европейской почве, более точное обоснование египетской хронологии и вообще более обстоятельные сведения о древнейшем Египте, успехи в изучении американских древностей, наконец, открытие культуры яфетидов на Кавказе и значения Тихоокеанской культуры, т. е. все то, что было нами использовано для нашего очерка. Сближение этих новых фактов с данными литературной традиции позволяет осветить вопросе новой стороны. Отныне «проблема Ат-

лантиды» выходит из области гаданий, становится определенной исторической гипотезой и должна разделить обычную судьбу всех вообще научных гипотез, в зависимости от того, будут ли вновь открываемые факты ее опровергать или подтверждать.

Поставить вопрос в науке — значит, сделать значительную часть работы. В дальнейшем предстоит уже комбинировать новые факты вокруг определенной гипотезы, искать новых данных в определенном направлении, проверять полученные выводы с определенной точки зрения. И есть все признаки, что такое научное оживление вокруг вопроса об Атлантиде уже началось. Правда, до сих пор эта проблема еще не вошла, так сказать, «в круг зрения» университетской науки. Но отдельные пионеры уже вышли отважно на поиски, и если их искания не увенчались пока решительным успехом, то уже самое появление таких искателей указывает, что прежнее индифферентное отношение к вопросу миновало. Те, кто следят за литературой предмета, знают, что за последние десятилетия, то там, то здесь, проскальзывают известия о попыт-

ках найти остатки и следы древней Атлантиды. Приходится читать даже о целых научных экспедициях, предпринимаемых с этой целью. К сожалению, все такие экспедиции пока еще обязаны своим происхождением частной инициативе и не всегда оказываются в надежных руках, но важно то, что положено начало делу исключительного значения для науки. По всему судя, оно не должно заглохнуть, и можно рассчитывать, что недалеко то время, когда вопрос об Атлантиде будет решаться не только по данным исторических аналогий, но на основании специальных исследований, совершенно новых фактов, подлинных памятников и непрерываемых документов.

Нам известно о трех экспедициях, снаряженных за последние 10 лет на поиски следов Атлантиды. Однако из них первая или не состоялась совсем, или не опубликовала результатов своих исследований; результаты второй, как мы сейчас увидим, возбуждают к себе серьезное недоверие; и только третья, при всей скромности своих задач, действительно обогатила науку и внесла новый свет в тем-

ную область вопроса об Атлантиде. Как бы то ни было, все три попытки заслуживают внимания уже как первый опыт — найти новые пути для разрешения вековой проблемы.

Сведения первой экспедиции проскользнули в европейской прессе перед самым началом войны, весной 1914 г. Мы читали тогда в парижском «Le Matin», что в Англии, на частные средства, снаряжается экспедиция, имеющая своей прямой целью — искать следы погибшей Атлантиды. Предполагалось обследовать восточные части Тихого океана и, прежде всего, острова Пасхи, представляющие несомненный интерес для археолога. На этих островах находятся, в немалом числе, огромные, высеченные из толщи скал статуи. Хотя довольно грубой работы, эти статуи ни в коем случае не могут быть признаны созданием современных туземцев, аборигенов острова или их предков, — обычных полинезийских дикарей, стоящих на низшей ступени развития. Следовательно, когда-то острова Пасхи были заняты иным населением, гораздо более культурным, и археологу есть что делать в этой стране. Однако, по географическо-

му положению островов, вряд ли можно ожидать, что они прольют свет именно на вопрос об Атлантиде: скорее там должны были оказаться следы древней Тихоокеанской культуры... Впрочем, о результатах задуманной экспедиции нам ничего не известно; может быть, начавшаяся война не позволила ее осуществить.

Несколько раньше, в 1912 г., также газетные известия сообщили о другой экспедиции, имевшей аналогичную цель: искать следов Атлантиды. Во главе этой второй, немецкой экспедиции стоял Павел Шлиманн, внук знаменитого открывателя Трои, Генриха Шлиманна. Если это имя возбуждало доверие к предприятию, то все остальное, связанное с этой экспедицией, решительно делало ее подозрительной. Довольно сказать, что первые отчеты о результатах экспедиции появились в американской газете: «New jork Amerikan» 1912, — неожиданное место для обнародования научных открытий, притом исключительной якобы ценности! Более подробные отчеты были помещены потом в лондонском теософском журнале: «The Theosophist»,

1912–1913 г., и затем перепечатаны теософской и оккультистической прессою всего мира [179]. В серьезной научно-исторической печати об открытиях Павла Шлиманна появилось, сколько нам известно, лишь несколько мелких заметок, отнесшихся к сообщениям внука великого деда крайне скептически. Но даже помимо этих внешних соображений, самые сообщения Павла Шлиманна, на первый взгляд более чем поразительные и как бы окончательно разрешающие вековую проблему, оказываются, при ближайшем рассмотрении, полными научных несообразностей и внутренних противоречий.

По уверению Павла Шлиманна, его знаменитый дед оставил запечатанный конверт с тем, чтобы его вскрыл тот из членов семьи, кто даст торжественное обещание посвятить всю свою жизнь исследованиям, указания на которые найдет в этом конверте. Павел Шлиманн дал такую клятву, вскрыл конверт и прочел находившееся в нем письмо. В письме Генрих Шлиманн сообщал, что он предпринял исследование остатков Атлантиды, в существовании которой не сомневается и кото-

рую считает колыбелью всей нашей цивилизации. Летом 1873 года Генрих Шлиманн будто бы нашел, при раскопках в Трое, своеобразный бронзовый сосуд, больших размеров, внутри которого были глиняные сосуды меньшего размера, мелкие фигуры из особенного металла, *деньги* из того же металла и предметы, «сделанные из ископаемых костей». На некоторых из этих предметов и на бронзовом сосуде было написано «*финикийскими иероглифами*»: «От царя Атлантиды Хроноса». Затем, в 1883 г. Генрих Шлиманн обратил внимание в парижском Лувре на коллекцию предметов, найденных в Центральной Америке. Среди них оказались глиняные сосуды, совершенно такой же формы, как открытые в 1873 г. в Трое, и предметы «из ископаемой кости» и «из особенного металла», также «линия в линию» совпадающие с троянскими; только финикийских надписей на американских предметах не было. «Особенный металл» оказался сплавом из платины, алюминия и меди, античной древности безусловно неизвестного. Наконец (об этом, в пересказе Павла Шлиманна, сказано совсем

глухо), Генрих Шлиманн нашел еще какие-то «папирусы», подтверждающие действительность легенды об Атлантиде. В результате, Генрих Шлиманн поручал тому из своих потомков, кто будет читать это письмо, продолжать начатые исследования, а в частности, разбить один из сосудов его (Генриха Шлиманна) коллекции и обратить особое внимание на содержащееся внутри. Весь этот рассказ возбуждает недоверие. Он не согласуется с характером Генриха Шлиманна, до крайности славолубивого и не склонного таить от света свои открытия, к тому же столь замечательные.

Особенно трудно ожидать такой скрытности по отношению к находкам именно 1873 г., когда Г. Шлиманн заканчивал только первый период своих раскопок и когда ему необходимо было всеми средствами доказать ученому миру значение своих работ. (С другой стороны, отнести таинственную находку к 1873 г. было потому удобно, что в этом году Генрих Шлиманн работал один, иногда добывая клады собственноручно, тогда как позднее он был постоянно окружен сотрудниками, от ко-

торых не могла бы укрыться такая ценная находка.) Далее, несообразным кажется присутствие в сосуде, древнейших времен, металлических денег, — предмета, незнакомого ранней древности. Но всего невероятнее представляется поразительная финикийская надпись. Мы уже указывали, что финикийцы появились на сцене мировой истории довольно поздно, около 1000 г. до Р. Х., т. е. по меньшей мере через 3–4 тысячелетия после прекращения всякого влияния Атлантиды. Каким же образом могло случиться, что дар «царя Атлантиды Хроноса» имеет на себе надпись на языке, который вошел в обиход сорок столетий спустя? Это столь же странно, как если бы о том, что наибольшая из пирамид построена Хеопсом, мы узнали из надписи, сделанной на языке Пушкина или даже Ломоносова! Если же надпись на сосуде — не современна его отсылке в дар, а сделана сорок столетий спустя, значение ее, разумеется, ничтожно.

Павел Шлиманн, однако, не усомнился, по его уверению, в таинственной надписи и принял наследие деда. Указанный сосуд был вскрыт. То был сосуд в форме свиной головы,

и внутри его оказался четырехугольник «из металла, похожего на серебро», и также с финикийской надписью: «Послано из Храма Прозрачного Света». После того Павел Шлиманн и организовал свою экспедицию «на поиски Атлантиды». Он посетил Египет, западные берега Африки и Центральную Америку. Везде он производил (добавим: «будто бы», ибо об них что-то мало было слышно) раскопки и изучал местные собрания древностей. В Египте П. Шлиманн видел коллекцию «старых медалей», найденных в Саисе и совпадающих с «монетами», открытыми в бронзовом троянском сосуде. На западном берегу Африки П. Шлиманн нашел голову ребенка, сделанную из того же сплава платины, алюминия и меди. В Париже П. Шлиманн видел частную коллекцию американских древностей, в которой оказался сосуд в форме совиной головы, совершенно такой же, как завещанный дедом, с таким же вложенным в него четырехугольником. Наконец, в Центральной Америке П. Шлиманн открыл надписи, которые, как он утверждает, «изумят весь мир». Заключает П. Шлиманн свои сообщения гор-

дыми словами: «Я открыл Атлантиду».

Собственные открытия П. Шлиманна еще сомнительнее, нежели те, какие он приписывает своему деду. Если финикийская надпись на бронзовом сосуде, который был найден П. Шлиманном, могла быть сделана позже, в эпоху процветания Финикии, то финикийскую надпись на четырехугольнике, заделанном внутри сосуда в форме совиной головы, нельзя объяснить ничем. Или этот сосуд — недавнего происхождения, не старше 1-го тысячелетия до Р. Х., и тогда он не имеет отношения к Атлантиде, или в нем не могло заключаться надписи на языке, на котором тогда никто не писал. Все другие открытия П. Шлиманна старательно окутаны тайной. Парижская частная коллекция названа «секретной»; место раскопок в Африке не обозначено; о мексиканских надписях даже не сказано, на каком они языке и как удалось их прочитать и перевести. Одним словом, проверить открытия Павла Шлиманна нет никакой возможности, и науке пока считаться с ними не приходится. Эти открытия должно отдать в полное обладание теософам, которые ра-

достно ими и воспользовались, меча грома против ученых, не желающих признать, что, как они пишут, «Атлантида отныне доказана».

