

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Удмуртский государственный университет»

На правах рукописи

Дубовцев Алексей Николаевич

Истоки мировой культуры в художественном мышлении Н. С. Гумилева

Специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор М. В. Серова

Ижевск – 2015

Оглавление

Введение	3
Глава I. Древняя Греция в поэтическом восприятии Н. Гумилева:	
§1. Модель античной трагедии как основа художественного единства сборника Н. Гумилева «Путь конквистадоров».....	29
§2. Роль гомеровского эпоса в формировании акмеистической концепции Поэта и Читателя.....	39
§3. Греческий миф на горизонте иных культурных традиций: пути трансформации:	
§3.1. Славянизация античного мифа в поэтическом универсуме Н. Гумилева.....	47
§3.2. Контаминация античности и христианства в гумилевском «мифе о возвращении».....	57
§4. Эсхатологический миф в прозе Н. Гумилева (на материале рассказа «Девкалион»).....	74
Глава II. Доантичная древность в творчестве Н. Гумилева:	
§1. Николай Гумилев и шумеро-аккадская культура:	
§1.1. «С лицом уходящего дальней дорогой лицо твое схоже»: духовно-эстетический опыт «Гильгамеша» в творчестве Н. Гумилева.....	80
§1.2. «Гильгамеш» в свете диалектической логики Н. Гумилева.....	93
§2. Николай Гумилев и первобытная культура:	
§2.1. Протоакмеистические мотивы «первобытной прозы» Н. Гумилева.....	100
§2.2. Образ культурного героя в «доисторической» пьесе Н. Гумилева «Охота на носорога».....	115
§3. К проблеме жанра «Абиссинских песен».....	127
Заключение	144
Библиографический список	155

Введение

Изучение поэтического наследия Н. Гумилева имеет богатую историю. Первые попытки осмысления творчества поэта были сделаны ещё его современниками: Ю. Айхенвальдом [Айхенвальд, 1998], Г. Струве [Струве, 2009; 2012], Ю. Н. Верховским [Верховский, 1925], А. Бемом [Бем, 2012], В. Ермиловым [Ермилов, 1927], Н. Оцупом [Оцуп, 2012]. Однако запрет, наложенный советскими властями на творчество Н. Гумилева после его трагической гибели в 1921 г., на долгие годы лишил имя поэта внимания литературоведов. Десятилетия отсутствия имени Н. Гумилева на страницах учебников, научных журналов и монографий обернулись всплеском необычайного интереса к жизни и творчеству великого поэта в современном литературоведении, начиная с 90-х гг. XX в.

Прежде всего, стоит отметить ряд работ, ставящих своей целью дать общий обзор творчества Н. Гумилева. Так, в работах Е. Вагина [Вагин, 2000] и М. Голиковой [Голикова, 2012] намечены общие черты лирики поэта: особое внимание к поэтической географии, героизм, ориентация на романтическую традицию. Обзор творчества в данных работах дан статично, то есть в них не поставлена проблема эволюции Н. Гумилева, не показано становление его поэтической системы. Этот недостаток в некоторой степени компенсируется работой Г. Струве «Творческий путь Н. Гумилева» [Струве, 2012], где поэтический мир основателя акмеизма показан в своем развитии. Проблеме творческого пути Н. Гумилева посвящена также статья уже упомянутого нами Ю. Верховского «Путь поэта. О поэзии Н. С. Гумилева» [Верховский, 1925]. Здесь исследователь анализирует творчество поэта в тесной связи с эстетикой символизма, игнорируя таким образом собственно акмеистические черты поэтического мира Н. С. Гумилева. Связь с акмеизмом намечена в другой обзорной статье, принадлежащей перу И. Я. Лосиевского [Лосиевский, 2012], который, помимо анализа лирики и творческого пути, бегло касается в своей работе и теоретических взглядов поэта. Одной из последних известных нам

попыток целостной интерпретации творчества Н. Гумилева является диссертация В. С. Малых «Духовная эволюция как тема в творчестве Н. С. Гумилева», где представлена трехчастная периодизация творчества, основанная на феномене духовной эволюции и энтелехии текста [Малых, 2013].

Изучение отдельных аспектов творчества Н. С. Гумилева осложняет такая особенность художественной онтологии поэта, как «интегральность», определенная Л. Г. Кихней следующим образом: «Религиозно-философские, мистериальные традиции (как древние, так и современные) у него (Гумилева. – Д. А). накладываются друг на друга, сливаясь воедино на уровне художественной философии и поэтики» [Кихней, 2009: 70]. Интегральность поэзии Н. Гумилева закономерно привела к возникновению множества подходов к изучению его творческого наследия, причём эти подходы так же, как и разные культурные традиции в лирике Н. Гумилева, накладываются друг на друга, пересекаясь в некоторых основополагающих для данной поэтической системы моментах.

Ввиду несомненной сложности поэтики Н. Гумилева неудивительно, что в литературоведении особое внимание было уделено методологии и проблемам изучения его творчества. Так, к данной проблеме обращаются в своих работах А. И. Павловский [Павловский, 1994] и В. С. Малых [Малых, 2009]. В русле данной проблемы попробуем наметить основные подходы к изучению творчества основателя акмеизма.

Представление о Н. С. Гумилеве как о поэте-путешественнике дало толчок к рассмотрению геософии его творчества. Начало данному подходу было положено А. Б. Давидсоном в книге «Муза странствий Николая Гумилева» [Давидсон, 1992], где исследователь рассматривает биографию поэта в тесной связи с африканской темой его творчества. Африканская тема Н. Гумилева в дальнейшем получила своё развитие в работах И. Видугирите [Видугирите, 2012], Е. Н. Ельцовой [Ельцова, 2011], А. А. Белобородовой [Белобородова, 2012], Е. Ю. Куликовой [Куликова, 2013]. Достаточно хорошо изучена тема востока, рассмотренная в гумилевоведении с самых разных позиций. Например, С. Слободнюк в русле проблемы «Гумилев и Восток» исследует влияние суфизма на

поэта [Слободнюк, 1994 б], О. Улокина – влияние буддизма [Улокина, 2012], Е. Чудинова устанавливает связь Н. Гумилева с западноевропейской литературной традицией в изображении востока [Чудинова, 2012]. Среди работ, посвященных данной проблеме, можно выделить статьи, в которых происходит осмысление рецепции поэтом китайской культуры, которая исследуется, с одной стороны, в направлении приобщения Н. Гумилева к китайской поэзии [Трегубова, 2012], а с другой, – в русле восприятия Китая русской поэтической традицией [Медведева, 2006]. Геософия Европы в контексте творчества Н. Гумилева наиболее тесно оказывается связана с пространством Италии, что нашло своё отражение в работах И. В. Алонцевой [Алонцева, 2008] и С. Гардзонио [Гардзонио, 2012]. Продуктивность геософского подхода к творчеству Н. Гумилева привела к возникновению исследований, ставящих своей целью наиболее полно охватить геософский аспект творчества поэта и систематизировать его. Последовательно это сделано в посвященных данной проблеме статьях и монографиях Е. Ю. Раскиной [Раскина, 2004; 2009; 2012 а; 2012 б]. На первый взгляд, геософское направление в гумилевоведении вполне соответствует общепринятому представлению об ориентализме и экзотизме Н. Гумилева. Однако во многих работах о поэтической географии можно встретить мысль, выраженную, в частности, Анной Гомер:

Поиск поэтом «чистого, глубинного, правильного источника, который всегда подвергается угрозе расщепления, уничтожения, распада может быть понят как поиск истоков самой России, так и одновременно нового (старого?) трансцендентного языка.

Одновременно это поиск поэтом самоидентификации, когда отторгаемое им классическое “Чужое” предъявляется читателю со всеми неотъемлемыми оценками и предубеждениями поэта, со всеми попытками отстранения от него. Согласно законам глубинной психологии Нежелаемое, Плохое, Чуждое загоняется в глубь подсознания, а желаемое, мечтаемое декларируется как “Собственное” [Гомер, 2012].

Мы видим, что важнейшая роль, которую отводит Н. Гумилев России в своей геософии, разрушает общеизвестный стереотип об экзотичности поэта в ущерб восприятию родного пространства.

Под другим углом зрения в статье «Поэтическая фауна Н. С. Гумилева» смотрит на экзотизм поэта Д. В. Соколова, видя в нём акмеистическое противопоставление художественному миру символистов. Здесь же

исследовательница касается связи Н. Гумилева с примитивистскими тенденциями начала века [Соколова, 2012]. Более подробно рассматривает проблему «Гумилев и примитивизм» Ш. Греем, соотнося примитив Н. Гумилева с его интересом к абиссинским стихам [Греем, 2012].

Следующее общепринятое представление о Н. Гумилеве как о поэте-воине также нашло своё отражение в ряде работ. Например, по мнению В. Ермилова, «как подлинному конквистадору, ему (Гумилеву) было безразлично, под каким знаменем бороться. Его увлекал самый процесс борьбы, романтика войны, больше того – романтика проливающейся крови влекла к себе Гумилева <...> Война радовала Гумилева только потому, что это война» [Ермилов, 1927: 1 – 4]. В том же ключе мыслит и О. Цехновицер: поэзия Гумилева для него лишь «воинственные призывы к личному участию в утверждении колониально-захватнических идеалов» [Цехновицер, 1938: 196]. Такая точка зрения на военные стихи Н. Гумилева, безусловно, печальная дань литературной ситуации 20 – 30-х гг. и не может претендовать на объективность. В современном литературоведении тема войны в творчестве Н. Гумилева проанализирована в статье Ю. Зобнина «Стихи Гумилева, посвященные мировой войне 1914 – 1918 годов (военный цикл)», в которой автор не только отграничивает поэзию Гумилева от обычной агитационной лирики, но и, вопреки мнению В. Ермилова и О. Цехновицера, усматривает в военной лирике поэта стремление установить связь с гуманистическим идеалом русской реалистической литературы XIX в. [Зобнин, 1994].

Исследования военной лирики органично встраиваются в ряд работ, посвящённых героике Н. Гумилева. Героика, ставшая одной из самых ярких отличительных черт жизни и творчества поэта, потребовала в гумилевоведении особого осмысления и даже, как это сделано в работах Е. Сорокиной, введения такого специфичного термина, как «пассионарность» [Сорокина, 2012а; 2012б]. Героику в тесной связи с биографией поэта анализирует Р. Н. Плетнев [Плетнев, 2012]. Не обошлось в гумилевоведении и без попыток систематизации типов героев в творчестве основателя акмеизма. Такую классификацию на материале

раннего творчества Н. С. Гумилева делает Т. В. Тадевосян [Тадевосян, 2009]. Нашли своего исследователя и компоненты, составляющие героический ореол вокруг лирического героя Гумилева, примером такого исследования может служить работа Д. В. Соколовой «Образ оружия в поэзии Н. С. Гумилева» [Соколова, 2004].

К теме войны и героики примыкает рефлексия по поводу смерти в творчестве поэта. Данная проблема освещается, во-первых, на материале отдельных сборников стихов [Захариева, 2007], во-вторых, в контексте всего творчества поэта [Набатова, 2012] в-третьих, через антиномии, присущие художественному миру поэта [Павлова, Раздьяконова, 2013].

Одно из направлений изучения творчества Н. Гумилева связано с выявлением оккультных мотивов. Достаточно подробно данные мотивы в его раннем творчестве рассматривает М. Баскер в монографии «Ранний Гумилев: Путь к акмеизму» [Баскер, 2000]. Проблеме влияния оккультизма на Гумилева отведена глава в монографии Н. Богомолова «Русская литература начала XX века и оккультизм» [Богомолов, 2000]. Выявления оккультной составляющей в лирике поэта касается и одна из многочисленных интерпретаций стихотворения «Заблудившийся трамвай», принадлежащая Д. Яцутко [Яцутко, 2012]. Проблема «Гумилев и оккультизм» также была рассмотрена в ракурсе восприятия поэтом масонского учения в статье М. Йованович «Николай Гумилев и масонское учение» [Йованович, 1992].