Гораздо скромнее, но несравненно плодотворнее, результаты третьей (и последней из известных нам) экспедиций, связанной с поисками следов Атлантиды. Эта третья экспедиция была предпринята, в 1908 г., немецким путешественником, человеком не претендующим на имя ученого, Лео Фробениусом. Результаты путешествия изложены самим путешественником в 4 огромных томах, под общим заглавием: «И Африка говорила!..»[180] В этом сочинении автор очень просто рассказывает о своих скитаниях по северной и юго-западной Африке, детально знакомит со всеми раскопками, описывает найденные предметы: книги иллюстрированы частью рисунками с натуры, сделанными автором, частью точными фотографиями. Таким образом, достоверность сообщаемого не подлежит никакому сомнению. Все места точно указаны и могут быть найдены на карте, указано и современное местонахождение собранных кол-

лекций, да и вообще правдивость Лео Фробениуса никем не оспаривается. Правда, когда речь заходит об Атлантиде, автор высказывает предположения, с которыми не всегда можно согласиться. Но это уже вопрос выводов из фактов, самые же факты должны быть отныне стать общим достоянием науки.

По отношению к «проблеме Атлантиды» всего важнее открытия и находки, сделанные Лео Фробениусом на юго-восточном берегу Африки, между областями Того (немецкая колония, ныне занятая англичанами) и Либерией (небольшое независимое негрское государство). Здесь, в этом диком краю, Фробениус неожиданно нашел, по его выражению, «остатки некоей древней великой выродившейся цивилизации», следы «высокой культуры той эпохи, когда господствовал в человечестве бронзовый век». Племя, населяющее ныне эту страну, называет себя народом *иорубов*, и сам Фробениус без колебания признает этих полудиких иорубов «эпигонами атлантов». Он даже склонен думать, что вся Платонова Атлантида и была исследованной им страной иорубов, которая, в доисторические

времена, могла быть островом, так как Сахара лишь недавно (с геологической точки зрения) поднялась из глубей океана, а раньше была дном моря, отделявшего Гвинею от Европы. Нет надобности заходить так далеко и отвергать прямое показание Платона, что Атлантида — «остров за столбами Геркулеса». Правдоподобнее принять страну иорубов за колонию Атлантиды, тем более, что и по сообщениям Платона, под властью атлантов была часть Африки. Все открытия Фробениуса гораздо лучше согласуются с таким мнением, что страна иорубов — колония Атлантиды, — нежели с его собственным утверждением, что это — вся Атлантида.

Раскопки Фробениуса в стране иорубов дали ряд интереснейших предметов, которые странно было извлекать из земли в диком краю Экваториальной Африки. Были найдены урны, внутри облицованные стеклом, бронзовые скульптуры искусной работы, гротескные терракотовые головы и маски, типа, резко отличающегося от негрского, с причудливыми и тонко выполненными прическами, притом тоже мастерской отделки, с большой

экспрессией в выражении лица, затем различное оружие, ныне неведомое диким обитателям страны, мелкие поделки из бронзы и т. п. Все эти вещи не носят на себе ни малейших следов позднейшего финикийского влияния, что чрезвычайно важно, ибо финикийцы, отважные мореплаватели, заплывали и за Гибралтарский пролив, устраивая колонии или временные стоянки по всему западному берегу Африки. Напротив, откопанные предметы в разных отношениях приближаются к архаическим изделиям Египта, а также к этрурским древностям. Приложенные к книге рисунки и фотографии подтверждают описание Фробениуса. Поразительно, например, изображение гротескных голов из терракоты. Это — уже высокое искусство, близкое к лучшим гротескам эгейцев. В то же время утонченные прически, изображенные скульптором, указывают развитые формы быта, без которых такие причуды моды были бы невозможны. Точно так же экспрессия лица на этих статуэтках говорит о многовековом опыте художников; такое мастерство не дается сразу никакому народному гению: оно есть

результат долгой культурной жизни, медленной эволюции национального искусства.

Сами иорубы, по описанию Фробениуса, никак не обычные африканские дикари, а скорее «народ, одичалый в течение тысячелетий». Основные черты, которыми путешественник характеризует иорубов, это — гордая замкнутость, сила в утверждении своей личности, полнота ее, глубокое развитие самосознания, иоруб — необразован, в европейском смысле слова, но он — духовно развит, как истинно культурный человек. В религии иорубов, ныне по внешности магометан, господствует исконный монотеизм, от этого недавно воспринятого ислама не зависящий. Как известно, многие негрские племена внешне принимают ислам, но остаются, по своему миросозерцанию, язычниками-фетишистами. Иное дело иорубы, у них идеи ислама легли, как верхний слой, на давнее, древнее завещанное предками единобожие. То единое божество, которому поклоняются иорубы, есть Бог Грома, и обряды служения ему, совершенно чуждые магометанских форм, обличают искони идущее богослуже-

ние перед единым «громовником», которому в каждом селении посвящается отдельная хижина-храм. Надо добавить, что во внешней культуре иорубы и теперь стоят значительно выше окружающих их негрских племен, иорубы умеют выделять изящные мануфактуры, достигают большого искусства в строительстве, очень чисто плотны, имеют освященные традицией законы, которым повинуются безусловно. Изучая иорубов, приходится не столько отмечать черты их «одичания», сколько удивляться, что народ, который в течение тысячелетий был отрезан от сношений с цивилизованным миром, сохранил такую высоту духа и так много культурности. Видимо, в свое время, культурные навыки были слишком глубоко запечатлены в душах их предков!

Весьма замечательно, что тип современного иорубского жилища вполне, во всех подробностях, совпадает с типом древнеэтрурского дома. В Гвинее, в наши дни, оказывается самой обыкновенной та самая форма дома, которую римляне называли «этрурский атриум», *atrium tuscanianum* или *tuscum*. Из по-

колениа в поколение, из века в век, иорубы строят свои дома, — кстати сказать, гораздо более прочные, нежели шалаши окружающих дикарей, — совершенно так же, как до основания Рима строили свои жилища обитатели древней Этрурии. Притом сходство иорубов с этрусками не ограничивается одним планом дома.

Фробениус приводит ряд параллелей, правда мелких, между обычаями иорубов и древнеэтрурскими нравами. Особенно останавливается Фробениус на сходстве (по его мнению, даже «тожестве») религии этрусков и иорубов. Он приводит отрывок из народной песни (саги) иорубов, в которой усматривает полную параллель с религиозными этрурскими мифами о тех полубогах-полугероях, имена которых сохранили нам римляне в форме Декумана, Кардона и Турна... Да и самое центральное божество иорубов, их «единый бог-громовник», есть в сущности тот же самый принятый римлянами от этрусков, Юпитер Гремящий, *Juppiter Tonans*, который в то же время был главным богом и многих малоазийских племен и высоко чтился эгейцами.

Фробениус уверяет, что культуры этрусков и иорубов это — «культуры-сестры», идентичные по своему существу. Если даже такое мнение преувеличивает найденные аналогии, все же неожиданное сходство в древней культуре центральной Италии и современной культуры маленького племени центральной Гвинеи — вряд ли может быть случайным.

Открытия Фробениуса еще раз подтверждают всю правдоподобность рассказа Платона. Что до сих пор не найдено никаких следов самой Атлантиды, это — естественно, так как вся страна атлантов погрузилась во глубины океана. Но Платон определенно свидетельствует, что под властью атлантов была часть Европы и часть Африки. От этих «заморских» колоний Атлантиды что-либо да должно было уцелеть. Находки в стране иорубов — первое звено (если не считать сомнительных открытий П. Шлиманна) в той археологической цепи, которая должна будет связать современность с атлантской древностью. Благодаря открытиям Фробениуса еще одно утверждение Платона оказывается исторически

верным: эти открытия объясняют присутствие в Атлантиде слонов, которые вряд ли водились в самой стране атлантов. Кроме того, можно сделать из наблюдений над иорубами и ряд других выводов; что атланты действительно обладали сильным флотом, позволявшим им поддерживать сношения с отдаленными колониями; что атлантская культура пускала глубокие корни в чужих народах; что, следовательно, атлантское влияние было длительным и т. п.

Путешествие Лео Фробениуса доказало, что поиски следов Атлантиды — предприятие не безнадежное. До последнего времени, пока Атлантида, для большинства ученых, оставалась «мифом», «басней», сочиненной Платоном или Солоном, трудно было требовать, чтобы работники науки посвящали свои силы и свое время на освещение этого спорного вопроса. Ныне, когда в истории накопилось множество новых данных, когда новейшие исторические открытия выдвинули ряд новых вопросов, когда отмеченные во всех древнейших культурах «исторические аналогии» властно *постулируют* существование Атлан-

тиды, — должно измениться и отношение ученых. Утверждать, как то делают теософы, что «Атлантида доказана», мы еще не вправе. Но несомненно, что наука должна принять Атлантиду, как необходимую «рабочую гипотезу». Без допущения Атлантиды, многое в ранней древности остается неясным, необъяснимым; признание мира атлантов разрешает большинство загадок древнейшей истории. Как сказочный «сезам», слово Атлантида растворяет все двери, раскрывает все тайны. Становится понятным единство всех древнейших культур человечества; объясняется происхождение культур египетской и эгейской; разрешается загадка пирамид; вскрывается тайна аналогий между культурами Старого и Нового Света; падает свет на связь культуры яфетидов с другими современными ей цивилизациями, на путь развития древнейшей Индии, на значение тихоокеанской культуры и т. д., и т. д. Атлантида необходима истории и потому должна быть открыта!

В ожидании, пока глубины океана станут доступны непосредственному исследованию, ученые должны обратить свое внимание на

западные берега Пиренейского полуострова, на юго-западное побережье Африки, на области Центральной Америки, — вообще, на все те страны, где влияние Атлантиды могло сказываться особенно ярко, на дне Атлантики поныне должны лежать развалины великолепных городов царства атлантов, полные дивными сокровищами, великими созданиями искусства, грудями истлевающих книг... В недрах земли ждут кирки исследователя разнообразнейшие произведения атлантских мастеров и ремесленников, конечно, расходившиеся по всей земле; дары., которые посылались атлантскими владыками дружественным царям, вещи, вывезенные купцами и любопытными путешественниками, какие-нибудь надписи, которыми атланты ознаменовывали свои заморские походы, даже, может быть, атлантские рукописи... Археологам предстоит искать всего этого с напряженнейшей энергией. Не исключена и возможность, что в наших музеях уже теперь хранятся создания атлантов, какие-нибудь вазы, кинжалы, обломки статуй и т. п., — только мы не умеем их опознать подобно тому, как первые

найденные эгейские вазы долгое время считались работами архаической Греции. С этой точки зрения важно было бы пересмотреть музейные собрания ранней древности и произвести им переоценку, в свете наших знаний. В то же время геологи, географы и путешественники должны тщательнейшим образом изучить побережья Атлантического океана, чтобы наука дала нам, наконец, точный ответ относительно эпохи, когда «за столбами Геракла» лежал исчезнувший ныне большой остров, и в каком тысячелетии, под влиянием какой катастрофы он скрылся под поверхностью моря. Рядом, в том же направлении, найдется работа антропологам, ботаникам, зоологам, лингвистам, — ученым всех отраслей знания.

Задача, ставшая ныне перед наукой, — громадна, но и благодарна. Вопрос идет о происхождении всей цивилизации земли, о начале всех культур человечества. Всемирная история получит законченные очертания и законченный смысл лишь тогда, когда будет открыт древнейший культурный мир, воздействием которого объясняется культура Егип-

та, Эгейи, майев, Тихого океана, — тот мир, который мы предполагаем в Атлантиде. Ради решения такой грандиозной задачи стоит целому поколению ученых направить свои труды в одном направлении. Мы твердо верим, что история ныне стоит на дороге величайших открытий. Атлантида, эта «гипотеза» сегодняшнего дня, должна стать историческим фактом завтра.

## 10. Заключение

**М**ы вправе теперь набросать краткий очерк всеобщей истории человечества, за последние 10–15 тысяч лет его культурного бытия.

В отдаленнейшую эпоху древности, которую, пока, мы еще не можем определить в цифрах, центром культурной жизни на земле был материк, лежавший в Атлантическом океане и населенный красной расой атлантов. В течение тысячелетий возрастала их мощь и развивалась их культура, достигнув высоты, которой, быть может, не достигал после ни один из земных народов. На Атлантиде стояли великолепные города с многомил-

лионным населением, процветали науки, искусства, все формы техники, жизнь граждан была разнообразна и утонченна. В конце периода этого пышного развития атланты, обладавшие сильным флотом, вступили в сношения с другими народами соседних земель, частью покорили их военной силой, частью наложили на них могущественное влияние своей высокоразвитой культуры. Народы Центральной Америки (предки будущих майев) находились в полной зависимости от Атлантиды, духовной и, кажется, политической; в Юго-западной Африке, в Гвинее, у атлантов была большая колония, откуда они получали слонов и разные произведения страны; подчинялись влиянию атлантов и праарийцы (между прочим, предки будущих эгейцев), которые, вследствие оледенения Европы в ледниковый период, теснились на западном побережье Пиренейского полуострова; влияние атлантов простиралось и далее на Запад, доходя до Египта, до равнин Месопотамии, до Кавказских гор и еще глубже в центр Азии; возможно, что атланты находились в сношениях с народами, жившими по берегам Тихо-

го океана, выработавшими своеобразную тихоокеанскую (китайскую) культуру. Таким образом, народы всей земли, как к средоточию и источнику знаний и власти, обращались к Атлантиде. Оттуда разливался по земле свет науки, откровения религии, начатки искусства. И, запечатлевая заветы своих учителей, разные народы, на разных концах земли, воспринимая религию будущей жизни («культ смерти»), поклонение единому небесному богу («богу-громовнику» и «богу-солнцу»), уважение к одним и тем же символам (крест с загнутыми концами, спираль, треугольник), как внешнее выражение этих заветов, отдельные народы воздвигали в своей стране каменные символы — пирамиды.

В 6-м или 5-м тысячелетии до Р. Х. происходит какой-то гигантский катаклизм на земле, в силу которого материк (или остров) Атлантиды гибнет, исчезает в глубях океана. Действительно ли этому предшествовал поход соединенных атлантских сил, с целью завоевать Восток Европы и Африки, мы не знаем. Во всяком случае, Атлантида исчезает со сцены истории, и народы, бывшие у нее в пора-

бощении, духовном и материальном, получают свободу. Но семена атлантской культуры заложены слишком глубоко в душах народов, так или иначе соприкасавшихся с Атлантидой. Уменьшение ледяного покрова в Европе позволяет племенам начать свое расселение. И в свои новые местожительства эти народы несут заветы Атлантиды, ею внушенные начала. Наука, искусство, мастерство, — все это развивается в различных странах, под различными новыми влияниями, но исходя от толчка, когда-то данного Атлантидой. Так расцветают культуры «ранней древности»: майская — в Центральной Америке, египетская — в долине Нила, эгейская — на побережьях Эгейского моря и на материке Греции, малоазийских племен — в Малой Азии, те же влияния сказываются в более удаленных культурах: вавилонской — в Месопотамии, яфетидской, в горах Кавказа и на берегах озера Ван, индийской — на Деканском полуострове, может быть, и тихоокеанской. Памятуя заветы учителей, египтяне запечатлевают их учение в великих Гизехских пирамидах, поклоняются Солнцу Аммону-Ра, свято чтут загроб-

ную жизнь («культ смерти»). Эгейцы, под тем же воздействием, строят свои купольные гробницы, аналогии пирамид, чтут бога-громовника, веруют в жизнь за гробом. Быть может, вспоминая столицу в стране своих учителей, дивный Город Золотых Ворот, критские миносцы пытаются создать нечто подобное у себя на новой родине, и строят свои запутанные лабиринты. Маленькие подобию лабиринтов создают и этруски в центральной Италии, где они воздвигают также и настоящие пирамиды. Такие же пирамиды воздвигают майи в Мексике и на Юкатане. Сотни аналогий связывают между собою все другие народы, получившие толчок к развитию из Атлантиды. Вот почему по всей земле оказываются раскинуты одни и те же символы, одинаковые религиозные обряды, родственные стили художества.

Больше 25 веков длится расцвет этих культур ранней древности. К концу 2-го тысячелетия до Р. Х. наступает конечный срок их бытия. Около конца XII века дикие эллинские племена, спустившиеся с северных гор, нападают на эгейцев, занимают их место в двор-

цах Микен и Тиринфа, переплывают на Крит, разоряют и предают забвению лабиринты; потом общим походом плывут под Трою и сравнивают с землею этот последний оплот минойского мира. Но, захватывая и сокрушая, эллины учатся у побежденного народа; грабя, вбирают в себя начала его культуры; присваивая себе богатства эгейцев, начинают подражать их мастерству, и постепенно создают свою новую, эллинскую культуру, сохраняющую для будущих веков основы культуры эгейской... Два столетия после, в отдаленной Америке, также надвигаясь с севера, дикие кочевники нагуа обрушиваются на царства майев, тоже грабят и разрушают их города, тоже расхищают их сокровища, скопленные веками, но так же подчиняются духовной власти более просвещенного побежденного племени, чтобы из обломков майской культуры выработать свою, ацтекскую... Еще через столетие родственные эллинам фригийцы проникают дальше на Восток, до подножия Арарата и захватывают царства яфетидов, уже раньше потрясенные походами халдских царей. Фригийцы смешиваются с покоренными

ми яфетидами, подпадают под их духовную власть, и так вырастают новые народы, армянский и грузинский, берегающие для следующих поколений семена яфетидской цивилизации...

Около того же времени на сцене мировой истории появляются персы. Они овладевают вавилонскими царствами, в которых сменялись различные народности, усваивавшие попеременно единую вавилонскую культуру, а затем и Египтом. Несколько позже римляне побеждают этрусков, тоже воспринимая многое из их культуры... Культуры ранней древности гибнут все в промежуток между XII и VIII вв. до Р. Х. Но не гибнет их дух. Эллины впитывают то, что было жизненного в Эгейе; римляне учатся у этрусков; фригийцы подчиняются культуре яфетидов; персы воспринимают многое у халдеев; ацтеки — у майев; по всей земле идет деятельное усвоение молодыми народами начал древнейших цивилизаций. Завоевания Александра Македонского разносят эллинизм по всему Востоку. В царствах диадохов происходит слияние и смешение культур Запада и Востока. Победоносные

римляне привлекают к этому обмену все страны вокруг Средиземного моря. В культуру Римской империи вливаются как культуры Древнего Востока, так и культуры Северной Африки (Карфаген) и древней Италии (этруски), и, наконец, культуры дальнего Запада (друидическая культура древнейшей Галлии).

Египетские откровения соединяются в Риме с тайнами друидов, учение вавилонских халдеев с этрурскими гаданиями, эгейски-эллинистические предания с темными воспоминаниями испанских лигуров. Вырастает единая греко-римская цивилизация, тот античный мир, в котором, как в огромном котле, свариваются в одно целое искания и открытия многих тысячелетий. Античная древность длится 18 столетий (считая от похода под Троию до Юстиниана); этот период, начинающийся песнями Гомера, которые еще полны воспоминаниями об Эгейе, и кончающийся книгой блаженного Августина, в которой уже заложено все средневековье, образует как бы единую гигантскую академию, где собраны, в их существенных чертах, традиции всех культур, вступав-

ших в сношение со Средиземноморьем, вплоть до Индии и Китая. Античная древность все это перерабатывает, все это сводит к кратким формулам и как бы заготавливает сжатый «компендий» для поучения будущих поколений[181].

Катастрофа так называемого «великого переселения народов» отделяет античную древность от средневековья. Повторяется та же картина, какую мир наблюдал в эпоху падения ранней древности. Точно так же новые народы, завоеывая и разрушая культурные центры, учатся у побежденных, перенимают их культуру, подражают им во всех областях духовной жизни. Как гибель ранней древности продолжалась целые столетия, так и процесс «великого переселения народов» занимает собою больше трех веков. За это время германские племена, селящиеся в бывших провинциях Римской империи, впитывают в себя греко-римскую цивилизацию. Античная древность становится прямым и несомненным «учителем» рождающейся новой Европы. Но это влияние еще не всеобъемлюще в течение того периода, который мы называем

средними веками. Оно получает новый толчок с так называемым Возрождением искусств и наук. Открываются тайники Византии, где почти тысячу лет лежали спрятанными книги и художественные создания древнего мира. Люди открыто провозглашают Элладу и Рим источниками всякой мудрости, стремятся сознательно учиться у них. Высшими образцами объявляются античные поэты и художники, непререкаемым авторитетом — античные ученые. Гомер и Вергилий, Эсхил и Софокл, Пракситель и Скопас, Платон и Аристотель, эти имена делаются священными. Вся наука, все искусство, вся философия новой Европы вырастает на античной почве. Все, чем мы живем поныне, имеет своим источником завещание античного мира. К какой бы области знания или искусства мы ни обратились, везде в основе мы находим античный образец. Эллада и Рим были и остались «учителями» новой европейской культуры.

Так мировая история человечества представляет четыре гигантских круга. Последний из этих кругов образует наш современный

мир, который подразделяется на три части: новейшая эпоха, с ее поразительными успехами техники, с аэропланами, телефонами, кинематографами, телеграфами, паровыми дорогами; Новая Европа, от XIX до XVI века, с ее развитием положительного знания, и средневековье, с его мистическим мирозерцанием. Этот последний круг, как на своей основе, покоится на античной древности, которая была его непосредственным «учителем». Античный мир, в свою очередь, покоится на мире «ранней древности», сыгравшей по отношению к нему такую же роль, какую античная древность — по отношению к нам: ранняя древность была «учителем» античности. Наконец, сама ранняя древность опирается, как на свою базу, на древность Атлантиды, которая, как мудрый учитель, наставила все народы земли, дав им зачатки наук и художеств. Мы учились у античности, античность у ранней древности, ранняя древность — у Атлантиды. Таинственные, поныне полумифические, атланты были учителем наших учителей, и им мы вполне вправе присвоить ответственное наименование: «учители учителей».

1917

# Примечания

Сам Пушкин считает (в письме к брату 1820 г.) «два месяца», но это неверно: из Екатеринослава он выехал в самых последних числах мая, а из Пятигорска — 5 августа.