К противоположному полюсу гумилевоведения можно отнести работы, анализирующие творчество поэта в контексте православной традиции. На возможность такого прочтения творчества Н. Гумилева одним из первых указал Д. Святополк-Мирский: «И его религия (что представляет редкий случай в России) – это бесхитростная, абсолютная вера. Его последние книги наполнены этим духом» [Святополк-Мирский, 2012]. Поэтому неудивительно, что попытки проследить влияние православия на Н. Гумилева, как правило, относятся к зрелому этапу творчества поэта. Христианские истоки творчества Н. Гумилева выявляются литературоведами как на материале отдельных сборников, например,

в статье В. Н. Климчуковой «Христианские истоки поэтических образов Н. С. Гумилева в сборнике “Колчан”» [Климчукова, 2012], так и в анализе конкретных поэтических текстов, как это сделано в работах С. Бернадского [Бернадский, 2012] и Г. В. Мосалевой [Мосалева, 2009]. Особый интерес представляют статьи и монографии, исследующие в русле православной традиции поэтический мир Н. Гумилева как единое целое. Авторами подобных работ являются М. В. Смелова [Смелова, 2012], О. В. Щеголькова [Щеголькова, 2012], Ю. Зобнин [Зобнин, 2000а]. На этом же полюсе находятся исследования, анализирующие рефлексию библейских сюжетов в творчестве основателя акмеизма, примером чего может послужить статья С. Ю. Николаевой «Сюжет об Адаме в поэзии Н. С. Гумилева» [Николаева, 2002].

К новым подходам к изучению творчества Н. С. Гумилева можно отнести подход, который мы условно назовём «психологическим», так как в его рамках реализуется междисциплинарная связь литературоведения с психологией. Так, Т. В. Богданова рассматривает коллективное бессознательное как приём семантического развёртывания текста на примере функционирования библейских ассоциаций в книге Н. Гумилева «Огненный столп» [Богданова, 2012]. Другой пример данного подхода – попытка В. Сонькина объяснить особенности творчества поэта путем наложения на его поэтическую систему некоторых черт подростковой психологии [Сонькин, 2012]. Отметим, что такая попытка, на наш взгляд, возвращение к поверхностному прочтению Н. Гумилева, так как она игнорирует отмеченную выше сложность художественного мира Н. Гумилева, достигнутую за счет интегральности его поэтики.

Особенно продуктивен мифопоэтический подход, реализующий себя в анализе как отдельных мотивов, так и отдельных сборников как крупных художественных единств. Например, Н. Налегач подробно разбирает мотив змееборчества в поэзии Н. Гумилева, встраивая гумилевские реконструкции мифа с названным мотивом в обширный контекст отечественной и мировой культуры [Налегач, 2003]. Её же перу принадлежит мифопоэтический анализ сборника «Костёр», в котором исследовательница видит создание поэтом мифа о России

[Налегач, 2012a]. Примером реализации мифопоэтического подхода при анализе отдельного стихотворения может служить интерпретация П. Паздниковым стихотворения «У цыган», в котором, по мнению ученого, под влиянием ассоциативного принципа, лежащего в основе стихотворения, возникает «уникальная концепция пространственно-временного континуума» [Паздников, 2006: 109]. Также П. В. Паздников в рамках мифопоэтического подхода высказывает очень близкое нам предположение о логоцентризме творчества Н. С. Гумилева, поскольку поэт «пытается от профанного языкового уровня подняться к сакральному Первослову, так как в обычных словах человеческой речи он прозревает их потенциальную (спящую) божественную сущность» [Паздников, 2003: 94].

Также в гумилевоведении активно изучается пространственно-временная организация произведений, которая анализируется не только с мифопоэтической точки зрения, но и с точки зрения лингвистической. Примером данного подхода может служить статья Ю. Шанталиной «Речевая объективация концепта “пространство” в поэзии Н. С. Гумилева» [Шанталинина, 2012]. Другая точка зрения на хронотоп в лирике Н. Гумилева представлена в работах М. В. Смеловой, где данная проблема получает своё разрешение в реализации оппозиции хаоса и космоса [Смелова, 2002]. Аналогичную проблему рассматривает Е. Г. Усовик, основное внимание уделяя вопросу взаимодействия человека с категорией времени в лирике Н. Гумилева [Усовик, 2002; 2009].

Помимо категорий времени и пространства, в литературоведении рассматриваются и другие аспекты поэтики Н. Гумилева. Например, В. С. Баевский анализирует метрику поэта, иллюстрируя на примере его творчества основные тенденции русского стиха XX в. [Баевский, 2012]. Предметами научного интереса Ф. Х. Исраповой при рассмотрении поэтики Н. Гумилева являются принцип иронии, «экзисность» его творческого метода и функционирование метафор, продемонстрированное исследованием поэтологической метафоры «поэт-путник» [Исрапова, 2009]. Интересна работа М. В. Смеловой «Трансценденция Н. С. Гумилева», в которой трансценденция

находит своё обоснование как основной фактор развития поэтики Н. Гумилева, и закономерным итогом эволюции поэта, по мнению М. В. Смеловой, становится то, что «в последних своих сборниках Н. С. Гумилев будет создавать модели реконструкции, выстраивая аксиологическую мозаику образов, сюжетов, пространственно-временных локусов, снимая и расширяя всевозможные границы» [Смелова, 2009: 76]. Вопросу специфики поэтической системы уделяет внимание и С. Слободнюк, проследивший возникновение антисимволистских принципов в поэтике основателя акмеизма [Слободнюк, 1994 а]. Другому аспекту поэтики Н. Гумилева, элементам лирического сюжета в его поэзии, посвящена статья А. В. Радионовой «Перипетийные» мотивы в лирике Н. С. Гумилева» [Радионова, 2009]. Особенности поэтики Н. Гумилева устанавливаются также не только на материале всего творчества поэта, но и в контексте сборников, как это сделано, например, в работах А. А. Белобородовой [Белобородова, 2004] и О. А. Смагиной [Смагина, 2002]. Вопросы поэтики Н. Гумилева решаются литературоведами и на примере анализа отдельных образов и мотивов. Так, Т. Ушакова рассматривает аллегория и символ как компоненты поэтической системы основателя акмеизма, обратившись к анализу мотива-образа варварской стихии и женским образам [Ушакова, 2012] (помимо Т. Ушаковой к анализу женских образов в поэзии Н. Гумилева обращались Н. В. Королева [Королева, 2009] и А. В. Листопад [Листопад, 2004]).

Определение основных особенностей поэтики Н. Гумилева ведёт исследователей к осмыслению роли Н. Гумилева в создании акмеизма. Пожалуй, самой известной работой в этой области является монография О. Лекманова «Книга об акмеизме», в которой автор формулирует концепцию концентрических окружностей, определяющую границы данного литературного направления, а также идею о возвращении «равновесия» как принципе акмеизма [Лекманов, 2000]. При всей глубине проделанного О. Лекмановым анализа «Книга об акмеизме», по замечанию самого учёного, не претендует на то, чтобы поставить точку в изучении интересующего нас вопроса. Поэтому неудивительно, что интерес литературоведов к проблеме определения акмеизма не угасает. Попытки

прояснения этой проблемы делаются как на материале отдельных текстов (например, это анализ стихотворения «Фра Беато Анжелико», проделанный Алисой Гомер [Гомер, 2012], интерпретация «Заблудившегося трамвая» Ю. Зобнина [Зобнин, 1993], «Шестое чувство» в истолковании Г. Темненко [Темненко, 2012], «Скрипка Страдивариуса» в прочтении Е. Раскиной [Раскина, 2013]), так и при анализе литературно-критических статей поэта (Е. О. Климова [Климова, 2012 б], А. М. Бойников [Бойников, 2004], Г. Н. Фридендер [Фридендер, 1990], Е. Ю. Кармалова [Кармалова, 2004]). К проблеме эстетического самоопределения акмеизма обращается и Н. Ю. Грякалова, осмысляя природу акмеистического слова, в котором исследовательница видит соединение предметного и поэтического, что ведёт, по мысли Грякаловой, к «воссозданию мира в его всеединстве» [Грякалова, 1994: 123]. К особо значимым работам, посвященным поэтическому слову в его акмеистическом изводе, мы можем отнести статью Ю. И. Левина, Д. М. Сегала, Р. Д. Тименчика, В. Н. Топорова, Т. В. Цивьян «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма» [Левин, Сегал, Тименчик и др., 1974] и статью Л. Г. Кихней «Николай Гумилев: художественная онтология и магия слова» [Кихней, 2009], монографию С. Л. Слободнюка «Н. С. Гумилев: Проблемы мировоззрения и поэтики», по праву являющуюся одной из первых серьезных попыток заговорить о поэтике Н. С. Гумилева [Слободнюк, 1992]. Помимо изучения природы акмеистического слова в гумилевоведении наблюдаются попытки связать акмеистические установки с православной традицией, как это делает В. А. Редькин, вводя термин «духовный реализм» для обозначения творческого метода Н. Гумилева и А. Ахматовой [Редькин, 2002]. Существует также некоторое число работ, тесно связывающих акмеизм с политической обстановкой начала века. Такое осмысление было характерно для советского литературоведения, когда творчество Н. Гумилева было под запретом, а сам акмеизм, говоря словами А. Меньшутина и А. Синявского, был воспринят как направление, «стоящее на враждебных революции позициях» [Меньшутин, Синявский, 2012]. Своеобразным продолжением «политического» подхода к творчеству Н.

Гумилева в современном литературоведении стала статья В. Десятова «Мессианизм: случай Николая Гумилева», в которой, помимо общеизвестного в науке влияния Ф. Ницше и В. Соловьёва на поэта, автор устанавливает общие черты революционного мироощущения с мироощущением Н. Гумилева [Десятов, 2012 б]. Не последняя роль в идентификации акмеизма принадлежит и Ю. Зобнину, чья статья «Николай Гумилев – учитель поэзии» позволяет расширить представления о поэтологических взглядах основателя акмеизма [Зобнин, 2005].

«Филологичность» акмеистов, отмеченная, в частности, О. Лекмановым [Лекманов, 2000: 40], делает особенно важным выявление интертекстуальных связей поэзии Н. Гумилева как с современниками поэта, так и с предшествующей русской и зарубежной литературной традицией. Ориентация Н. Гумилева на западноевропейские образцы, которую можно проследить в литературно-критических статьях поэта, позволяет литературоведам поставить вопрос о влиянии западноевропейской литературы на его творчество. Так, к влиянию французской литературы обращается Л. Аллен в статье «У истоков поэтики Н. С. Гумилева. Французская и западноевропейская поэзия», в которой рассматривается литературный диалог поэта с такими классиками французской литературы, как Т. Готье, А. де Винья, Л. Де Лиль, Ф. Вийон, П. Мериме [Аллен, 1994]. Особенно внимательно в гумилевоведении изучается влияние Ш. Бодлера, рассмотренное в работах Е. Куликовой [Куликова, 2012 б] и Е. Сорокиной [Сорокина, 2012 а]. Закономерна постановка вопроса о восприятии Гумилевым Т. Готье, чьё творчество поэт назвал одним из «краеугольных камней» акмеизма. Разработке этой проблемы уделяет внимание Г. Косиков в статье «Готье и Гумилев» [Косиков, 1989]. Рефлексия Н. Гумилевым французского культурного текста становится объектом внимания Е. Раскиной, которая в своих научных изысканиях выходит за пределы художественной литературы, активно привлекая живописный контекст для анализа творчества поэта [Раскина, 2012 г]. Влияние на Н. Гумилева американской литературы прежде всего связано с именем Э. По, чему посвящены работы А. Архиповой [Архипова, 2012], И. Г. Кравцовой [Кравцова, 1992], Е. Куликовой [Куликова, 2012 а]. Е. Куликова также касается образов поэзии Н.

Гумилева, восходящих к творчеству В. Гауфа в своей интерпретации «Заблудившегося трамвая» [Куликова, 2012 а]. На материале того же стихотворения исследует интертекстуальные отсылки к В. Гауфу и С. В. Полякова [Полякова, 2012].