[^^^]

«Путевые записки по многим российским губерниям», 1820, статского советника Гавриила Геракова. Петроград, 1828. «Продолжение путевых записок» etc. Петроград, 1830 г. Гавр. Вас. Гераков (родился 1775, умер 1838), кроме этой книги, выпустил еще ряд патриотических сочинений: «Герои русские за 400 лет» (1801), «Чувство верноподданного» (1807), «Твердость духа россиян» (1813) и др.

[^^^]

# 3

Аполлон Марин, полковник, участник Бородинского боя, бывший ученик Геракова, с которым он случайно встретился в Пятигорске.

[^^^]

Соч. Пушкина, изд. Академии наук. Переписка под ред. В. Сайтова, СПб., 1906.

[^^^]

А. Муравьев-Апостол, «Путешествие по Тавриде. В 1820 году», СПб., 1823. Это — собрание писем, в общем загроможденных quasi-научными изысканиями.

[^^^]

Сем. Богд. Бронсвский (ум. в 1830 г.) — бывший градоначальник Феодосии. В 1823 году он издал «Новейшие исторические и географические известия о Кавказе».

[^^^]

нищего (*итал.*).

[^^^]

Хронология второй половины путешествия Пушкина по Крыму довольно запутана. Для выяснения ее у нас имеются следующие данные. Гераков видел Раевских в Феодосии 16 августа. Пушкин говорит, что прожил в Юрзуфе «три недели». 8 сентября Гераков повстречал Раевского уже в Симферополе. Между 16 августа и 8 сентябрем (23 дня) и должны лежать те три недели, которые Пушкин провел в Юрзуфе. Доказательством, что Пушкин был в Юрзуфе уже в августе, служит помета в черновой тетради «Кавказского пленника»: «Юрзуф... Августа»; на той же странице тетради карандашом написано: «Владимир. 1820. А(в)густа 24». (Соч. изд. Акад. наук. II, стр. 382.) С другой стороны, у нас есть стихотворение Пушкина, помеченное: «1820, Юрзуф, 20 сентября» (Соч. изд. Акад. наук, II, стр. 332) — дата, которую невозможно согласовать с другими. 24 сентября уже помечено письмо Пушкина к брату из Кишинева. В четыре дня нельзя было совершить путешествие из Юрзуфа через Кикинеис и Бахчисарай в Кишинев. При-

ходится или дать другое объяснение дате «20 сентября, Юрзуф», или причислить ее к немалочисленным опискам Пушкина.

[^^^]

Описывая Салгир, Гераков, вероятно, прямо намекает на Пушкина, говоря, что эта река, «прославленная плаксивыми путешественниками, романтическими писателями», на самом деле «менее ручья, ибо и утки ходят поперек оно́го». Надо, однако, заметить, что Салгир, как все горные речки, после дождей совершенно меняется и тогда, даже в верховьях, представляет стремительный и бурный поток.

[^^^]

Есть еще известие, будто несколько стихов «Гаврилиады» предназначались потом для стихотворения «19 октября 1825 года» (см. Грот, «Пушкин», 2-е изд., стр. 280). Но известие это, сообщаемое одним С. Д. Комовским, по справедливости подвергается сомнению. Полагают, что Комовский, огорченный тем, что Пушкин ни разу не упомянул его имени в своих стихах, попытался сам пополнить этот пробел и смастерил из стихов «Гаврилиады» будто бы новую, пропущенную строфу «19 октября 1825 года» (см. Сочинения Пушкина, изд. Ефремова, том VIII, стр. 223).

[^^^]

В «Борисе Годунове»: Ты, отче патриарх, вы  
все, бояре, (СПб. IV.)

[^^^]

Jozef Tretiak. Mickiewicz i Puszkin. Warszawa. 1906. Мы пользовались изложением г. С. Браиловского. («Пушкин и его современники», вып. VII.)

[^^^]

Московский Румянцевский музей. Тетрадь  
№ 2373.

[^^^]

В первоначальном варианте «Вступления»  
читаем:

*На берегу варяжских волн  
Стоял, задумавшись глубоко,  
Великий Петр. Пред ним широко...*

и т. д.

[^^^]

Все цитаты, как эта, так предыдущие и последующие, основаны на самостоятельном изучении автором этой статьи рукописей Пушкина.

[^^^]

Выражение «гигант» не принадлежит Пушкину; это — поправка Жуковского.

[^^^]

Мы понимаем это место так: Россия, стремительно несясь вперед по неверному пути, готова была рухнуть в бездну. Ее «седок», Петр, вовремя, над самой бездной, поднял ее на дыбы и тем спас. Таким образом, в этих стихах мы видим оправдание Петра и его дела. Другое понимание этих стихов, толкующее мысль Пушкина как упрек Петру, который так поднял на дыбы Россию, что ей осталось «опустить копыта» только в бездне, — кажется нам произвольным. Отметим кстати, что *во всех* подлинных рукописях читается «поднял на дыбы», а не «вздернул на дыбы» (как до сих пор печаталось и печатается *во всех* изданиях).

[^^^]

Что касается отрывка, даваемого многими изданиями как вариант стихов «Медного Всадника»:

*Тогда, по каменной площадке  
Песком усыпанных сеней,  
Взбежав по ступеням отлогим  
Широкой лестницы своей...*

и т. д. — то связь этих стихов с «петербургской повестью» кажется нам весьма сомнительной.

[^^^]

В такой редакции эти стихи входят в одну из рукописей «Медного Всадника».

[^^^]

Вариант: «безумной».

[^^^]

Так читаются эти стихи и в белой рукописи, представленной на просмотр государю.

[^^^]

В один год с «Медным Всадником» написаны стихи «Не дай мне бог сойти с ума», где Пушкин признается, что и сам «был бы рад» расстаться с разумом своим.

[^^^]

«*Страшно прояснились*» — в окончательной редакции; в более ранних редакциях: «*странно прояснились*», что еще усиливает даваемый нами этому месту смысл.

[^^^]

Как известно, «Медный Всадник» был напечатан впервые не в том виде, как он написан Пушкиным. Это подало повод к легенде, будто Пушкин вложил в уста Евгения перед «горделивым истуканом» какой-то особо резкий монолог, который не может появиться в русской печати. Кн. П. П. Вяземский в своей брошюре «Пушкин по документам Остафьевского архива» сообщил как факт, будто в чтении повести самим Пушкиным потрясающее впечатление производил *монолог* обезумевшего чиновника перед памятником Петра, заключавший в себе около тридцати стихов, в которых «слишком энергически звучала ненависть к европейской цивилизации». «Я помню, — продолжал кн. П. П. Вяземский, — впечатление, произведенное им на одного из слушателей, А. О. Россетти, и мне как будто помнится, он уверял меня, что снимет копию для будущего времени».

Сообщение кн. П. П. Вяземского должно признать совершенно вздорным. В рукописях Пушкина нигде не сохранилось ничего, кро-

ме тех слов, которые читаются теперь в тексте повести. Самое резкое выражение, какое вложил Пушкин в уста своего героя, это — «Ужо тебе!» или «Уже тебе!», согласно с правописанием подлинника. Кроме того, «ненависть к европейской цивилизации» вовсе не вяжется со всем ходом рассказа и с основной идеей повести.

[^^^]

Эволюция политических воззрений Пушкина, схематически намеченная нами, более подробно прослежена в статье Александра Слонимского — «Пушкин и декабрьское движение» (т. II, стр. 503).

[^^^]

См. предыдущую статью.

[^^^]

См. предыдущую статью. Мы и здесь пользуемся изложением Г. С. Браиловского.

[^^^]

Получив первые известия о бедствии, Пушкин сначала отнесся к нему полушутливо и в письме к брату допустил даже по поводу наводнения остроту довольно сомнительного достоинства. Однако, узнав ближе обстоятельства дела, совершенно переменял суждение и, в другом письме к брату, писал: «Этот потоп с ума мне нейдет: он вовсе не так забавен, как с первого взгляда кажется. Если тебе вздумается помочь какому-нибудь несчастному, помогай из онегинских денег, но прошу без всякого шума».

[^^^]

Не совсем понятно, к чему относится слово «их», как здесь, так и в соответственном месте окончательной редакции:

*...Рвалася к морю против бури,  
Не одолев их мощной дури.*

Вероятно, Пушкин имел в виду «море» и «бурю», или «ветры», о которых сказано дальше:

*Но силой ветров от залива  
Перегражденная Нева...*

Кстати, во всех изданиях до сих пор печаталось «ветра» вместо «ветров» (как читается во всех рукописях).

[^^^]

См. в *Истории текста*.

[^^^]

Предлагаемая статья лишь намечает вопросы изучения стихотворной техники Пушкина. При почти полном отсутствии всяких предварительных исследований и статистических подсчетов, всестороннее рассмотрение стиха Пушкина еще невозможно. Наиболее ценными разысканиями в данной области остаются: статья Ф. Е. Корша «Разбор вопроса о подлинности окончания „Русалки“» (СПб., 1893) и книга Андрея Белого «Символизм» (М., 1910), к которым мы и отсылаем читателей за некоторыми подробностями. Что касается технических терминов, встречающихся в нашей статье, то, в случае надобности, объяснение их читатели найдут в книге Н. Н. Шульговского «Теория и практика поэтического творчества» (СПб., 1914). Нам остается добавить, что наши примеры взяты преимущественно из лирики Пушкина, в которой наиболее ярко выразились ритмические особенности его стиха.

Или, наконец, как выделенную в особый стих часть последней стопы. Ср. у Тютчева:

*В ночи лазурной почивает — Рим.  
Взошла луна и овладела — им.*

[^^^]

Впрочем, два стиха припева:

*Шумит, Бежит...* —

можно рассматривать, как части одного двухстопного стиха с внутренней рифмой, лишь для удобства читателей печатаемые как две отдельные строки.

[^^^]

Основной размер этого чернового наброска, несомненно, 5-стопный хорей; поэтому текст всех изданий подлежит различным исправлениям (например, ст. 20 должно читать: «С морды каплет кровавая пена...»).

[^^^]

См. «Символизм» А. Белого, стр. 422.

[^^^]

См. «Символизм» А. Белого, стр. 396 и ел.

[^^^]

Другие примеры см. у Ф. Е. Корша, *op. cit.*

[^^^]

Другие примеры см. у Ф. Е. Корша, *op. cit.*

[^^^]

Анакруссу в амфибрахии охотно допускал Лермонтов. См., например, его стихотворение «Русалка плыла по реке голубой...»

[^^^]

См. исследование П. Д. Голохвастова «Законы стиха», СПб., 1883.

[^^^]

Значительный список таких рифм (однако не исчерпывающий) см. у Ф. Е. Корша, *op. cit.*, стр. 18.

[^^^]

Таким образом, четырехсложные рифмы не являются изобретением нового времени. После Пушкина ими пользовался Я. Полонский в стихотворении «Старая няня». Лишь после этого такие рифмы были разработаны Ф. Сологубом, В. Пястом, пишущим эти строки и др.