Менее многочисленны исследования, рассматривающие продолжение традиции русской литературы XIX века в лирике Н. Гумилева. В этих работах творчество поэта анализируется в рамках взаимодействия его поэтической системы с художественным миром А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя (К. Ичин [Ичин, 2012]) и К. Батюшкова (Н. Богомолов [Богомолов, 2012]). Значительное место в гумилеведении отводится установлению творческих связей с современниками поэта. Прежде всего, это связано с сопоставительным анализом творчества Н. Гумилева с близкими ему поэтическими системами О. Э. Мандельштама (С. Г. Шиндин [Шиндин, 2012], Н. Богомолов [Богомолов, 2012], А. Н. Мурашов [Мурашов, 2004], В. В. Десятов [Десятов, 2011; 2012 а; 2013]) и А. А. Ахматовой (А. А. Казанцева [Казанцева, 2004], [Слабких, 2010], [Гребнева, 2006]). Внимание исследователей привлекает и литературный диалог Н. Гумилева с другими поэтами начала века: В. Брюсовым (Е. Климова [Климова, 2012 б], А. М. Бойников, [Бойников, 2009], В. В. Ахтямов [Ахтямов, 2012]), И. Анненским (Р. Тименчик [Тименчик, 1987], Н. Налегач [Налегач, 2011; 2012 б]), Н. Клюевым (А. И. Михайлов [Михайлов, 2012]), И. Северяниным (В. А. Кошелев [Кошелев, 2012]), А. Белым (Е. В. Климова [Климова, 2012 а]), Н. Тихоновым (Л. Кулин [Кулин, 2012], В. А. Шонин [Шонин, 2012]), К. Вагиновым (О. В. Шиндина [Шиндина, 2012]). Обобщающим трудом, посвященным вопросу связи поэтической системы основателя акмеизма с другими поэтическими системами начала века, можно считать диссертацию О. Верник «Поэзия Н. С. Гумилева и литература серебряного века: творческие связи» [Верник, 2012]. Работы, осмысляющие восприятие Н. Гумилевым предшествующей и современной ему литературной традиции, дополняет статья Л. Бобрицких «Фольклоризм баллад Н. Гумилева», посвященная фольклорной составляющей лирики поэта [Бобрицких, 2012].

Среди культурных традиций, воспринятых и усвоенных Н. Гумилевым, особую значимость обретает античность, принципиальная важность которой для творчества Н. Гумилева в свете общей культуроцентричности акмеистов прекрасно осознана в работах Т. С. Зориной, Ю. Б. Бакулиной, Е. П. Беренштейна, А. А. Чевтаева, С. Б. Ильинской.

В статье Т. С. Зориной «Поэт Николай Гумилев – читатель Гомера» нам особенно близки следующие выдвигаемые исследователем положения: «Создавая на материале гомеровских поэм свои оригинальные вещи, Гумилев намеренно свободно обходился с сюжетными линиями «Илиады» и «Одиссеи», с образами их героев и с тем первоначальным смыслом, который вкладывал в них автор <...> Гумилев чутко улавливает и выносит на поверхность своих текстов те, возможно неявные, черты, которые были особенно характерны для гомеровского эпоса как произведения искусства ионической Греции, Греции времен расцвета античной культуры» [Зорина, 2011]. Такая противоречивость восприятия поэтом культурного наследия Эллады показывает особую продуктивность сопоставления лирики основателя акмеизма с произведениями античных авторов, так как усиление – ослабление тех или иных античных элементов произведений поэта и будет, по нашему предположению, наиболее ярко иллюстрировать гумилевскую концепцию античности.

Другую интерпретацию гумилевской концепции античности мы находим у Ю. Б. Бакулиной, выдвинувшей тезис о том, что «античность отражена в творчестве Н.С. Гумилева через призму диалектической борьбы и синтеза духовного, телесного и героического», а в результате такого синтеза «возникает уникальное художественное целое» [Бакулина, 2009: 7]. Работа Ю. Б. Бакулиной особенно ценна для нас тем, что в ней обозначено влияние на Н. Гумилева важнейших для Серебряного века философских систем Ф. Ницше и В. Соловьёва.

Роль античной культуры в поэтическом наследии Н. Гумилева исследуется также в диссертации В. Н. Климчуковой «Лирическая поэзия Н.С. Гумилева: духовные основы, мифологические и литературные истоки», где анализ древнегреческих образов и мотивов осуществляется не только на материале

собственно «античных» стихотворений поэта, но и тех произведений, где античные компоненты утратили свое центральное смыслообразующее значение. Подобного рода подход позволяет исследователю в контексте анализируемой проблемы поставить вопрос о духовной эволюции Н. С. Гумилева: «наслаждение эпосом Гомера, подвигами героев античности, красочностью древних языческих мифов, испытанное Гумилевым, обусловило его поиск путей не возврата к минувшему, а грядущего всебытия, завещанного Богом, и приобщаться к нему» [Климчукова, 2007: 163]

Особенно часто обращение Н. Гумилева к сюжетам гомеровского эпоса исследовалось на материале поэтического цикла «Возвращение Одиссея». Этот текст становится объектом научного внимания А. А. Чевтаева в статье «Триптих Н. Гумилева “Возвращение Одиссея”: эпический герой в лирическом нарративе» и Е. П. Беренштейна в статье «“Возвращение Одиссея” Николая Гумилева: от лирического цикла к поэтической повести». Как мы видим, учёных прежде всего волнует взаимодействие литературных родов и жанров, осуществлённое в цикле. Подобное взаимодействие позволяет Е. П. Беренштейну сделать следующий вывод: «“Возвращение Одиссея” представляет собой целостный, сюжетно-тематический и образно связанный текст, что вполне позволяет отнести его к жанровой разновидности поэтической повести» [Беренштейн, 2009: 147]. К схожему, но, как нам кажется, более глубокому и точному выводу приходит А. А. Чевтаев, основное внимание уделяя родовой природе текста: «Акцентируя эпические черты в облике персонажа древнегреческой мифологии, Н. Гумилев усиливает лирическую событийность, данную как внутреннее изменение ценностного кругозора героя-нарратора. Это способствует превращению рассказа о странствиях Одиссея в повествование об обретении сильной личностью своего истинного “я” и порождает идеологему преодоления онтологического несовпадения героя с окружающим миром» [Чевтаев, 2009: 83]. Его же перу принадлежит и анализ стихотворения «Современность». По мысли исследователя, «диалог с античной культурой становится здесь основой акмеистического принятия самооценности Мироздания, в которой неизменно присутствует

событийное единство микрокосма и макрокосма как неразрывной взаимосвязи телесного и духовного начал» [Чевтаев, 2014: 115].

Рецепция Н. Гумилевым древнегреческой культуры изучается и в сопоставительном плане. Например, С. Б. Ильинская сравнивает творчество поэта с творчеством его греческого современника К. Кавафиса, установив, что «изначальное обращение и Кавафиса, и Гумилева к миру древней Греции диктовалось романтическим поиском идеала» [Ильинская, 2012].

Если проблема диалога Н. Гумилева с древнегреческой культурой последовательно исследуется литературоведами, то история изучения доантичных культур в гумилевоведении достаточно скудна. Так, нам известна всего лишь одна работа, всецело посвященная влиянию шумеро-аккадской культуры (а именно – «Эпоса о Гильгамеше») на творчество поэта. Речь идет о статье Т. О. Сотовой «Переложение “Эпоса о Гильгамеше” Н. С. Гумилева в соотнесении с его поэтической концепцией человеческой личности». Однако в ней автор лишь ставит проблему шумеро-аккадского влияния, отмечая, что «Гумилев, вслед за автором древнего текста, подчеркивает <...> жажду неизведанного, заложенную в каждом человеке и во всем человечестве. Именно эта жажда, наряду со страхом перед неизбежной смертью и желанием самоутвердиться, оставить свой след на земле, была на протяжении тысячелетий главным источником творческой энергии. Эти устремления сближают персонаж вавилонского эпоса с героями стихотворений и поэм Гумилева» [Сотова, 2011: 146]. Между тем, делая это ценное, хотя и носящее довольно общий характер наблюдение, исследователь комментирует его лишь небольшой подборкой цитат, не пытаясь установить роль «Гильгамеша» и всей шумеро-аккадской культуры в гумилевской поэтологии.

Немногим больше в гумилевоведении уделено внимания первобытной культуре, хотя стоит отметить, что она ни разу не становилась объектом специального изучения. Например, анализируя одну из «первобытных» новелл Н. С. Гумилева «Дочери Каина», ученые обычно говорят не непосредственно о первобытной культуре, а о формирующихся в пределах ранней прозы поэта принципах акмеизма, который по своей сути табуирует некоторые формы

познания мира и мироотношения. Так, по мнению Н. Золотухиной, в «Дочерях Каина» «Гумилев предупреждает о том, что может случиться, если человек перейдет грань дозволенного, максимально приближаясь к непознаваемому, запредельному» [Золотухина, 2014]. Приблизительно в том же ключе мыслит и Д. С. Грачева, указывая на то, что данную новеллу «можно прочесть как художественную реализацию одного из важнейших постулатов гумилевского манифеста “вся красота, все священное значение звезд в том, что они бесконечно далеки от земли”» [Грачева, 2005: 49]. О «первобытных» произведениях Н. С. Гумилева говорят и при анализе драматургии поэта. Так, В. В. Сасина, анализируя пространство пьесы «Охота на носорога», делает следующий вывод: «пространство пьесы представлено оппозициями верх – низ, лево – право. Это связано, прежде всего, с тем, что автор изображает первобытное время, когда в представлении людей действовали именно такие пространственные ориентиры по отношению к человеку, который стоял в центре данной организации. Из представленных оппозиции выходит также и другая антиномия “жизнь – смерть”, которая остается актуальной темой как для “доисторического времени”, так и для сегодняшнего времени» [Сасина, 2012: 68]. Ограничиваясь анализом художественного пространства, В. В. Сасина не предоставляет нашему вниманию хоть сколько-нибудь целостную интерпретацию данной пьесы, оставив за пределами своего разбора многие художественные особенности произведения, которые видятся нам ключевыми, как, например, визуальное воплощение сценического пространства, функция главного героя, специфичность речевого поведения персонажей, характер драматического конфликта, философский и историко-литературный подтекст и др.

Отметим, что репрезентации гумилевской концепции культуры традиционно выстраивались в рамках описанного выше геософского подхода, вариантом которого можно считать попытку Ю. Б. Бакулиной встроить культурные парадигмы в вертикальную картину мира, присущую поэтическому универсуму Н. С. Гумилева:

«**ВЕЧНОЕ** (аналог Абсолютного Бытия), на котором сфокусирован всегда взгляд лирического субъекта



Очевидно, что Ю. Б. Бакулина при попытке выстроить целостную концепцию культуры смешивает в пределах одной классификации пространственные и временные параметры культурных парадигм, что, способствуя построению всеохватной концепции культуры, нарушает целостность самой классификации. При этом в приведенной схеме отсутствуют реконструированные поэтом миры древнейших, доантичных, культур, а вопрос об истоке мировой культуры здесь решен предельно абстрактно через категорию «Вечное».

Тема истока мировой культуры в контексте творчества Н. С. Гумилева в свете известного мандельштамовского определения акмеизма как «тоски по мировой культуре» является одной из центральных в гумилевоведении и решается, как правило, с точки зрения двух взаимосвязанных подходов: культуроцентричного и «мистического». В рамках первого реализуется анализ воссозданных в художественном мире поэта культурно-исторических эпох, закономерным временным пределом которых ученым видится античность, традиционно воспринимаемая как «колыбель мировой цивилизации». Преодоление намеченного предела осуществляется уже в рамках «мистического» подхода, в котором культура как высшая ценность акмеизма нарушает границы конкретно-исторического времени, совершая трансцендентный прорыв в надвременное, где всецело оказывается во власти самых разных философских, оккультных и религиозных концепций, где статус сакрального истока культуры обретает целый ряд мистических событий, будь то гибель цивилизации

сверхлюдей, как происходит это в ранней прозе Н. С. Гумилева под влиянием эзотерических учений, или изгнание из Рая, как, например, уже в собственно акмеистической лирике поэта, проникнутой христианской образностью. Однако подобный культурный мистицизм требует, на наш взгляд, некоторого конкретно-исторического уточнения, поскольку акмеизм с его исконным стремлением к равновесию между земным и небесным требует также равновесия между мистическим и историческим. Следовательно, возникает интенция к поиску земного, исторического основания для намеченного выше трансцендентного прорыва, который в своем историческом варианте разрушения временных границ может быть осуществлен в контекстах культур, гораздо более древних, чем культура европейская, покоящаяся на эллинском фундаменте, который она и мыслит источником своего происхождения.

В этой связи особую значимость обретает исследование образов древнейших цивилизаций, творчески воплощенных и переосмысленных на страницах произведений Н. Гумилева. Важнейшими древними культурными центрами гумилевской поэтологии наряду с Древней Грецией нам представляется Древнее Междуречье, особенно ярко явившееся в зрелом творчестве поэта и в высшей степени воплощенное в переводе «Гильгамеша», а также первобытная культура, образ которой в разных жанрово-родовых аспектах воссоздан как в раннем (первая повесть Н. С. Гумилева «Гибели обреченных»), так и в позднем (последняя его пьеса «Охота на носорога») творчестве поэта.