[^^^]

См., например:

*Но красоты воспоминанье  
Нам сердце трогает тайком, —  
И строк небрежных начертанье  
Вношу смиренно в ваш альбом.  
Авось на память поневоле  
Придет вам тот, кто вас певал  
В те дни, как Пресненское поле  
Еще забор не ограждал.*

[^^^]

Первоначальный вариант рукописи:

*Про Стеньки Разина приют.*

[^^^]

Что вообще думал Пушкин об этом образе правления, следует хотя бы из конца тех же заметок: «Русские защитники самовластия принимают славную шутку г-жи де Сталь за основание нашей конституции: правление в России есть деспотизм, ограниченный виселицей» (En Russie le gouvernement est un despotisme, mitige par la strangulation).

[^^^]

«Домашний палач кроткой Екатерины», примечание самого Пушкина.

[^^^]

Министр народного просвещения С. С. Уваров писал по поводу статьи «Александр Радищев», представленной в цензуру: «Нахожу, что она по многим заключающимся в ней местам к напечатанию допущена быть не может... нахожу неудобным и совершенно излишним возобновлять память о писателе и о книге, совершенно забытых и достойных забвения».

[^^^]

В другом месте, в более обширном исследовании, мы надеемся доказать и более общее положение: что Пушкин до конца жизни остался верен «вольнoлюбивым надеждам» своей юности.

[^^^]

Само собой понятно, что в евфонии принимаются в расчет звуки, а не буквы.. Одна и та же буква в русской азбуке означает разные звуки, например, ударное о и о без ударения, тоже — е, к перед твердой гласной и перед мягкой и т. д.; наоборот, один и тот же звук часто изображается разными буквами, например, в и ф, б и п, а и о и т. д.

[^^^]

Предлагаемая статья была прочитана мною, как доклад, в «Кабинете поэтики Литературно-художественного института» и в Пушкинской секции Академии Художественных наук. Моими оппонентами было сделано мне немало ценных указаний. Среди них я особенно должен отметить замечания Мих. Абр. Гершензона (младшего, студента Л.-Х. института). Так как М. А. Гершензон, при исследовании рифм Пушкина, стоит на совершенно иной, нежели я, точке зрения (притом очень интересной), то я не могу привести здесь его возражений полностью: это значило бы написать другую статью. Но в тех случаях, когда замечания М. А. Гершензона сводились к поправкам и дополнениям моих положений, я привожу далее эти замечания в подстрочных примечаниях, в. Б.

[^^^]

М. А. Гершензон выставил положение, что нельзя рассматривать евфонию (звуковое строение) рифм у Пушкина вне общего евфонического (звукового) строения всего стиха или даже ряда стихов. До известной степени это верно, в том смысле, что у Пушкина рифмующееся слово определенно подчиняется общей евфонии стиха. Думаю, однако, что представляет самостоятельный интерес — установить, как, несмотря на то, рифмы Пушкина, взятые сами по себе, имеют определенную тенденцию к согласованию доударных звуков. На зависимость же рифмы от общей евфонии стиха указано в самом тексте статьи. Между прочим, изолирование рифм от этой общей евфонии только *уменьшает* число доказательств, которые можно было бы привести в защиту основного тезиса статьи.

[^^^]

М. А. Гершензон, выставляя положение, что звуки рифмы являются, с одной стороны, итогом звукового строения данного стиха, с другой — подготовкой звукового строя следующего стиха, указал на любопытное явление: эти вставные звуки часто являются именно теми, которые получают преобладание в следующем стихе. Пример:

*России бранная царица,  
Вспомни прежние права!  
Померкни, солнце Австерлица,  
Пылай, великая Москва!*

Опорная согласная р (царица) отделена в рифме (Австерлица) звуком л, который получает преобладание в следующем стихе. Таких примеров немало.

[^^^]

М. А. Гершензон указал, что у Пушкина нередко опорные и вообще доударные звуки одной рифмы систематически распределяются по нескольким словам в рифмующемся стихе. Примеры:

*И жало мудрое змеи  
В уста замершие мои.*

*Я знаю сам свои пороки,  
Не нужны мне, поверь, уроки.*

*Ты сам, дивись, Назон, дивись судь-  
бе превратной,  
Ты, с юных лет презрев волненья  
жизни ратной.*

Другие примеры: с бою — буйной головою, бани — бархатные ткани, суровый — странность рифмы новой, оставил — места сии прославил, трон — терпит он, и т. д.

[^^^]

Отдельные случаи подходят близко к указанному выше распределению доударных звуков рифмы между несколькими словами в рифмуемом стихе, например: лоно вод — лед, слезы лил — сил и т. д.

[^^^]

М. А. Гершензон указал, что евфонией стиха часто объясняется у Пушкина замена точного согласования опорных звуков — приближенным. Примеры:

*Их моют дожди, засыпает их  
пыль,  
И ветер волнует над ними ко-  
выль.*

*Пошла гулять в пустынном поле.  
Она привыкла к резвой воле.*

*Куда как весело! бот вечер; вьюга  
воет.  
Свеча темно горит; стесняясь  
сердце ноет.*

Из отзывов Пушкина, рассеянных в его стихах и его заметках, можно составить достаточно подробную «Историю всеобщей литературы», — интересная работа, которая представила бы нам отзывы Пушкина о писателях всех стран и эпох.

[^^^]

Частью см. нашу статью «Стихотворная техника Пушкина», в изд. Соч. Пушкина, под ред. С. Венгерова, т. VI.

[^^^]

Кстати: в изд. Л. Поливанова он назван семи-  
стопным хореем с ямбическим (?) окончани-  
ем — нелепость, соперничать с которой мо-  
жет только объяснение размера «Розы» в I т.  
академического изд., под ред. Л. Майкова.

[^^^]

Это положение, которое должно быть предпосылкой всякой поэтики, «имеющей возникнуть как наука», к сожалению, до сих пор не вполне проникло в общенаучное сознание. Поэзия, как показали работы Вильгельма Гумбольдта, А. Потебни и их школы, есть *форма* познания. От научного познания поэзия отличается тем, что метод научного познания — анализ, поэтического (вообще художественного) познания — синтез. Где нет синтеза, нет поэзии, нет искусства. Само собой разумеется, что развивать и доказывать эти положения здесь не место.

[^^^]

Тем самым (*лат.*).

[^^^]

Понятия синтезировать невозможно. Понятия связываются лишь аналитически. «Человек смертен» есть суждение аналитическое: понятие «смертен» получается путем анализа понятия «человек». Образы связываются только синтетически. «Звук уснул» есть суждение синтетическое. В понятии «звук» анализ не вскрывает понятия «сон», но в образах «звука» и «сна» есть общий признак ослабления, позволяющий соединить их синтетически в новый образ: «Звук уснул». (Пример из Тютчева.)

[^^^]

Русская эвфония — наука еще мало разработанная. Для понимания вышеизложенного следует помнить, что в русской эвфонии в аллитерациях (повторах) господствующее значение имеют *согласные*, а из гласных лишь ударные и те, которые мало изменяются по произношению, стоя не под ударением, как у, ю, и, ы. Терминология эвфонии также не установлена: анафора называется иначе скреп, эпифора — концовка, зевгма — стык, рондо — кольцо. Понятие анафоры расширено и означает повторение не только начальных звуков, но звуков, входящих в начальный слог и в ударный слог слова.

[^^^]

«Словом» в эвфонии называется сочетание звуков, произносимое с одним ударением, т. е. та часть звукоряда, которая в метрике отделяется малой цесурой.

[^^^]

Отсутствие принятой терминологии для инструментовки заставило меня, в этой части статьи, прибегнуть к описательному способу изложения, от чего не могла не пострадать точность утверждений.

[^^^]

Здесь я могу дать только несколько намеков на исторические судьбы Армении. Более подробно история армянского народа изложена мною в отдельной брошюре, являющейся как бы дополнением к настоящему очерку и изданной также Московским Армянским Комитетом: Валерий Брюсов, «Очерк исторических судеб армянского народа с древнейших времен до наших дней», Мск., 1916.

[^^^]

«Армения побеждена», «Армения захвачена»,  
«Армения завоевана» (лат.).

[^^^]

Никаких красок, только оттенки! (*франц.*) —  
«Одни оттенки нас пленяют, // Не краски:  
цвет их слишком строг!» (*Перевод В. Брюсова.*)

[^^^]

способность, сила, дарование (*франц.*).

[^^^]

Кавказский культурный мир «яфетидов» открыт для науки акад. Н. Я. Марром; на значение «тихоокеанской» культуры должное внимание обратил Fenollose. (Подробнее об этом будет сказано в следующих главах.)

[^^^]

Первые удачные попытки читать и понимать иероглифы и клинопись относятся к 1802 г.: в этом году Акерблад составил почти полный демотический алфавит для египетского языка, а Гротефен разобрал собственные имена в клинописном тексте. Но окончательно египтология и ассириология стали на ноги лишь в середине века. Шамполион умер в 1832 г., и его главный труд, египетская грамматика, вышел в свет уже по смерти автора; экспедиция в Египет Лепсиуса, положившая твердое основание египтологии, состоялась в 1842–1845 г.; около того же времени работали «творцы» египтологии — Марриэт и де Руже. Чтение клинописи вполне установлено Раулинсоном тоже только в 40-х годах и окончательно признано учеными кругами только в 50-х; в 1857 г., в Лондоне, состоялось то известное ученое заседание, на котором были сравнены три, независимых друг от друга, перевода клинописного текста, оказавшихся почти тождественными, что убедило ученых в правильности заключений новейшей ассиро-

гии. Таким образом, наука получила возможность пользоваться данными иероглифической и клинописной литературы лишь во второй половине XIX века, и вся разработка истории «Древнего Востока» падает на годы от 1860 до наших дней, т. е. обнимает всего 50–60 лет.

[^^^]

Поборником «финикийского влияния» выступал, напр., Гельбиг в своей книге «Sur la question Museenne» еще в 90-х годах XIX века.

[^^^]

Подобные теории развивали Макс Мюллер, Кун, Крейцер и др. В основе почти всех мифов Макс Мюллер, напр., искал представления о солнце, а мифологию, вообще, называл «болезнью языка», не допуская в мифическом рассказе никакого исторического ядра. Взгляды Макса Мюллера одно время имели широкое распространение.

[^^^]

Такова была теория Фридриха-Августа Вольфа, развитая им в «Prolegomena in Homerum» 1789 г. С некоторыми видоизменениями эта теория держалась в науке до самого конца XIX века и, в своей основе, поныне имеет много сторонников.

[^^^]

городу в миру (*лат.*).

[^^^]

Так, Гельбиг, в 1886 г., издал книгу, под заглавием «Гомеровский эпос и его отражение в вещественных памятниках», в которой настаивал, что открытия Шлиманна во всем подтверждают данные «Илиады» и «Одиссеи».

[^^^]

Позднее, например, на основании фресок, рисунков и др. данных выяснилось, что обитатели Шлиманновой Трои и все народы общей с ними культуры стыдились обнажать тело, особенно заботливо прикрывая ноги, тогда как Эллада была классической страной красоты. «У мидян, как почти у всех варваров, даже мужчина считает для себя большим позором, если его увидят нагим», говорит Фукидид (I, 6; Платон, Госуд., кн. V).