Поскольку в гумилевской историософии с её тоской по былым эпохам временной вектор направлен не в будущее, а в прошлое, нам представляется целесообразным в рамках диссертационного исследования избрать ретроспективный способ изложения материала, расположив главы по принципу обратной историко-культурной хронологии. Таким образом, пройденный нами путь от античной культуре (через шумеро-аккадскую) к первобытной позволит поставить вопрос о древнейших истоках мировой культуры в гумилевской историософии.

Необходимо отметить, что репрезентации каждой из трех рассмотренных в данной работе древних культур не имеют жесткой хронологической закреплённости за каким-либо периодом творчества поэта и продолжают интересовать Н. С. Гумилева на протяжении всей жизни. Так, интерес к античной культуре поэтически воплощен уже в первом сборнике «Путь конквистадоров», а последнее наиболее последовательное обращение поэта к эллинской культуре произошло в 1918 г. в рассказе «Девкалион». Аналогичную картину мы наблюдаем и при разговоре о первобытной, доисторической, культуре в творческом наследии Н. С. Гумилева. Первый из дошедших до нас прозаических опытов поэта, повесть «Гибели обреченных» 1906 – 1907 гг., перекликается с последним опытом драматическим – пьесой «Охота на носорога» 1920 г., реконструируя перед взором читателя мир первобытного человека. Несколько более сложным представляется диалог основателя акмеизма с шумеро-аккадской культурой, наиболее интенсивная фаза которого пришлась на 1914 – 1918 гг. Однако отдельные следы шумеро-аккадского влияния можно найти по обе стороны намеченных временных границ, чему будет посвящен отдельный параграф настоящего исследования. Помимо хронологических рамок, культуры древности не имеют и четких жанрово-родовых границ в художественных репрезентациях Н. С. Гумилева: в лирике, в прозе и драматургии. Данное обстоятельство позволяет сделать предположение об эллинской, шумеро-аккадской и первобытных культурах как о своеобразных культурно-исторических константах, формирующих гумилевскую поэтологию.

По отношению к первобытной культуре мы будем применять термин «доистория» и «доисторическое». Традиционное понимание доистории заложено Г. В. Гегелем и определяется как «то, что предшествует государственной жизни» и «лежит за пределами самосознательной жизни» [Гегель, 2000: 155]. Понятие «доистория» наиболее последовательно развивает К. Ясперс, считая её «временем, когда произошло становление человеческой природы. Если бы мы могли проникнуть в доисторию, нашему пониманию стала бы доступна субстанциальная основа человеческой природы, поскольку мы увидели бы ее

становление, условия и ситуации, которые создали человека таким, как он есть <...> Здесь произошло нечто такое, что посредством формирования человека заранее как бы предрешило весь последующий ход истории» [Ясперс, 1994 б: 57 – 60]. Однако если К. Ясперсу доистория представляется неразрешимой загадкой в силу отсутствия эмпирических данных и письменной бессловесности рассматриваемой эпохи, то во власти поэта то, что недоступно историку и философу – творчески реконструировать первобытно-доисторическое и через данную художественную реконструкцию эксплицировать основные конститутивные свойства человеческого бытия, обусловившие всё последующее развитие мировой культуры.

Необходимо также оговорить отсутствие в нашей работе анализа древнеримского компонента творчества Н. С. Гумилева, обусловленное двумя факторами: во-первых, античные мотивы и образы (в том числе и древнеримские) достаточно хорошо исследованы в гумилевоведении, во-вторых, древнеримская культура традиционно характеризуется по отношению к древнегреческой такими чертами, как подражательность и соревновательность, утрачивая тем самым принципиально важный для нас статус культурного первоисточка.

Итак, в русле проблемы «Н. Гумилев и генезис культуры» нам видится ряд нерешенных вопросов:

1. При обращении к древним культурам в рамках поэтической системы Н. Гумилева учёные крайне редко обращают внимание на последовательное формирование акмеистической концепции творчества, реализуемое в данных культурных парадигмах.

2. Объектом исследования становятся только те произведения, в которых обращение к исторической и доисторической древности эксплицировано, то есть находит свое выражение на образном уровне. А тексты, в которых обращение поэта к древним эпохам имплицитно явлено на уровне композиции произведений и самой структуры поэтического образа, остаются вне зоны внимания исследователей.

3. При рассмотрении воссозданных в поэтической системе Н. Гумилева образов и сюжетов древних мифологий игнорируется факт возникновения в контексте данной системы композиционного и идейно-тематического единства «античных», «шумеро-аккадских» и «первобытных» произведений поэта с текстами более поздними с точки зрения хронологии воссозданных в них исторических эпох.

4. В гумилевоведении отсутствует комплексный, выходящий за рамки античности анализ произведений Н. Гумилева, объединенных интересом поэта к культурам древности.

С попыткой решения данных проблем и связана **научная новизна** нашей работы.

Объектом данного исследования является творчество Н. Гумилева, **предметом** – художественная репрезентация поэтом миров эллинской, шумеро-аккадской и первобытной культур и мифологий.

Материал исследования – художественные произведения Гумилева разных родов и жанров, а также черновики, единицы эпистолярного наследия и теоретико-критические сочинения, анализируемые нами с точки зрения комплексного подхода.

Целью работы является комплексный анализ мифов и культур древности, воссозданных Н. Гумилевым и определивших гумилевский вариант становления и развития акмеизма.

Для достижения данной цели нами сформулированы следующие **задачи**:

1. Проанализировать эллинские компоненты творчества Н. С. Гумилева в свете становления акмеистической поэтологии.
2. Выявить шумеро-аккадские составляющие художественной системы Н. С. Гумилева, восходящие к «Эпосу о Гильгамеше».
3. Рассмотреть воссозданный в произведениях поэта мир первобытной культуры.
4. Выявить основные закономерности функционирования древних культурных парадигм в контексте гумилевской поэтологии.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что, во-первых, в рамках междисциплинарного подхода объединены различные историко-культурные парадигмы в контексте гумилевской историософии; во-вторых, разработана методология построения целостной концепции культуры в рамках поэтологии Н. С. Гумилева как основателя акмеизма; в-третьих, предлагаются принципы комплексного исследования, направленного на выявление не только литературных, но и философских влияний на художественный универсум Н. С. Гумилева.

Практическая ценность исследования определяется тем, что его результаты могут найти применение в дальнейшем изучении художественной системы Гумилева; могут быть использованы в вузовском курсе истории русской литературы в качестве материала лекций и семинаров, при разработке учебных пособий по литературе первой половины XX века, а также в школьном курсе русской литературы.

Методологическую основу диссертации составляют:

- труды по теории и истории литературы (Л. Я. Гинзбург, Ю. М. Лотман, Ю. Н. Тынянов, Б. О. Корман, М. М. Бахтин, С. С. Аверинцев, М. Л. Гаспаров, А. Ф. Лосев).

- труды в области философии языка, истории и культуры: (В. Гегель, Ф. Шеллинг, Ж. Делез, К. Ясперс, Ф. Ницше, Э. Кассирер, П. Флоренский, В. Соловьев, Н. Бердяев);

- работы специалистов в области гумилевоведения (К. В. Мочульский, Н. А. Оцуп, Е. Вагин, А. И. Павловский, Ю. В. Зобнин, М. В. Смелова, Н. А. Богомоллов, М. Баскер, Р. Эшельман, В. С. Баевский, В. В. Иванов, Е. Ю. Раскина).

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Реконструированный Н. Гумилевым античный миф последовательно воплотил в себе ключевые черты акмеистической концепции творчества: особое внимание к форме произведения как механизму хранения культурной памяти и концептуальное единство Поэта и Читателя.

2. Н. Гумилев в раннем творчестве создает на материале греческой мифологии стихотворения, модели которых позднее используются им при обращении к славянской мифологии и евангельским сюжетам. Данные стихотворения тесно связаны между собой темой творчества и поэзии, что заставляет говорить о близости категорий «миф» и «творчество» в художественном мире поэта.

3. В трансформации античного мифа воплощается идея о муке-страдании как обязательном условии творчества, а при христианизации мифа названная идея конкретизируется в акмеистическом призыве к приоритету этики над эстетикой.

4. Введение этических координат в поэтическую систему Н. Гумилева делает обязательным условием её функционирования присутствие категории «Другого». Так пространство гумилевского текста становится многосубъектным, что ведёт к формированию акмеистического тезиса о соразмерности, а, следовательно, и сопозитичности всех явлений.

5. Мысль о соразмерности явлений обусловлена идеей Логоса как исходного синкретичного целого, в процессе культурной эволюции подвергшегося распаду на дискретные элементы-явления, каждый из которых хранит память о своей принадлежности изначальному целому.

6. Распад Логоса приводит в поэтическом универсуме Н. Гумилева к нецельности бытия, эквивалентом которой в творчестве поэта является изгнание из рая, воспринимаемое поэтом, с одной стороны, позитивно, как эволюционный переход человека к цивилизации и последующему культурному развитию, а с другой – как утрата первозданной гармонии, память о которой через мучительное осознание грехопадения неустанно требует возвращения к Логосу через искусство.

7. В понимании Н. Гумилева культура несёт в себе не только жизнеутверждающие, но и танатологические потенции. Следовательно, культура, получившая в точке своего возникновения необходимый танатологический опыт, гипотетически способна его полноценно реализовать в точке своей гибели.

8. В позднем творчестве Н. Гумилев переосмысляет традиционное восприятие Античности как начала мировой цивилизации и культуры, путем реконструкции эсхатологического мифа сделав данную эпоху концом исторического процесса.

9. В поэтологии Н. С. Гумилева начало культуры одновременно мыслится и её концом, поскольку культура, воспринимаемая как преображенная человеком действительность, неминуемо влечет за собой забвение природного начала взамен утверждения начала технического.

10. Конечность историко-культурного процесса в гумилевской поэтологии преодолевается через Апокатастасис, идею всеобщего возвращения к Богу через всепрощение, которая становится этической вершиной концепции культуры Н. С. Гумилева.

11. Обращение к первобытной эпохе является для Н. Гумилева попыткой возвращения к первоначальному Логосу в его совпадении с мирозданием и, следовательно, к слову, ещё не утратившему первоначальную смысловую чистоту своих «первичных» значений.

12. Воссозданная Н. Гумилевым первобытная древность характеризуется словом изреченным, изустным, а не словом записанным, положившим начало историческому процессу. Таким образом, идеалом гумилевского варианта акмеизма становится слово устное, призывающее к мужественному взгляду на вещи.

13. Художественная задача «первобытных», «шумеро-аккадских», «античных» произведений Николая Гумилева заключается в утверждении идеи о равноправии и тесной взаимосвязи между различными культурами, обусловленной особыми формами взаимодействия между народами на древнейшем этапе их развития, первым из которых был божественный Логос, явленный через акт своего произнесения.

Апробация работы. Основные положения и результаты исследования представлены на Межвузовской научной конференции «Кормановские чтения» (Ижевск, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015), Международной научно-

практической конференции «Анна Ахматова и Николай Гумилев в контексте отечественной культуры» (Тверь – Бежецк, 2009), XLVIII Международной научной студенческой конференции «Студент и научно-технический прогресс» (Новосибирск, 2010), Международном молодежном научном форуме «Ломоносов» (Москва, 2011), II Всероссийской студенческой конференции «Актуальные проблемы филологической науки XXI века» (Екатеринбург, 2012), Всероссийской научной конференции «Филология и журналистика в XXI веке» (Саратов, 2012, 2013, 2014), XI Международной летней школе по русской литературе «Русская литература: история, источниковедение, комментарий» (Санкт-Петербург – Цвелодубово, 2014).

Материалы исследования отражены в 12 научных публикациях, 4 из которых – в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

I. Статьи, опубликованные в ведущих рецензируемых научных журналах и изданиях, рекомендованных ВАК РФ:

1. «Возвращение Одиссея» и поэма «Блудный сын» Н. Гумилева как поэтическая диалогия // Известия Саратовского университета. Новая серия. 2012. Том 12. Серия Филология. Журналистика. – 2012. – Вып. 4. – С. 65 – 72.

2. Протоакмеистические мотивы «первобытной прозы» Н. С. Гумилева («Гибели обреченные», «Дочери Каина») // Вестник Удмуртского университета. Серия 5. История и филология. – Вып. 4. – 2013. – С. 48 – 55.

3. Николай Гумилев – читатель «Эпоса о Гильгамеше» // Вестник Удмуртского университета. Серия 5. История и филология. – Вып. 4. – 2014. – С. 33 – 40.

4. Эсхатологический миф в прозе Н. С. Гумилева (на материале рассказа «Девкалион») // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. – 2014. – № 2 (127). – С. 128 – 132.

II. Статьи в других изданиях:

5. Семантика названия сборника Н. С. Гумилева «Колчан» в свете религиозно-философской концепции войны и творчества // Анна Ахматова и Николай Гумилев в контексте отечественной культуры (к 120-летию со дня

рождения А. А. Ахматовой): Материалы международной научно-практической конференции (Тверь-Бежецк, 21-22 мая 2009 года). – Тверь: Научная книга, 2009. – С. 95 – 98.

6. Модель античной трагедии как основа художественного единства сборника Н. С. Гумилева «Путь конквистадоров» // Материалы XLVIII Международной научной студенческой конференции «Студент и научно-технический прогресс»: Литературоведение / Новосиб. гос. ун-т. – Новосибирск, 2010. – С. 34 – 35.

7. Герои гомеровского эпоса в лирике Н. С. Гумилева [Электронный ресурс] // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2011» / Отв. ред. А. И. Андреев, А. В. Андриянов, Е. А. Антипов, М. В. Чистякова. – М.: МАКС Пресс, 2011.

8. Концепция поэтического творчества в «римских стихотворениях» Н. С. Гумилева // Материалы XLIX Международной научной студенческой конференции «Студент и научно-технический прогресс»: Литературоведение / Новосиб. гос. ун-т. – Новосибирск, 2011. – С. 40 – 41.

9. Модели героического мифа в гумилевской концепции творчества // Актуальные проблемы филологической науки XXI века: студенческий взгляд: сб. статей по материалам II Всерос. студ. науч. конф. (10 февр. 2012). – Екатеринбург, 2012. – С. 330 – 336.

10. Мифологема «Рим» в системе поэтологических взглядов Н. С. Гумилева // Филологические этюды: сб. науч. ст. молодых ученых. – Саратов, 2013. Вып. 16: в 2 кн. Кн. 1. – С. 145 – 150.

11. О структуре поэтического образа в «Абиссинских песнях» Н. С. Гумилева // Кормановские чтения: статьи и материалы Межвузовской научной конференции (Ижевск, апрель, 2013). Ижевск, 2013. Вып. 12. С. 163 – 175.

12. Образ культурного героя в доисторической пьесе Н. С. Гумилева «Охота на носорога» // Филологические этюды: сб. науч. ст. молодых ученых. – Саратов, 2014. Вып. 17: в 2 кн. Кн. 1. – С. 43 – 48.

Структура работы обусловлена ее целью и задачами. Диссертация включает введение, две главы, заключение и библиографический список. В первой главе рассматривается воссозданный и реконструированный Н. С. Гумилевым античный миф, при этом особый акцент сделан на формировании акмеистической концепции творчества и установлении связи античности с хронологически более поздними культурными парадигмами. Вторая глава посвящена культурам доантичной древности, в контексте которых устанавливается гумилевская логика происхождения и последующего развития мировой культуры.

Общий объем работы составляет 178 страниц, основная часть изложена на 154 страницах, библиографический список содержит 228 наименований.

Глава I. Древняя Греция в поэтическом восприятии Н. Гумилева
§1. Модель античной трагедии как основа художественного единства
сборника Н. Гумилева «Путь конквистадоров»

Первый сборник Н. Гумилева «Путь конквистадоров» на сегодняшний день – наименее исследованная часть творческого наследия великого поэта. Учёные, ставящие своей целью проследить эволюцию творчества Н. Гумилева, начинают свой анализ либо с «Романтических цветов», либо «Путь конквистадоров» анализируется вместе с «Романтическими цветами», при этом вопрос о художественной целостности первого сборника не ставится вовсе [см. Тадевосян, 2009]. Такой недостаток внимания к литературному дебюту Н. Гумилева объясняется рядом общеизвестных в гумилевоведении причин. Во-первых, сборник не был высоко оценён современниками поэта, например, В. Я. Брюсовым: «Но пока его стихи только перепевы и подражания, далеко не всегда удачные. В книге опять повторены все обычные заповеди декадентства, поражавшие своей смелостью и новизной на Западе лет двадцать, у нас лет десять тому назад» [Брюсов, 2009]. Подобным же образом оценивает «Путь конквистадоров» и Сергей фон Штейн: «Как и многие начинающие поэты, г. Гумилев, свободно пишущий стихи, поддается обаянию своей версификаторской способности и подчас не столько сам владеет стихом, сколько его стих – им» [Штейн, 2009]. Во-вторых, Гумилев также считал свой сборник весьма посредственным: «Сам Гумилев никогда больше не переиздавал “Путь конквистадоров” и, смотря на эту книгу, очевидно, как на грех молодости, при счете своих сборников стихов опускал ее (поэтому “Чужое небо” он назвал в 1912 году третьей книгой стихов, тогда как на самом деле она была четвертой)» [Струве, 2009].

Книга стихов открывается «программным» стихотворением «Я конквистадор в панцире железном». Оно в изменённом виде начинается и следующий гумилевский сборник – «Романтические цветы», и потому неудивительно, что это стихотворение не раз становилось объектом внимания

исследователей. С ним связана и единственная известная нам попытка целостного анализа «Пути конквистадоров»:

Вступительное стихотворение, которое обычно называют программным, ключевым текстом, является следующим элементом надтекстового плана книги. Хотя оно и является частью текста, в рамках книги оно выделено графически, расположено вне разделов и составляет единый структурно-семантический комплекс с заглавием и эпиграфом. Во вступительном стихотворении содержится комплекс идей, образов и мотивов, которые станут сквозными для всего раннего творчества Н. Гумилева, кроме того, в структуре книги оно играет важную объединяющую, кодовую роль, которую можно обозначить как своеобразную «культурную матрицу». Особенностью книги ПК является сюжетно-композиционная соотнесённость первого стихотворения с художественной системой книги в целом [Белобородова, 2004: 237].

Однако не только данное стихотворение определяет композиционное единство сборника: «АА (Ахматова - ред.) сделала заключение, что поэмы “Пути конквистадоров” сделаны как-то по типу античных трагедий, но из них вынута действие. И АА заговорила о том, что в поэмах “Пути конквистадоров” нет действия не из-за неопытности Николая Степановича и неумения вложить его в стихи, а совершенно сознательно» [Гумилев, 1991, т. I: 483 – 484]. Подобные замечания А. А. Ахматовой дают исследователю возможность идти двумя путями: во-первых, сравнить сборник «Путь конквистадоров» с античной драматургией И. Анненского, старшего современника и учителя Н. С. Гумилева, что и делает Т. С. Зорина в своей диссертации «Поэзия Н. С. Гумилева и античность», сопоставляя «Путь конквистадоров» с «Царем Иксионом» [Зорина, 2002: 65 – 69]; а во-вторых, представляется целесообразным рассматривать организацию текстов в сборнике, приняв во внимание художественные особенности античной драмы как таковой, что мы и попытаемся сделать в данном параграфе. Оговоримся, что в сборнике почти отсутствуют образы, восходящие к древнегреческой мифологии, и в пространстве гумилевского текста по законам античной драматургии вынуждены жить герои более поздних исторических эпох.

Так, одним из таких законов В. Н. Ярхо считает «трехчастное деление» [Ярхо, 1977: 3], и мы видим, что «Путь конквистадоров», подобно древнегреческим драмам, имеет трёхчастную композицию, включая в себя «Мечи и поцелуи», «Поэмы» и «Высоты и бездны». При этом вторая часть сборника уже

на уровне названия (и жанра, т. к. название является здесь одновременно жанровым определением) противопоставлена двум другим частям, в основе названий которых лежит антитеза. Таким образом, «Поэмы» претендуют на роль организующего центра текста. К тому же они, в свою очередь, имеют трёхчастную композицию, отражая художественную организацию всей книги стихов.

Для того чтобы расширить наши наблюдения, мы считаем целесообразным обратиться к трудам И. Ф. Анненского, опираясь главным образом не на его произведения, как это делает Т. С. Зорина, а на его теоретические изыскания в области античной драматургии: «Драма не может, подобно роману, давать развития характера, она только раскрывает нам готовый характер, и драматург делает это двумя способами: 1) в контрастах; 2) во времени» [Анненский, 2000: 33]. Принцип контраста задан Гумилевым названиями 1-й и 3-й частей сборника и эпиграфами к ним. Эпиграф к «Мечам и поцелуям»:

Я знаю, что *ночи любви* нам даны
И яркие, жаркие *дни для войны* (I: 327).¹

И эпиграф к «Высотам и безднам»:

Кто знает мрак души людской,
Её *восторги и печали*?!
Они эмалью голубой
От нас сокрытые скрижали (курсив наш – Д. А.) (I: 327).

В лиро-эпических произведениях сборника характер героев раскрывается именно в контрастных парах. Так, в «Песне о певце и короле» характер короля раскрывается благодаря контрастной паре – певцу. Теперь обратимся к комментариям Анненского относительно «Прометея...» Эсхила:

Судьба сделала Зевса сильнее Прометея, а Прометея мудрей Зевса, по крайней мере, старой мудростью тайн и откровений, и в этом лежит основание их трагической коллизии. В драме, как в жизни, сила рук торжествует над силой ума, но сострадание, ужас и негодование, которые вспыхивают в зрителях перед зрелищем неравной борьбы и мук, подъятых титаном ради блага людей, невольно дают Прометею нравственный перевес над Зевсом [Анненский, 2000: 8-9].

¹ Здесь и далее, кроме особых случаев, ссылки на произведения, письма и черновики Н. С. Гумилева приводятся по изданию: Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. – М.: Воскресенье, 1998–2007. – Т. I–VIII. В скобках указываются номера томов и страницы.

Если допустить вольность и заменить в рассуждениях Анненского Прометея певцом, а Зевса королем, то мы увидим, что сказанное вполне справедливо и по отношению к стихотворению Н. Гумилева.

Схожую ситуацию мы наблюдаем в поэме «Дева солнца». Но здесь контрастная пара Король – Дева Солнца несёт несколько иную смысловую нагрузку. Вновь обратимся к И. Анненскому: «Но боги не остались в центре трагедии. <...> На Олимпе жили существа, которые не подходят к понятиям борьбы и страдания. Они избегают тревог и ищут только наслаждений. <...> Страдания и страсти человека - для богов только игра» [Там же: 25]. Дева Солнца представляет здесь вариант олимпийского божества:

Она идет перед народом,
Она скрывается вдали,
Так солнце клонит лик свой к водам,
Забыв о горестях земли (курсив наш – Д. А.) (I:47).

Король же, напротив, предстаёт перед нами как герой, живущий во власти страстей и тревог:

И царь навстречу деве мчится,
Охвачен страстной мечтой,
Но вьется траурная птица
Над венценосной головой (I:46).

Герои Гумилева хоть и не равны богам, но, подобно героям античных драм, не являются обычными людьми:

На сцене появлялись особые, идеализированные люди, которые были грандиознее, прекраснее и патетичнее настоящих. Этому помогал искусственно увеличенный рост и объем тела, неподвижная белая маска, где были нарисованы даже глаза, высокий треугольный лоб часто с привязанными волосами и четырехугольный рупор рта, откуда звучал яркий голос жителя гор. До самого пола ниспадала длинная и широкая одежда шафранного, белого или пурпурового цвета, затканная хитрым узором. Масок было еще не много и они распределялись по типам. “Старик”, “бледная женщина с распущенными волосами”: традиция, а иногда только текст драмы помогали зрителям определить, кого маска должна была в данном случае изображать [Анненский, 2000: 9 – 10].

В гумилевоведении принято говорить о масках лирического героя. Возможно, маски древних актёров – один из источников такого понимания поэтического мира Гумилева, тем более что маски гумилевских героев, как и маски античной драмы, являются средством идеализации.

Герои Н. Гумилева, как и маски, легко делятся на типы. Но подобное деление не изолирует их друг от друга, напротив, герои Гумилева, придавая сборнику более тесное смысловое единство, становятся сквозными, помещаясь в один ряд с системой сквозных мотивов и лейтмотивов, характерных для античной драмы. Например, маска короля присутствует в стихотворениях «Грёза ночная и тёмная», «Песня о певце и короле», «Рассказ девушки», «Дева солнца» (маска царя – вариант маски короля), «Сказка о королях»; маска певца – в стихотворениях «Песня о певце и короле», «Сказка о королях»; маска гнома – в стихотворениях «С тобой я буду до зари», «Осенняя песня», «Сказка о королях», «По стенам опустевшего дома» и др. Не только наличие масок объединяет героев Н. Гумилева с античными. Как мы уже сказали, поэт отдаёт предпочтение героям, обуреваемым страстями. Посмотрим, как изображаются эмоциональные состояния в поэмах Гумилева и античных драмах:

Прометей:

Мне известно все, что он здесь говорил и повторял. Справедливо и то, что враг терпит поношения от врага. Но пусть падет на меня крылатый змей, пусть Эфир содрогнется от грома и ярости вихря, пусть буря с корнями вырвет землю из ее устоев, пусть волны морей с хриплым клокотанием хлынут на пути небесных светил, а Зевс швырнет мое тело в самую глубь Тартара, и оно летит туда, бессильно кружась, - он не может меня убить [Анненский, 2000: 16].