[^^^]

Некоторые историки, даже конца XIX века, решительно объявляли критский лабиринт «созданием народной фантазия». Характерно в этом отношении категорическое утверждение, нашедшее себе место в популярном Энциклопедическом Словаре Брокгауз-Ефрона, в томе, изданном в 1896 г., т. е. всего за четыре года до открытия Киосского лабиринта.

[^^^]

<Овидий> Метаморфозы, VIII (лат.).

[^^^]

По-русски о Кносском лабиринте говорится во всех, конечно, работах, посвященных эгейской культуре. Для первого знакомства полезно «пособие к университетскому курсу» проф. Р. Вишпера, «Древний Восток и эгейская культура», 2-е изд. М. 1916; прекрасная статья об Эгее помещена проф. В. Бузескулом в «Вести. Евр.», авг. 1916 г., «Древнейшая цивилизация в Европе»; наиболее подробное описание лабиринта в курсе лекций (литогр.) проф. Б. Фармаковского «Культура эгейская, критская и микенская» (читаны в 1906-7 г., в Петрогр. Унив.).

[^^^]

План Кносского лабиринта приложен к названному выше курсу Б. Фармаковского. В малом масштабе план имеется в легкодоступном изд.: Kunstgeschichte in Bildern, Kretisch-Mykenische Kunst, v. Fr. Winter, Verl. v. E. Seemann. Leipz. 1912.

[^^^]

О таких приемах мы можем составить понятие по одной египетской фреске, изображающей эгейское посольство к фараону.

[^^^]

На такие выходы указывают особые скамьи, устроенные у главного входа в лабиринт.

[^^^]

Об этом свидетельствует «архив» лабиринта, с его обширным счетоводством.

[^^^]

Это следует из самого устройства храмов и коридоров, из которых один даже получил у исследователей название «коридора процессов»; кроме того, подходящие изображения сохранились на геммах и пластинках.

[^^^]

Изображения таких «скачек с быками» весьма часто встречаются в эгейском искусстве; мы еще будем о них говорить подробнее.

[^^^]

Все это мы узнаем по фрескам, эгейским и египетским, и по рисункам на разных предметах; подробнее о костюмах критян — дальше.

[^^^]

Такая охота на кабана изображена на одной фреске Тиринфского дворца; о ней подробнее в следующей главе.

[^^^]

Все это можно заключить по изображениям на геммах, пластинках и разных предметах (вазах и др.).

[^^^]

Воспроизведение этой фрески — у Фармаковского, в альбоме Винтера и в большинстве иллюстрированных работ об Эгейе.

[^^^]

Воспроизведение — там же.

[^^^]

На кносской статуэтке религиозным атрибутом еще можно признать змей на шляпе; петсофская лишена малейшего указания на какой-либо культ. Если бы предположение не было слишком произвольным, мы скорее предположили бы в петсофском изображении — маскарадный костюм, вдобавок, быть может, утрированный художником. Почему в лабиринтах не могли устраиваться празднества, на которых участники «костюмировались», одевались почуднее или в костюмы старинного покроя? И почему эгейский художник не мог создать карикатуры на такое празднество? Впрочем, все это — чистое предположение.

[^^^]

Впрочем, ленты в прическе женщин найдены пока только на изображениях тиринфского дворца; аналогий в критских памятниках неизвестно.

[^^^]

Воспроизведение упомянутых изображений см. там же. Саркофаг из Агия-Триады воспроизведен в красках, в альбоме Винтера.

[^^^]

Эгейские художники, как египетские, употребляли условно различные краски для изображения тела мужчин (бурая) и женщин (белая).

[^^^]

Описание фресок тириинфского дворца основано на статье Л. Захарова («Гермес» 1912 г., № 13), излагающего доклады К. Muller, G. Ropenwaldt и E. Waldmann.

[^^^]

Описание фрески основано на статье А. Захарова («Гермес» 1911 г., № 1), пользовавшегося цветными воспроизведениями в II томе труда М. Muller, «Egyptological Researches», Washington, 1910. Красочные воспроизведения фресок из гробницы Рекмары в I томе того же труда (Washington. 1906). Другие воспроизведения египетских изображений народа кефтиу — в специальных изданиях и в более доступных книгах Lagrange, Hall и др. (о которых см. ниже).

[^^^]

Египетские художники употребляли условно-различные краски для изображения различных металлов: для меди — красную, для бронзы — желтую, для железа — голубую. Почти все развитие Эгейи падает на бронзовый век, когда железо еще не вошло в употребление. В Египте изображения железных предметов появляются только на памятниках Нового Царства (с XVI в. до Р. Х.), но в широкое употребление железо входит лишь в последние века 2-го тысячелетия до Р. Х.

[^^^]

Историческая эволюция эгейской вазовой техники прослежена в работе: Edith H. Hall, The decorative art of Crete in the bronze age. Philadelphia. 1907. (Отчет об этой книге — в «Гермесе» 1910 г.)

[^^^]

Изображения описанных ваз — в труде Б.Фармаковского, в альбоме Винтера и др. сочинениях об эгейской культуре.

[^^^]

Воспроизведения там же.

[^^^]

Воспроизведения там же.

[^^^]

Гальванопластическое fac-simile в Московском музее Изыщных искусств (Александра III). В альбоме Винтера — красочное воспроизведение.

[^^^]

Воспроизведено в альбоме Винтера.

[^^^]

Воспроизведение — там же. Ваза с осьминогом — у Б. Фармаковского (I, 30).

[^^^]

Гальванопластическая копия — в Московском музее Изыщных искусств.

[^^^]

Эванс, Берровс, Лагранж, Фиммен, Лихтенберг, Дюссо, Галль, также (в общеисторических работах) де Санктис, Сол. Рейнак, Эд. Майер и др. Более специально хронологией эгейцев занимались среди них Эванс и Фиммен. (Заглавия важнейших сочинений см. ниже, в конце главы.)

[^^^]

Деление на 9 эпох предложено Фимменом и Эвансом; Дерифельд критиковал эту систему, но, ради единства в терминологии, присоединился к ней.

[^^^]

Так, после исследований Эд. Мейера, должно признать, что пеласгов, как особой расовой группы, никогда не существовало: исторические пеласги, в долине Пенея, были одним из эллинских племен. Отожествление эгейцев с финикийцами основано на одном позднем, эпохи Птоломеев, египетском тексте, где старинному египетскому названию критян, в греческом переводе, соответствует слово: финикиане; но ряд примеров показывает, что в Птоломеевом Египте часто ошибались в толковании древних терминов и именовании; финикийцы выступили в истории уже по завершении судеб эгейского мира и были семиты, тогда как эгейцы, определенно, — не семиты. Так же пало отожествление эгейцев с ливийцами (первоначальными, до исторических египтян, насельниками Египта) и др.

[^^^]

Впервые предположение о малоазийском происхождении народа, создавшего микенскую культуру, высказали, еще до раскопок на Крите, — Келер, Дюмлер, Студничка; после открытий Эванса их поддерживали Фуртвенглер, Лешке, позднее — Дерифельд; у нас эту гипотезу, с большой эрудицией, обосновывает Б. Фармаковский. Здесь не место останавливаться на подробной критике той или другой исторической гипотезы. Само собой разумеется, что названные выше ученые приводят в доказательство своих мнений много фактов, нами не разобранных; однако все, более существенное, нами указано, а все остающееся — столь же шатко. В лучшем случае, собранные факты могут установить, что кары, в известную эпоху, жили на Крите; но вопрос идет о том, кто *создал* эгейскую культуру.

[^^^]

R. von Lichtenberg. Ueber gegenseitige Einflüsse von Orient und Occident im Becken des Mittelmeeres. «Oriental. Archiv». 11, juli, 1912.  
Изложение — в статье Е. Кагарова, «Гермес», 1914, № 2.

[^^^]

Лихтенберг не отрицает, что в противоположность движению арийцев с Запада на Восток, на Север и на Юг совершалось другое движение народов, с Востока. Так, например, тиррены, выходцы из Малой Азии, дали, по мнению Лихтенберга, начало этрускам; в имени Тарквиниев скрывается малоазийский бог Тархон. Задолго до этрусков другие малоазийские племена переселились морским путем в Европу, на Сардинию и Корсику, на берега южные Франции и Испании; язык басков, например, находится в родстве с малоазийскими наречиями; лигурам и иберам свойственна двадцатиричная система счисления, распространенная в Малой Азии, но совершенно чуждая арийцам, и т. п.

[^^^]

Факты мы берем, преимущественно, из курса Б. Фармаковского, с дополнениями по работам других историков. В частности, данные о сношениях Египта с Эгейей в эпоху 6-й династии (2625–2475 гг.) собраны в труде английского ученого Берро (Burrows). Материалы по вопросу рассеяны по сочинениям всех исследователей эгейского мира: Эванса, Фиммена, Лихтенберга, Берро, Голь, Дюссо и др., и египтологов. Мы пользуемся сводкой этих работ, сделанной в двух статьях: Е. Кагаров, Новейшие исследования в области критско-микенской культуры, «Гермес», 1909 г., и С. Сингалевич, Вопрос об отношении эгейской культуры к Востоку, «Гермес», 1912 г.

[^^^]

Факты — оттуда же, как в дальнейшем изложении.

[^^^]

В приморских местностях на Крите: в Палеокастро, Като-Закро, Гиерапетра, Гурния и др., также в предместьи Кносского лабиринта.

[^^^]

ФАКТЫ — ОТТУДА ЖЕ, КАК ВЫШЕ.

[^^^]

Вопрос об том, кого должно понимать под «кефтийцами», имеет длинную историю. В надписях эпохи Птолемеев, слово «ха-небу» переведено один раз по-гречески — «эллины», а, в другом случае, слово «кефтиу» переведено — «финикийцы». Однако, как мы уже указывали, нет поводов доверять знаниям Птолемеевой эпохи, когда в переводах делались и более грубые ошибки. Уже при 19-ой династии (с 1350 г.) название «кефтиу» для означения критян вышло из употребления, а позднее получило новый смысл.

[^^^]

Перевод надписи мы берем из книги Брэстеда, но под «Асеби» он (как и М. Мюллер) понимает Кипр.

[^^^]

Подробное описание дворцов на материке Греции — во всех работах об Эгейе; см., по-русски, указанную выше статью проф. В. Бузескула в «Вестнике Европы», 1916 г.

[^^^]

Разные историки различно отождествляют египетские имена с именами исторически известных нам племен (например, под «пулассата» одни понимают мифических пеласгов, другие — филистимлян. Нами приняты наиболее обычные отождествления.

[^^^]

Ряд таких сопоставлений у Б. Фармаковского.

[^^^]

Вопрос о проникновении *спирали* в египетский орнамент не может считаться разрешенным. Новейшие исследования обнаружили спираль уже в орнаменте Древнего Царства, но, по-видимому, египтяне позднее отказались от этого орнаментального мотива и вернулись к нему лишь под влиянием эгейского искусства.

[^^^]

Как теперь выяснено, египтяне умели складывать и настоящие своды еще в период Древнего Царства, так что свод отнюдь не является нововведением римлян или этрусков (см. соответствующие страницы у Chipiez); но свод не получил в египетском зодчестве дальнейшего развития, применялся редко и был, в позднейшие эпохи египетской истории, совершенно забыт.