И у Гумилева:

Но глянул царь орлиным оком,
И издал он могучий глас,
И кровь пролилася потоком,
И смерть как буря пронеслась (I:48).

Внутреннее состояние в обоих случаях характеризуется через внешние действия, а действия в свою очередь принимают космический масштаб, находя своё отражение в проявлениях различных стихий.

Разумеется, для Н. Гумилева оказываются важны не столько формальные особенности древнегреческой драмы, сколько миф как её источник:

В одном этом остве мифа вы уже чувствуете трагедию. А трагики обладали к тому же еще драгоценной возможностью сплести свои пьесы из отдельных мифов, образуя из этих печальных асфodelей венки, полные таинственной красоты. <...> Миф не был чем-нибудь ограниченным и замкнутым. Мифы вечно творились, они легко накидывали свою тонкую сеть на текущую жизнь и исторические события, возрождая их

в идеальных формах. <...> Наконец, кроме свития мифов и мифического творчества, в распоряжении трагиков был еще выбор между вариантами [Анненский, 2000: 27].

Н. Гумилев в «Пути конквистадоров» использует как готовые сюжеты и героев мифов («Греза ночная и тёмная»), так и создаёт собственные. Некоторые из них имеют общие места. Так, общим местом является приход певца к королю («Песня о певце и короле», «Сказка о королях»), попытка короля (королей) завоевать сердце Девы («Дева солнца», «Сказка о королях»). Но одинаковые сюжетные ситуации в стихотворениях либо находят, либо не находят разрешение в смерти героя: певец в «Песне о певце и короле» оказывается убит, но его судьба в «Сказке о королях» неизвестна, хотя очевидно, что песня произвела на слушателей аналогичный эффект в обоих стихотворениях. Мы можем заключить, что имеем дело с двумя разными вариантами мифа. Схожую ситуацию мы наблюдаем в поэмах «Дева солнца» и «Сказка о королях». Если в «Сказке...» короли умирают, то в «Деве солнца» гибель не происходит, хотя остаётся гипотетически возможной. Доказательством того, что в данном случае перед нами варианты одного мифа, может послужить вариативная номинация героини: «Дева солнца» в «Деве солнца» и несколько номинаций в пределах «Сказки о королях» - «Неведомая Невеста», «Дева Мира», «Дева Земли». Н. С. Гумилев, подобно античным авторам, использует не только варианты мифов, но и «сплетает» свои произведения из разных мифов. Примером может служить поэма «Сказка о королях», где находит отражение как миф «о певце и короле», так и миф «о короле и деве».

Миф Гумилева не производит на читателя впечатления реальности, более того, он и не должен производить такого впечатления: «Кроме того, и авторы, и зрители старых Афин слишком высоко ставили эстетическую ценность трагедий, чтоб, не задумываясь, примешивать к ней вчерашний день. В истории драмы есть один характерный аттический пример “боязни действительности”» [Анненский, 2000: 26]. Можно предположить, что «действительность» сознательно преодолевается Н. Гумилевым в «Пути конквистадоров». Преодоление реальности в некоторых случаях происходит на уровне названия («Греза ночная и

тёмная», «Сказка о королях»), но чаще это достигается с помощью мотива сна, который является в сборнике одним из сквозных: «У тех царей лазурный сон / Заткал лучистый взор» (I: 35); «В каких пределах я ни буду, / На все наброшу я свой сон» (I: 39); «И наряжала сновиденья / В такие яркие цветы» (I: 80).

Это лишь некоторые примеры реализации мотива сна, найденные нами в «Пути конквистадоров». Отметив организующую роль данного мотива, мы не будем останавливаться на нём подробно, отчасти потому, что его роль в раннем творчестве Н. Гумилева уже была исследована [См. Баскер, 2000: 9-51].

Для некоторых лироэпических произведений сборника характерно также развитие сюжета, отвечающее логике трагического мифа. А. Ф. Лосев вслед за Аристотелем выделяет следующие основные моменты трагедии из мифа как умной энергии: «перипетия», «узнавание», «пафос», «страх», «сострадание» и «очищение» [Лосев, 1993: 735]. Рассмотрим реализацию этих моментов на примере «Песни о певце и короле» Н. Гумилева. Перипетию А. Ф. Лосев определяет как «перемену совершающегося к противоположному, притом, как мы говорили, по законам вероятности или необходимости» [Там же]. Подчиняясь данному моменту трагического мифа, искреннее гостеприимство короля резко сменяется убийством гостя, который, как казалось, изначально отвечал требованиям хозяина замка:

Для всех, кто отвагой и силой богат,
Отворены двери дворца;
В пурпуровой зале я слушать был рад
Безумные речи певца (I: 41).

Узнавание, по мнению Лосева, есть «переход от незнания к знанию, ведущий или к дружбе, или к вражде лиц, назначенных к счастью или несчастью» [Лосев, 1993: 736]. В стихотворении Н. Гумилева «узнавание» происходит в момент исполнения песни, так как именно в её завершение вкладывается мысль о пограничном состоянии между знанием и незнанием:

И я ушел, унес вопросы,
Смущая ими божество,
Но выше этого утеса
Не видел в мире ничего (I: 42).

Узнавание в «Песне о певце и короле», как и в античной драме, «сопровождают перипетии» [Лосев, 1993:736], потому что завершение песни является в стихотворении моментом перипетии.

Пафосом А. Ф. Лосев называет «максимальную возбужденность, граничащую с самозабвением, так и серьезность того предмета, который эту возбужденность вызывает. Всякое сильное душевное волнение, приводящее к катастрофе, например, к преступлению, вызванное той или иной трагической ситуацией, например, виной, долгом, возмездием и т.д., есть пафос, патетический момент мифа» [Там же: 737]. По аналогии с трагическим мифом «сильное душевное волнение» короля приводит к преступлению:

Я долее слушать безумца не мог,
Я поднял сверкающий меч,
Певцу подарил я кровавый цветок
В награду за дерзкую речь(I: 42).

Отметим, что преступление изображено в стихотворении Н. Гумилева также в духе древнегреческих трагедий:

Необходимо преступление, которое бы так или иначе ставило на карту саму жизнь живого существа. Все это, однако, совершается в высшем смысле бессознательно. Если бы преступник действительно *знал и помнил* (курсив А. Ф. Лосева – Д. А.) то, что он сам собой представляет и чем в подлинном смысле является его жертва, то, разумеется, он никогда не смог бы совершить никакого преступления. Преступление, т.е. самоотдание себя во власть беспредельного самоутверждения и, стало быть, самораспыления, только и возможно в результате *забвения* себя как момента всеблаженно-самодовлеющего Ума. Даже всякое “сознательное” преступление в этом смысле есть бессознательное. Не знают преступники, что творят [Лосев, 1993: 734].

В «Песне о певце и короле» герой убивает бессознательно, находясь в состоянии забвения себя, на что указывает приказ короля, звучащий над телом уже мертвого певца:

Цветок зазял на высокой груди,
Красиво горящий багрец...
«Безумный певец, ты мне страшен, уйди».
Но мертвенно бледен певец (I: 43).

Бессознательность преступления в трагическом мифе тесно связана с другим его моментом – состраданием: «В применении к трагическому мифу сострадание есть оценка преступления или жертвы преступления с точки зрения чуждости их в глубине своего существа преступлению как таковому и вера в то,

что нарушение законов ума произошло не по вине ума, но – иного, инобытия» [Лосев, 1993: 740]. Страдания короля в стихотворении изображены как сострадание, поскольку в последней строфе страданиям короля сопresentствует песня певца, преодолевшая смерть своего исполнителя:

По-прежнему тих одинокий дворец,
В нем трое, в нем трое всего:
Печальный король и убитый певец
И дикая песня его (I: 43).

Благодаря приему «текст в тексте» сострадание короля становится обращенным сразу к нескольким объектам: к самому певцу как жертве преступления и к героям песни (скомороху и мертвой девушке), которая оказала сильное эмоциональное воздействие на хозяина замка.

Другой момент трагического мифа – страх, тесно связанный с состраданием, в стихотворении Н. Гумилева отделяется от других компонентов мифа, нашедших свое воплощение прежде всего в образе короля, и персонифицируется в образе тролля:

Как прежде в туманах не видно луча,
Как прежде скитается тролль,
Он бедный не знает, бояся меча,
Что властный рыдает король (I: 43).

Сущность страха тролля согласуется с определением А. Ф. Лосева, хоть и находится в контексте стихотворения Н. Гумилева в некоторой изоляции от других моментов мифа: «страх, по Аристотелю, есть: 1) неприятное ощущение, или смятение, 2) возникающее из представления о предстоящем зле, 3) которое может погубить нас или причинить нам вред, 4) ввиду своей непосредственной близости, но 5) которое все еще оставляет у нас надежду на минование этого зла» [Лосев, 1993: 738 – 739].

Последним моментом трагического мифа, выделенным А. Ф. Лосевым, является очищение. В «Песне о певце и короле» очищение становится результатом исполнения песни, пробудившей в душе короля неведомые ему ранее чувства:

Порвалися струны, протяжно звеня,
Как арфу его я разбил

За то, что он плакать заставил меня,
Властителя гордых могил (I: 43).

Не во всех лиро-эпических текстах сборника последовательно реализуются все моменты трагического мифа, например, в стихотворении «По стенам опустевшего дома» мы находим только пафос, сострадание и преступление, бессознательно совершенное гномами:

Их владелец был ими ж задушен
В темноте готической спальни.
<...>
По стенам опустевшего дома
Пробегают холодные тени,
И рыдают бессильные гномы
В тишине своих новых владений (I: 73).

Можно заключить, что Н. Гумилев, используя особенности античной драмы в композиционной организации сборника и во внутренней организации отдельных текстов, наполнил первую книгу стихов современным содержанием, что и заставило говорить о повторении Гумилевым «всех обычных заповедей декадентства». Однако уже сама строгая форма античной драмы, которая придаёт гумилевским образам, восходящим к традициям символизма, большую чёткость и материальность, позволяет нам поставить вопрос о «Пути конквистадоров» как о первой попытке преодоления поэтом эстетики символизма.

Обращение к античной традиции, проявленное, прежде всего, в структурной организации сборника и на уровне построения внутренней логики отдельных произведений, как мы можем предположить, послужило одной из первых предпосылок становления поэтической системы Н. С. Гумилева в своей самобытности, отличной от эстетики символизма. Но по мере эволюции данной поэтической системы мы можем наблюдать, как античный миф, воплотив себя структурно в сборнике «Путь конквистадоров», был воссоздан Н. Гумилевым уже на образном уровне в «римских» стихотворениях следующего сборника поэта.

§2. Роль гомеровского эпоса в формировании акмеистической концепции

Поэта и Читателя

Переосмысление героики гомеровского эпоса занимает особое место в лирике Н. С. Гумилева. Особенно подробно этот феномен проанализировала Т. С. Зорина:

Особое внимание “культурного человека” XX в. привлекал Гомер – этот легендарный слепой, родоначальник античного, да и всего европейского искусства словесности, воплотивший в себе одном весь эпический дух древней Эллады. Гомер жив – это откровение Серебряного века во многом было подготовлено последними достижениями в области археологии, в частности, сенсационными результатами раскопок древней Трои немецким ученым Г. Шлиманом. <...> Лирический герой Гумилева, читавший Гомера летней ночью, “просыпается от торжественного сна Илиады”, чтобы увидеть в окне вещественное “доказательство” реального существования мира архаического эпоса – тень воина-часового:

Я закрыл Илиаду и сел у окна,
На губах трепетало последнее слово,
Что-то ярко светило – фонарь иль луна,
И медлительно двигалась тень часового.

Книга прочтена и закрыта, но “последнее слово“ “Илиады” (“Так погребали они конеборного Гектора *тело*“) еще живо, и потому пространство истории выплескивается за пределы художественного текста и заполняет окружающую реальность. Исчезает грань между прошлым и настоящим, искусством и действительностью [Зорина, 2002: 104-105].

Попытаемся дополнить замечания Т. С. Зориной к стихотворению «Современность». Уже на уровне названия Н. Гумилев нейтрализует одну из важнейших особенностей эпоса – эпическую дистанцию. Нейтрализация эпической дистанции последовательно происходит и в тексте стихотворения: «Я закрыл Илиаду и сел у окна, / На губах трепетало последнее слово» (II: 82). В первых двух строчках стихотворения это осуществляется благодаря диалогу лирического героя с текстом поэмы Гомера, который происходит здесь и сейчас. К тому же «последнее слово», принадлежащее Гомеру, становится атрибутом уже не эпического певца, а лирического героя. Если рассматривать ситуацию, описанную здесь, как диалог поэтов, можно иначе проинтерпретировать эпитет «последнее». «Последнее слово» – это не обязательно последнее слово «Илиады», как считают Т. С. Зорина и О. Клинг (см.: II: 254-255), а любое слово из поэмы, на котором лирический герой прервал чтение. Таким образом,

поэтический диалог приобретает динамический характер и получает возможность продолжения за пределами текста поэмы Гомера:

Я так часто бросал испытующий взор
И так много встречал отвечающих взоров,
Одиссеев во мгле парходных контор,
Агамемнонов между трактирных маркеров (II: 82).

Введение в современную лирическому герою реальность образов античных героев также способствует нейтрализации эпической дистанции. Отметим, что среди всех героев гомеровского эпоса Гумилев останавливает свой выбор именно на Одиссее и Агамемноне. Выбор, как нам кажется, обусловлен тем, что эти герои, в отличие от других гомеровских персонажей, в большей степени реализуют себя не только как воины, но и как путешественники: Агамемнон ведёт греческие корабли на Трои, Одиссей долго скитается после окончания Троянской войны. Необъятность пространства, доступная античным героям, входит в трагическое противоречие с пространственно замкнутым положением лирического героя. В пределах поэтического пространства он оказывается лишённым возможности к передвижению – применительно к нему в тексте отсутствуют глаголы движения, пространственную замкнутость усиливает образ часового. Напротив, объекты лирического описания изображены Гумилевым в динамике:

И медлительно двигалась тень часового
<...>
Вот идут по аллее, так странно нежны,
Гимназист с гимназисткой, как Дафнис и Хлоя (II: 82).

Образ часового, как нам кажется, не только реализация диалога с текстом «Илиады», но и аллюзия на стихотворение М. Лермонтова «Узник»:

Одинок я - нет отрады:
Стены голые кругом,
Тускло светит луч лампы
Умирающим огнем;
Только слышно: за дверями
Звучно-мерными шагами
Ходит в тишине ночной
Безответный часовой [Лермонтов, 1979: 99].

Стихотворения М. Ю. Лермонтова и Н. С. Гумилева объединяет не только образ часового, тесно связанный с мотивом одиночества лирического героя, но и мотив света, относящийся с одной стороны, к миру как таковому, а с другой – к ограниченному бытию лирического героя. У Гумилева: «Что-то ярко светило – фонарь иль луна» (II: 82), а у Лермонтова: «Отворите мне темницу, / Дайте мне сиянье дня <...> Тускло светит луч лампы / Умирающим огнем» [Лермонтов, 1979: 98].

Общим является также отмеченное нами выше трагическое противоречие необъятности мирового пространства и замкнутости пространства, доступного лирическому герою. Но если у Гумилева трагизм этого противоречия имплицитно показан через образы античных героев, то у Лермонтова он эксплицирован в образе коня:

Добрый конь в зеленом поле
Без узды, один, по воле
Скачет, весел и игрив,
Хвост по ветру распустил... [Там же]

Если в стихотворении М. Ю. Лермонтова мы находим отчётливое неприятие лирическим героем своего положения, которое заключается, во-первых, в отсутствии свободы на уровне пространства поэтического мира, во-вторых, отсутствием истинного света («сиянья дня») и замене его светом ложным («луч лампы»), то в стихотворении Н. С. Гумилева происходит стирание границ между миром, доступным герою, и миром, который недоступен его непосредственному восприятию. Так, для лирического героя теряет свою значимость источник света, принципиально важный в стихотворении М. Лермонтова. К тому же, в отличие от героя Лермонтова, герой Гумилева сомневается в своей героической сущности:

Я печален от книги, томлюсь от луны,
Может быть, мне совсем и не надо героя,
Вот идут по аллее, так странно нежны,
Гимназист с гимназисткой, как Дафнис и Хлоя (II: 82).

Здесь лирический герой Гумилева пытается осуществить свою жизнь согласно иной, негероической модели поведения, тоже заимствованной из

античной традиции. Так, в пределах данного стихотворения проявляется неспособность героя однозначно определить принципы поведения, согласующиеся с законами того или иного жанра античной литературы (героического эпоса и античного романа). К разрешению данной проблемы, как нам кажется, Н. Гумилев приходит в своей статье «Жизнь стиха»: «Гомер оттачивал свои гекзаметры, не заботясь ни о чем, кроме гласных звуков и согласных, цезур и спондеев, и к ним приноравливал содержание. Однако он счел бы себя плохим работником, если бы, слушая его песни, юноши не стремились к военной славе, если бы затуманенные взоры девушек не увеличивали красоту мира» (VII: 51). Признание авторитета Гомера влечёт за собой избрание Гумилевым героической модели житнетворчества и, напротив, отказ от негероической, воплощенной в образах Дафниса и Хлои.

Введение этих образов в стихотворение также способствует нейтрализации эпической дистанции в стихотворении «Современность». Но отсутствие временной дистанции Н. Гумилев компенсирует дистанцией пространственной:

Так, в далекой Сибири, где плачет пурга,
Застывают в серебряных льдах мастодонты,
Их глухая тоска там колышет снега,
Красной кровью – ведь их – зажжены горизонты (II: 82).

Н. Гумилев переносит мифологические законы гомеровского эпоса на русскую почву, и центром обоих мифов становится смерть. У Гомера – смерть Гектора как закономерное следствие гнева Ахилла, у Гумилева – смерть мастодонтов как следствие необходимости создания нового источника света, которого лишён лирический герой.

Впервые к непосредственному изображению героев гомеровского эпоса Гумилев обращается в стихотворении «Ахилл и Одиссей». В работе Т. С. Зориной мы находим следующий анализ данного стихотворения:

Подлинный трагизм образа Ахиллеса у Гумилева заключается в том, что “его сознание – есть сама судьба, осознающая себя в человеке”. Ахиллес – воплощение рока. Он – тоже исполнитель Зевсова замысла, но понимающий его конечную цель и от этого глубоко страдающий: если он останется во власти своего “гнева”, погибнет множество ахейян и среди них его лучший друг Патрокл, если же он обратит свой “гнев” на

троянец, вырвутся на свободу дремлющие в его душе разрушительные хтонические силы, польются новые реки крови на мельницу Зевса.

Таким образом, в стихотворении Гумилева мы видим ту трагическую иронию, которая составляет важную черту поэтики гомеровского эпоса и заключается в контрасте знания/незнания героями воли богов: Одиссей, убеждая Ахилла возглавить ахеян, показывает ему свои кровоточащие раны, но Ахиллес знает, что рана царя Итаки поверхностна и не смертельна (“Брось, Одиссей, эти стоны притворные...”), так же, как знает и то, что самому ему суждена скорая гибель; Одиссей взывает к гражданскому долгу и военной доблести Ахилла, но тот понимает, что все его великие подвиги и львиная отвага лишь игрушки в руках высших сил [Зорина, 2002: 114 – 115].

Постараемся дополнить анализ Т. С. Зориной. Если стихотворение «Современность» характеризуется преодолением Гумилевым эпической дистанции, то в стихотворении «Ахилл и Одиссей» осуществляется преодоление другой категории гомеровского эпоса – эпического спокойствия. Обратимся к работе А. Ф. Лосева «Гомер»:

Обычно эпическое настроение трактуется как “эпическое спокойствие”, которым, думают, эпос отличается и от лирического волнения и от драматической дееспособности. <...> Своеобразие эпического настроения заключается не в том, что человек ничего не видит в жизни большого и крупного, не видит никаких несчастий и страданий и не знает никаких катастроф. Спокойствие, существующее в человеке до несчастий и катастроф и основанное на том, что человек еще не видал никакого горя, такое спокойствие имеет мало цены, и не ему предстоит быть принципом того или иного художественного стиля. Ценно то спокойствие, которое создано у человека после большого беспокойства или сохраняется у него в окружающей его беспокойной обстановке. Мудро то спокойствие, которое создано у человека после больших несчастий и горя, после великих бурь и катастроф, после гибели того, что он считал для себя родным, близким, ценным, необходимым. Вот такое-то спокойствие характерно для эпического художника [Лосев, 1960: 197].

В стихотворении эпическое спокойствие присуще Одиссею, уже пережившему катастрофу. Ахилл лишён его, так как его трагедия только впереди, и его мучения обусловлены не уже произошедшим, а тем, что произойдёт. Лишая своего героя эпического спокойствия, Гумилев трансформирует эпический текст Гомера в текст лиро-драматический (произведение представляет собой стихотворный диалог Ахилла и Одиссея), сообщая ему то, что Лосев называет «лирическим волнением» и «драматической дееспособностью». Однако драматическая дееспособность носит не внешний, а внутренний характер, что вновь трансформирует гомеровские принципы изображения героя: «Если все личное у Гомера всерьез подчинено надличному и общему, то, конечно, и

мотивировка всех личных поступков должна идти извне. Настоящий эпический стиль не только мотивирует извне всякий человеческий поступок, но и вообще всякое человеческое переживание мыслит вложенным в человека богами или демонами» [Там же: 176].

Приведём несколько фактов, которые, как нам кажется, помогут прояснить другие смыслы этого стихотворения. В 1905 г. В. Я. Брюсов пишет стихотворение «Ахиллес у алтаря», а в письме от 11 марта 1907 г. Гумилева к Брюсову находим: «Одно меня мучает и сильно – это мое несовершенство в технике стиха. Меня мало утешает, что мне только 21 год, и очень обескураживает, что я не могу прочесть себе ни одно из моих стихотворений с таким же удовольствием, как напр.<имер>, Ваши “Ахилл у алтаря”, “Маргерит” и др.<угие>» (VIII: 36). А 2 августа 1907 г. стихотворение Гумилева «Ахилл и Одиссей» было послано Брюсову (VIII: 46). Таким образом, в выборе Ахилла героем своего стихотворения можно увидеть попытку превзойти Брюсова или сравняться с ним в поэтическом мастерстве. Если наше предположение верно, то им можно объяснить выбор именно этого эпизода «Илиады», так как разговору Ахилла и Одиссея предшествуют следующие строки:

К сеням пришед и к судам мирмидонским, находят героя:
 Видят, что сердце свое услаждает он лирою звонкой,
 Пышной, изящно украшенной, с серебряной накольной сверху,
 Выбранной им из корыстей, как град Этионов разрушил:
 Лирой он дух услаждал, воспевая славу героев [Гомер, 1996: 153].

Слова Одиссея отвлекают Ахилла от игры на лире, то есть от поэтического творчества. В этом свете становится понятен ответ Ахилла Одиссею:

Брось, Одиссей, эти стоны притворные,
 Красная кровь вас с землей не разлучит,
 А у меня она страшная, черная,
 В сердце скопилась и давит и мучит (I: 125).

Муки творчества Ахилла ставятся Н. Гумилевым гораздо выше плотских мучений Одиссея. Отсюда противопоставление цвета крови героев – красная кровь Одиссея символизирует плотские мучения, а чёрная кровь Ахилла (по цвету совпадающая с чернилами) – муки творчества. Только поэтическое творчество

способно преодолеть брэнность земного бытия, поэтому Ахилл и говорит Одиссею: «Красная кровь вас с землёй не разлучит».

Теперь обратимся к стихотворению В. Я. Брюсова «Ахилл у алтаря». Гумилев, как и Брюсов, изображает своего героя в момент предательства: в стихотворении Н. Гумилева Ахилл отказывается вступить в бой с троянцами, а в стихотворении В. Я. Брюсова Ахилл приходит на встречу с дочерью троянского царя Приама Поликсеной. Однако низкий с этической точки зрения поступок в обоих стихотворениях находит своё оправдание с точки зрения эстетической. Но эстетическое оправдание у Гумилева и Брюсова происходит по-разному. Если в стихотворении «Ахилл и Одиссей» поэтическое творчество самоценно и сопряжено с муками, то в стихотворении «Ахилл у алтаря» творчество связано с блаженством служения Вечной женственности, вариантом которой у Брюсова является Поликсена:

И, не кончив поцелуя,
Клятвы тихие творя,
Улыбаясь, упаду я
На помосте алтаря [Брюсов, 1979: 24].