[^^^]

Планы и снимки с остатков «Сокровищницы Атреев» — во всех иллюстрированных работах об Эгейе (в атласе Винтера и др.). Реставрация — у Шипье.

[^^^]

священный (от *лат.* *sacralis*).

[^^^]

Естественная история, VIII (*лат.*).

[^^^]

Разбору этого вопроса посвящена статья А. Захарова «К легенде о Миносе и Минотавре» («Гермес», 1912), которой мы и следовали, во многом, в нашем изложении.

[^^^]

Таково мнение Aug. Fick, A. Cook и др.

[^^^]

Фреска воспроизведена в известных школьных таблицах С. Цибульского.

[^^^]

Напомним, что мужчины изображались у эгейцев бурой краской, женщины — белой.

[^^^]

пресыщенных (от *франц.* blaser — пресыщать).

[^^^]

Мнение Фрэзера (Frazer, Lectures of the Early History, 1905); Вилламовиц указывает еще на быкообразные изображения Диониса; впрочем, слово *boukoleion* толкуют и в ином смысле (Maas, Dieterich и др.).

[^^^]

Вопросу посвящена особая статья А. Захарова «Могилы богов в Греции и на Востоке» («Гермес», 1913 г.).

[^^^]

Воспроизведение рисунка — во всех новейших иллюстрированных работах о Эгейе; частичное — в «Гермесе» 1914 г.

[^^^]

Собраны А. Эвансом в 2-томах «Scripta Minoa».

[^^^]

Обе эти работы имеются в русском переводе и должны быть горячо рекомендованы всем, желающим ближе ознакомиться с Древним Египтом: Джемс Г. Брэстед, «История Египта», изд. М. и С. Сабашниковых, М. 1915; Г. Масперо, «Египет», серия «Ars Una», к-во «Проблемы эстетики» М. Марека, М. (1916). Оба издания — иллюстрированные. Для начинающих может быть полезна и другая популярная книжка Масперо «Египет», в изд. М. и С. Сабашниковых, М. 1913. Что же касается основного труда Масперо, его «Древней истории народов Востока», то, к сожалению, его русское изд. К. Т. Солдатенкова, М. 1913, должно считаться в значительной степени устаревшим и во многом не соответствующим современному состоянию египтологии.

[^^^]

Что это карикатура, могут доказать страницы, посвященные Хеопсу (Хуфу), такого осторожного и вдумчивого историка, как Брэстед. Сказав, что Хеопса *считают* строителем величайшей пирамиды, Брэстед откровенно сознается: «Мы не знаем почти ничего о других его деяниях». Однако тотчас же, добавив, что Хеопс, *быть может*, начал впервые разработку залежей алебастра в Хатнубе, и что *предания времен Птолемеев* (т. е. распространенные 2 1/2 тысячелетия спустя) изображают Хеопса строителем храма богини Хатор, в Дендера, Брэстед делает неожиданный вывод: «Отсюда ясно, что все производительные силы страны были всецело в его (Хеопса) распоряжении и под его контролем». (Брэстед, I, 125.)

[^^^]

Надписи, сохранившиеся на великих пирамидах, сделаны много веков после их построения. Вообще, нельзя доверяться надписям на древнейших памятниках Египта, так как позднейшие фараоны весьма нередко делали новые надписи на старых памятниках. В лучшем случае, писалось имя того фараона, который, по традиции, считался строителем данного памятника, но иногда написанное имя старательно стиралось, выскабливалось и заменялось новым (именем правящего фараона или его предка). Примеров этого приведено много у того же Брэстеда. Имя фараона Хафра на большом сфинксе было поставлено *четыре-надцать столетий* спустя после его создания, в эпоху Тутмоса IV. — В науке высказывалось даже мнение (впрочем, подтвержденное слабо), что великие пирамиды на два тысячелетия старше, нежели то обычно принимается (Dutens и др.).

Подробнее мистики так объясняют символ пирамиды. Ее основание — четырехугольник, т. е. священный «кватернер», число четыре, означающее все, зависящее от *формы*, или ближе: вещество, форму, символ, усвоение (адаптацию). Стороны пирамиды — треугольники, т. е. священный «тернер», число три, означающее сущность вещей, или ближе: начало активное (действующее), пассивное (воспринимающее) и результат (следствие). В пирамиде тернеры поставлены *надкватернером*: знак, что сущность господствует над формой. Сочетания четырех и трех дает священное число семь, которое считалось лежащим в основе всякого феномена (явления), подобно тому, как белый солнечный луч распадается на семь основных цветов. Числу семь, по числу семи планет, известных древним, халдеи усвоили высокое значение: считали семь основных музыкальных звуков (наша гамма от до до си), семь дней недели и т. п. Число два считалось знаком человека, состоящего из двух элементов, души и тела; в пира-

миде два (две диагонали) заключены в четырех (квадрат основания); знак, что человек заключен в стихиях и т. п. Короче говоря, из рассмотрения пирамиды, действительно ухитрялись выводить цельное мирозерцание. Такого рода толкование пирамиды дано во многих сочинениях современных мистиков (см., например, популярное изложение в известной книге Папюса). Но, что уже древние искали в пирамиде числовых символов, видно из герметических книг, из идей пифагорейцев и неоплатоников, из преданий об учении Зороастра, из отдельных мест в сочинениях Плутарха, Плиния, Павсания, Анулея и др. — Происхождение символики чисел должно искать, вероятно, в наблюдениях над звездным небом и периодами обращения светил. В таком случае символика чисел восходит к учению вавилонян, первых астрологов (т. е. астрономов) на земле. (См. об этом подробнее в следующей главе, где речь идет о культуре Вавилонии и о пирамидах этрусков.)

Автор этой статьи слушал курс истории майев в Париже в College de France, в 1902 г., и пользовался для настоящей работы своими записками. Читателям, для первого знакомства с историей до-Колумбовой Америки, можно рекомендовать популярную «Историю человечества», под ред. Г. Гельмольта, т. I, русское изд. СПб. 1902.

[^^^]

Есть и другие доказательства древности цивилизации майев. Нам известно, что в конце 1-го тысячелетия нашей эры, в Анагуаке, существовало государство толтеков (одного из племен нагуа), находившееся под сильным влиянием майской культуры, которая была, следовательно, древнее. Нам известно также, что, за несколько веков до своего падения, майи разделились на ряд отдельных царств, настолько обособленных, что жители одного не понимали наречия других; для такого видоизменения языка потребен долгий период времени. Между тем культура майев везде — одинакова, едина и, следовательно, выработалась до их распада на царства.

[^^^]

Любопытные подробности о современном состоянии древних развалин в Мексике см. в книге К. Д. Бальмонта «Змеиные цветы», М., 1910. Там же воспроизведены фотографии с этих развалин и некоторых предметов майских и ацтекских древностей (в 1-м, большом изд., 2-ое изд. — без иллюстраций).

[^^^]

Вопрос об том, знала ли античная древность о существовании Америки, не может считаться бесповоротно разрешенным. У Платона, Плиния, Элиана, Прокла, Марцелла, Диодора и у некоторых других античных писателей встречаются выражения, позволяющие предположить, что древние подозревали о существовании материка за Атлантическим океаном. Но сведения эти были крайне неопределенны, и на исторической памяти не было сделано ни одной попытки достичь этого материка, вплоть до самого падения Римской империи. Первыми европейцами, посетившими Америку, были, по-видимому, скандинавские викинги, которые, в X веке нашей эры, достигли с Исландии сначала — Гренландии, потом — и берегов Лабрадора. После того викинги стали наезжать за добычей в северные области Северной Америки, которую называли «землей скерлингов», устраивали там колонии, где иногда зимовали, и проникали даже довольно глубоко во внутренность страны (так, в штате Миннесота был найден камень с нор-

вежской надписью, помеченной 1362 годом).

[^^^]

Общий очерк истории Древнего Востока можно найти в прекрасной работе, — строго документальной, истинно научной и вместе с тем вполне доступной и неспециалисту, — проф. Б. Тураева. «История Древнего Востока», 2 части. Пгд. 1912 и ел.

[^^^]

Факты собраны в указанном выше курсе проф. Фармаковского, где и подробная библиография предмета.

[^^^]

Среди историков возникло даже особое течение, известное под названием «панвавилонизма», придававшее халдо-вавилонской культуре первенствующее значение во всей ранней древности. Основателем и наиболее сильным поборником таких взглядов считается берлинский проф. Гуго Винклер. По-русски см. его книжку: «Вавилонская культура в ее отношении к культурному развитию человечества», М. 1913.

[^^^]

Можно говорить о влиянии первой Вавилонской державы, могущество которой относится к началу 3-го тысячелетия до Р. Х., ко временам завоеваний Саргона I Агадийского и его сына Нарамсина (около 2800 г. до Р. Х.). Один памятник упоминает о походе Саргона Агадийского «по западному морю», продолжавшемся три года. Поборники теории панвавилонизма видят в этом свидетельство о покорении Саргоном островов Архипелага, которые в ту эпоху уже были заселены эгейцами. Если принять такое толкование, воздействие Вавилона на Эгейю получит свое объяснение. Та же надпись говорит о завоевании областей Армении. Однако выражения надписи — неопределенны, и позднейшие исторические факты не подтверждают господства вавилонян на эгейских островах.

[^^^]

Этрускам и их культуре посвящены отделы во всех основных работах по истории древнейшего Рима. Для первоначального знакомства можно рекомендовать известный труд проф. В. Модестова: «Введение в римскую историю», СПб. 1904, с хорошей библиографией, хотя уже несколько устаревший. Дельная статья о этрусках помещена в коллективном труде под ред. Гельвальда «История культуры», русск. изд. СПб. 1899. Много фактов собрано в статье Skutsch в Энциклопедии Pauly-Wissowa, под словом Etrusces.

[^^^]

Находились ли царства яфетидов под властью Вавилона в эпоху Саргона I и Нарамсина, — спорно, как и господство этих царей над Архипелагом. Впрочем, то обстоятельство, что древнейшие яфетидские тексты (так называемые Ванские надписи, еще не дешифрованные) писаны клинообразными знаками, может служить доводом в пользу такого предположения. С другой стороны, самое происхождение клинописи не выяснено окончательно: она могла возникнуть как в Месопотамии, так и в области Кавказа.

[^^^]

Работы акад. Н. Я. Марра по вопросу о яфетидах рассеяны по разным специальным изданиям. Сжатое, но глубокосодержательное изложение основных взглядов Н. Я. Марра дано им в статье «Кавказский культурный мир», «Журнал Министерства Народного Просвещения», 1915 г. (и отдельной брошюрой), откуда мы и заимствуем приводимые примеры.

[^^^]

Все, следующее дальше, представляет сжатое изложение нашей статьи «Сфинксы и вишапы», помещенной (на армянском языке) в армянском журнале, издающемся в Баку, «Горц», 1917 г. Там указаны и все источники, на которых основаны наши выводы, в том числе работа Б. Фармаковского: «Архаический период в России», Пгд. 1914, давшая нам наиболее важные факты.

[^^^]

В немецком переводе книга озаглавлена: Fenollose, «Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst». Verl. v. Karl W. Hiersemann. Leipz. 1913. Указанием на эту, еще малоизвестную, работу мы обязаны просвещенной любезности И. С. Остроухова.

[^^^]

В Южной Америке носителями древнейшей культуры являются племена аймара. Их цивилизация, падение которой относится к I в. до Р. Х., представляет ряд аналогий с культурой китайской и с культурой древнейшего Индо-Китая. Что до государства инков, которое было найдено в Южной Америке испанцами, то оно возникло лишь в X в. нашей эры.

[^^^]

Выше (см. примечание 4-ое предыдущей главы) мы указывали мистическое толкование чисел, входящих в состав пирамиды. Весьма вероятно, что происхождение этой мистики чисел — астрономическое, результат наблюдений над звездным небом и особенно над движением планет. В Старом Свете астрология (т. е. астрономия) всего полнее была разработана вавилонянами, и вавилонское учение («халдейское мудрствование», по выражению Горация) дает ключ к мистическому толкованию пирамид, как египетских, так и американских. В основе вавилонского счета лежит число 360, составляющее 12 лунных месяцев по 30 дней. Этот «лунный» год отстает от солнечного на 5 дней (с часами). Обращение луны, от новолуния до новолуния, делилось вавилонянами на части, по 5 дней каждая, — всего 6 таких частей в каждом месяце из 30 дней. Вавилоняне называли число 60 — *suss*, буквально: «одна шестая», — это указывало, что данное число (служившее вавилонянам тем же, чем в нашей «десятерич-

ной» системе служит десятка) взято как  $1/6$  круга в 360 градусов. Число 5 составляет  $1/12$  от 60. Тс же числа: 5, 6, 12, 60, часто встречаются и в других вычислениях планетного движения. К ним были присоединены числа: 7 — число известных вавилонянам планет, считая луну и солнце, 2 — число этих двух «главных» светил (причем других оставалось — 5), и 3 — число наиболее ярких неподвижных звезд, а также число, получаемое от деления 6 на 2, 36 на 12 и т. д. Всем этим числам, как бы вписанным в небо, был усвоен мистический смысл, так же, как и их простейшим комбинациям, например  $3 \times 3 = 9$ ,  $2 \times 2 = 4$  и т. п. До нашего времени эти идеи дошли в делении круга на 360 градусов, часа на 60 минут, в счете 12 месяцев, 7 дней недели, наконец, в учении о троичности Божества, о 12 апостолах, о 4 евангелистах (с Христом = 5), и т. п.

[^^^]

Ввиду важности, для поставленного вопроса, диалогов Платона, мы излагаем их в дальнейшем почти дословно. Обоими диалогами мы пользовались в изд. К. Ф. Германна (Лейпц. 1882, греческий текст), а «Тимеем» также в изд. А. Ф. Линдау (Лейпц. 1828, греческий текст с латинским переводом). Из других переводов мы имели под руками — немецкий, Иеронима Мюллера (Лейпц., 1857), и французский, Виктора Кузена (Париж, 1839).

[^^^]

Как известно, Солон писал стихи, и до нас дошли обширные фрагменты его «элегий» (преимущественно на политические темы).

[^^^]

Замечательно, что, рассказывая другие свои мифы, Платон нигде не прибегает, так сказать, к «критике источников», не пытается поставить свои рассказы под авторитет современной записи. Поступая иначе в рассказе об Атлантиде, Платон подчеркивает, что имеет в виду не свое измышление, не аллегория, к которым прибегал нередко, но исторический факт. Добавим, что иной формы «критики источников» не знали и греческие историки, как Фукидид, Ксенофонт и др.

[^^^]

«Орейхалк», буквально, — горная медь, но полатыни это слово передастся «aurichalcum», т. е. — золото-медь. Далее мы укажем предположение, что орейхалк это — алюминий.

[^^^]

Самая неясность, с какой Платон описывает разные плоды и злаки, доказывает, что он говорит с чужих слов о вещах, ему самому неизвестных; иначе, в своем богатом словаре, философ без труда нашел бы точные определения для всех видов растений.

[^^^]

Вот подлинные слова диалога: «Чтобы обособить и замкнуть со всех сторон холм, на котором жила Клейто, Посейдон выкопал кругом тройной ров, наполненный водой, заключив два вала в их изгибах, в центре острова, на равном расстоянии от земли, что делало то место недоступным, ибо тогда еще не знали кораблей и мореплавания. Как бог, он (Посейдон) заставил там бить два источника, один горячий, другой холодный».

[^^^]

Стадий, обычно — 600 футов; в стадии было 6 плеоров или 400 подов; следовательно, плеор — 100 футов, а под — 1 1/2 фута.

[^^^]

# 161

Числа, образованные из 2, первого четного, и 3, первого нечетного числа (ибо 1 за число не считалось):  $2 + 3 = 5$ , и  $2 \times 3 = 6$ .

[^^^]

Об этих других данных мы будем говорить в следующей главе.

[^^^]

Мы уже говорили, что эллины считали Африку и Азию гораздо меньше их действительных размеров. Африку (Либия) греческие географы рисовали по размерам меньше половины Европы, а под Азией разумели только Переднюю Азию. Поэтому выражение Платона: «остров, больший, чем Азия и Либия, взятые вместе», означает континент, приблизительно равный Западной Европе, без России, Скандинавии и Британских островов.

[^^^]

См. упоминаемую в следующей главе работу д-ра Унгера, ботаника, о флоре Атлантиды.

[^^^]

Поразительными сооружениями являются и памятники мегалитические (дольмены, менгиры, кромлехи), относящиеся к неолитической эпохе. Значение их не вполне установлено в науке, но обычно их считают надгробными (усыпальницами). Известны дольмены, для воздвижения которых употреблялись камни в 2500 пудов весом, доставленные на 30 верст (А. Максимов).

[^^^]

Арабскими; см. следующую главу.

[^^^]

Книги теософов дают даты совершенно точные. За 800 000 лет до Р. Х., по сведениям теософов, закончилось процветание культуры *лемуров* (еще первобытной), на материке Лемурии, находившемся на месте современной Австралии, и возникла культура атлантов, на материке, который тогда объединял Атлантиду и Америку. Две этих земли затем разделились, и для атлантов наступил *первый* (древнейший) *период* их развития, на отдельном огромном острове Атлантиде, длившийся 60 столетий. Около 200 000 г. до Р. Х. произошла *первая* катастрофа, расколовшая Атлантиду на две части: Рута (севернее) и Даития (южнее); после того, в течение 12 столетий, длился *второй* (средний) *период* атлантской культуры. Около 80 000 г. до Р. Х. произошла *вторая* катастрофа, в которой погиб остров Даития, а остров Рута уменьшился и изменил свои очертания. На этом острове, известном под названием Посейдония (а также Атлантида), в течение 7 1/2 столетий, свершился *третий* (новейший) *период* атлантской истории,

закончившийся в 9564 г. до Р. Х. *третьей катастрофой*, когда, в однодневном катаклизме, остров Посейдония (Атлантида) погрузился в глуби океана. На чем основана такая хронология, теософы, в своих сочинениях, не открывают.

[^^^]

Gomara, «Historie de las Indias». Saragossa 1553. — F. Bacon, «Nova Atlantis». London 1638. — Bircherode, «Schediasma de orbe novo non novo», Altdorf 1683. Мы приводим точные заглавия всех упоминаемых книг, как ввиду их редкости, так, особенно, ввиду отсутствия библиографии предмета, не только в русской, но и в иностранной литературе.

[^^^]

Kirchmeier, «Exercitatio de Piatonis Atlantide», Wittenberg 1685. — Olaus Rudbeck, «Atlantika sive Manheim, vera Japheti posteriorum sedds ac patria», 4 vol. Upsala 1675. — J. Curenus, «Atlantica orientalis» (шведское изд. 1754 г.; латинский перевод, Renhorn) Berlin 1764. — F. C. Bar, «Essai historique et critique sur les Atlantides». P. 1762 (переиздание: Avignon 1835). — Bailly, «Lettres sur L'Atlantide de Platon et sur l'ancienne histoire de l'Asie», P. 1779. Последнее сочинение как бы предугадывает открытие яфетидской культуры.

[^^^]

Delisle de Sales, «Histoire nouvelle de tous les peuples du monde ou histoire des hommes», 52 vol., P. 1772. (В состав сочинения входит: «Histoire des Atlantes».)

[^^^]

Bartoli, «Essai sur l'explication historique donnee par Platon de sa republique et de son Atlantide». P. 1780. — Latrieille, «Memoire surdivers sujets de l'histoire naturelle des insectes, de geographie ancienne et de chronologie», P. 1829.

[^^^]

Cadet, «Memoire sur les jaspes et autres pierres precieuses de l'ole de Corse», Bastia 1875. — Bori de Saint-Vincent, «Essai sur les oles Fortunatae et sur l'antique Atlantide», P. 1803. — Мнения Бранстона и Бюффона изложены в книге: P. Flourens, «Des manuscrits de Buffon», P. 1860.

[^^^]

В соч. А. Гумбольдта см. особенно «Vue des Cordillieres». Р. 1810 и «Examen critique de l'histoire de la geographie du nouveau continent», Р. 1836 (I. 167) — Работа: Kruger, «Amerika bereits durch die Phoniker entdeckt», была напечатана в журнале «Prutz, Deutsches Museum», 1855, № 17. Мнение Крюгера потеряло всякое значение для наших дней; напротив, поныне ценен подбор сведений в книге: Letrone, «Essai sur les ides cosmographiques qui se rattachent au nom d'Atlas». Р. 1831.

[^^^]

A. S. Noroff, «Die Atlantis nach griechischen und arabischen Quellen», Petersb. 1854. А. С. Норов — известный политический деятель, писатель, языковед и путешественник, бывший министром народного просвещения с 1854 по 1858 г.

[^^^]

F. linger, «Die versunkene Insel Atlantis», Wien, 1860.

[^^^]

Martin, «Etudes sur le Timee de Platon», P. 1841.  
Работа Иеронима Мюллера указана выше.

[^^^]

Ch. Bunsen, «Aegyptens Stelle in der Weltgeschichte», VI. О книге Фробениуса — ниже.

[^^^]

E. Shure, «L'Evolution divine», P. 1913. — W. Scott-Elliot, «Atlantis nach okkulten Quellen», Leipz. (1890, перев. F. P; оригинал — по-английски). Книги Р. Штейнера есть в русском переводе.

[^^^]

В том числе и русским «Вестником теософии»,  
1913, № 3.

[^^^]

Leo Frobenius, «Und Afrika sprach!..» Verl. «Vita», Berl. s. a. Первый том сочинения озаглавлен: «Auf den Trummern des klassischen Atlantis».

[^^^]

Через Рим дошли до нас, например: из Вавилонии — деление часа на 60 минут, круга на 360 градусов, недели на 7 дней; из Эгейи — минойская идея буквенных писем; из Индии — десятичная система счисления; из Египта, при посредство евреев, — мистическое отношение к числу 3, идея убитого и воскресшего бога (Озирис), и т. п.

[^^^]