В подобных расхождениях в реконструкции античного мифа В. Брюсова и Н. Гумилева, на наш взгляд, можно увидеть предпосылки к возникновению и становлению акмеизма как направления, усвоившего достижения символизма и противопоставившего себя ему.

Мы видим, что обращение Н. С. Гумилева к героике гомеровского эпоса связано с осмыслением поэтического творчества. Можно выделить несколько ключевых особенностей реализации данной темы на материале античного мифа:

1. Воссоздание античных мифов при обращении к теме творчества и поэзии – традиционный прием для русской и мировой классической литературы, но если обычно реконструируются мифы о легендарных певцах и поэтах (Орфей, Анакреонт и др.), то в поэтической системе Н. Гумилева тема творчества актуализируется в реконструкции мифов о легендарных воинах, обретающих в контексте лирики основателя акмеизма поэтический дар.

2. В обращении Н. Гумилева в пределах раннего творчества к героике гомеровского эпоса при значительном влиянии символизма можно увидеть начало становления собственно акмеистической эстетики.

3. Уже в раннем творчестве Н. Гумилеву очевиден двойной характер поэтического творчества, обоснованный им позднее в «Письмах о русской поэзии». Творчество, во-первых, состоит из самого творческого акта так же, как и в стихотворении «Ахилл и Одиссей» сопряженного с творческими муками: «Наконец, в муках, схожих с муками деторождения (об этом говорит и Тургенев), появляется стихотворение. Благо ему, если в момент его появления поэт не был увлечен какими-нибудь посторонними искусствау соображениями, если кроткий, как голубь, он стремился передать уже выношенное, готовое и, мудрый как змей старался заключить все это в наиболее совершенную форму» (VII: 53). (Отметим, что стихотворение «Ахилл и Одиссей» как раз и изображает попытку «увлечь поэта посторонними искусствау соображениями»). Во-вторых, творчество невозможно без читателя:

Этот читатель думает только о том, о чем ему говорит поэт, становится как бы написавшим данное стихотворение, напоминает его интонациями, движениями. Он переживает творческий миг во всей его сложности и остроте, он прекрасно знает, как связаны техникой все достижения поэта и как лишь ее совершенства являются знаком, что поэт отмечен милостью Божией. Для него стихотворение дорого во всей его материальной прелести, как для псалмопевца слюни его возлюбленной и покрытое волосами лоно. Его не обманешь частичными достижениями, не подкупишь симпатичным образом. Прекрасное стихотворение входит в его сознание, как непреложный факт, меняет его, определяет его чувства и поступки. Только при условии его существования поэзия выполняет свое мировое назначение облагораживать людскую породу (VII: 239).

Идеальный читатель и поэт в гумилевской концепции творчества становятся равновелики друг другу, читатель у Н. Гумилева сопричастен творчеству, отсюда происходит совпадение творца и читателя в образе лирического героя стихотворения «Современность».

Необходимо отметить, что реконструированный основателем акмеизма античный миф уже в раннем творчестве несет в себе ряд отличных от древнего источника черт. Примером этого может служить преодоление поэтом эпической дистанции и эпического спокойствия при обращении к поэмам Гомера. Данные

отличия задают в пределах поэтической системы Н. С. Гумилева потенциальную возможность не только последующей реконструкции античного мифа, но и его значительной трансформации, к которой мы обратимся в следующем параграфе нашей работы.

§3. Греческий миф на горизонте иных культурных традиций: пути трансформации

§3.1. Славянизация античного мифа в поэтическом универсуме Н. С. Гумилева

Обращение Н. Гумилева к героике гомеровского эпоса не раз становилось объектом исследований в литературоведении ввиду общеизвестного интереса поэта к древнему эпосу и «Илиаде», служащей для Н. Гумилева примером поэтической мысли, заключенной «в наиболее совершенную форму» (VII: 53). Однако в исследованиях на данную тему ученые не сосредотачивали свое внимание на том, как появившийся на античном материале героический миф эволюционировал в творчестве создателя акмеизма.

Своеобразие воссозданного в стихотворениях Гумилева героического мифа заключается в том, что в некоторых случаях героическая личность в них перестает быть субъектом бытия, уступая свое центральное место тем, кто традиционно находился на периферии мифа, например, в «Воине Агамемнона» субъектом речи становится не греческий герой-полубог, а обычный человек, неспособный найти себе место в мифологическом пространстве:

Смутную душу мою тяготит
Странный и страшный вопрос:
Можно ли жить, если умер Атрид,
Умер на ложе из роз?

Все, что нам снилось всегда и везде,
Наше желанье и страх,
Все отражалось, как в чистой воде,
В этих спокойных очах (I: 223).

Обратимся к работе И. В. Шталь «Художественный мир гомеровского эпоса»:

"Каждый" человек эпоса и "все" эпического человечества сходны по свойствам, качествам, в них заложенным, но разнятся количеством этих свойств и качеств. Между тем и другим, между «каждым и «все» эпического человечества существует промежуточное звено, связующая категория – эпический герой. Герой – это "каждый" человек племени, по количеству общих эпических качеств поднявшийся в уровень со всем племенем, воплотивший племя в себя, олицетворивший племя и в то же время не отделившийся от племени, не выпавший из племенного множества, но продолжающий быть частью этого племени, этого множества, крупницей его. Эпический герой – часть и целое, "каждый" человек племени и "все" племя одновременно. Отсюда его главенствующая роль в племени, воинстве, народе и вместе с тем теснейшая связь с ними, даже зависимость от них [Шталь, 1983: 77].

Становится ясен трагизм положения лирического героя. Лишившись царя, он утратил то самое связующее звено с миром, которым был Агамемнон. Мироздание оказывается неспособным принять героя:

Манит прозрачность глубоких озер,
Смотрит с укором заря.
Тягостен, тягостен этот позор –
Жить, потерявши царя! (I: 223)

Неспособность мироздания вместить в себя воина Агамемнона оправдана на уровне слова. Со смертью Агамемнона в мире не осталось слова, которым герой мог бы назвать себя и потому отличить себя от окружающих вещей. Отсутствие имени у лирического героя ведёт его к почти полному самоотождествлению с неодушевлёнными предметами: «Что я? Обломок старинных обид / Дротик, упавший в траву» (I: 223). Отсутствие героического начала в мире становится равносильно отсутствию начала словесного, поэтического, что неизбежно влечёт за собой нарушение гармонии. Следовательно, функция античного героя в поэтическом мире Гумилева оказывается созвучной акмеистической концепции творчества и близкой к функции первого человека, Адама, который давал вещам имена, преобразуя хаос в космос.

Модель, использованная Гумилевым в стихотворении «Воин Агамемнона», возникает в стихотворении 1920 г. «Ольга»: так же, как воин Агамемнона,

лирический герой оказывается неспособным найти гармонию с миром, лишённым героического начала, которое эксплицируется в образе княгини Ольги:

Древних ратей воин отсталый,
К этой жизни затая вражду,
Сумасшедших сводов Валгаллы,
Славных битв и пиров я жду.

Вижу череп с брагой хмельною,
Бычьи розовые хребты,
И валькирией надо мною,
Ольга, Ольга, кружишь ты (IV:100 – 101).

Интересно сравнение, которым Н. Гумилев характеризует Ольгу: «С волосами желтыми, как мед». Любопытно, что ни в «Повести временных лет», ни в «Истории государства Российского» Карамзина, ни в «Книге степенной царского родословия» 1775 г., самом подробном жизнеописании княгини Ольги, мы не находим столь конкретной характеристики внешности (в частности, волос) княгини. На иконах Ольга изображается с покрытой головой, поэтому мы можем предположить, что «волосы жёлтые, как мёд» - вымысел Н. Гумилева. Мёд, на наш взгляд, вводится Н. Гумилевым как символ поэтического творчества. Например, у Мандельштама: «Чтобы, как пчелы, лирники слепые / Нам подарили ионийский мед» [Мандельштам, 2001: 89].

Отметим, что акмеизм заимствует из античной традиции символическую трактовку образа меда. Так, «Гимн к музам» Прокла Диадоча заканчивается следующими строками:

Музы, молю - из толпы многогрешного рода людского
Вечно влеките к священному свету скиталицу душу!
Пусть тяжелит ее мед ваших сот, укрепляющий разум,
Душу, чья слава в одном - в чарующем ум благоречье [Прокл, 1993: 156].

Героическое начало, как и в «Воине Агамемнона», равносильно началу поэтическому. Наша мысль находит своё подтверждение в осмыслении Гумилевым битвы как словесной, музыкальной, а значит и поэтической стихии:

И за дальними морями чужими
Не уставала звенеть,
То же звонкое вызванивая имя,
Варяжская сталь в византийскую медь (IV: 100).

Имя Ольги, являясь воплощением поэтического, многократно повторяется в стихотворении, постепенно перемещаясь из синхронического плана в план исторический, а затем – в план вневременной. Для синхронического плана (который выражен в первых четырнадцати строках стихотворения) характерно слово в прошедшем времени («звучало над полями», «вопили древляне», «не уставала звенеть»), принадлежащее коллективному субъекту («молодцы», «древляне», «варяги»). Здесь речь идёт о том же гармоничном состоянии бытия человека, не отделившегося от племени и не осознавшего себя как личность, состоянии, которое «Воин Агамемнона» знал до гибели Атрида: «Все отражалось, как в чистой воде, / В этих спокойных очах» (I: 223).

Но в отличие от «Воина Агамемнона», лирический герой «Ольги» оказывается способным осознать себя как личность благодаря памяти как механизму сохранения поэтического слова:

Все забыл я, что помнил ране,
Христианские имена,
И твоё лишь имя, Ольга, для моей гортани
Слаще самого старого вина (IV: 100).

Именно со строки «И твоё лишь имя, Ольга, для моей гортани» начинается переход поэтического начала из плана синхронического в план исторический. Носителем слова здесь становится уже не коллективное целое, а динамика истории: «Год за годом все неизбежней / Запевают в крови века» (Там же).

Но поэтически безличное бытие не может удовлетворить лирического героя, поэтому течение истории воспринимается им как нечто враждебное, как нарушение гармонии прошлого:

Древних ратей воин отсталый,
К этой жизни затая вражду,
Сумасшедших сводов Валгаллы,
Славных битв и пиров я жду (Там же).

Ожидание лирического героя заканчивается переходом из плана исторического в план надвременной, в мифологическое вневременное пространство Валгаллы:

Вижу череп с брагой хмельною,
 Бычьи розовые хребты,
 И валькирией надо мною,
 Ольга, Ольга, кружишь ты (Там же: 101).

Вне времени лирический герой обретает утраченную гармонию и обретает слово как поэтическая личность, так как отмеченный нами повтор «Ольга, Ольга» на этот раз принадлежит именно ему, а не коллективному и историческому, как раньше.

Можно заключить, что стихотворение «Ольга», являясь развитием идеи стихотворения «Воин Агамемнона», имеет трёхчастную композицию, уподобляясь тем самым произведениям античной литературы, где первая часть характеризуется как гармония бытия, вторая – как нарушение гармонии, третья – как восстановление гармонии бытия. Таким образом, сюжет стихотворения можно назвать обретением поэтического слова через познание всех состояний сущего.

Наряду с общей моделью построения данных стихотворений, обозначим ряд существенных различий. Во-первых, стихотворение создано Н. Гумилевым на материале уже не греческой, а славянской мифологии. Во-вторых, мифология обретает конкретные масштабные пространственно-географические характеристики, неслучайно в своих лекциях Н. Гумилев говорил, что «приятно употребление географических названий, потому что они служат намеком на обширность земного шара» [Зобнин, 2005: 90]:

И за дальними морями чужими
 Не уставала звенеть,
 То же звонкое вызванивая имя,
 Варяжская сталь в византийскую медь (IV: 100).

Использование Н. Гумилевым моделей стихотворений на материале греческой мифологии в более поздних текстах, связанных со славянскими мифами, мы можем также пронаблюдать в стихотворениях «Персей» 1913 г. и «Змей» конца 1915 – начала 1916 гг. Рассмотрим стихотворения в хронологическом порядке.

С высокой точностью передавая момент победы Персея над Медузой, Н. Гумилев преобразует саму сущность героического мифа:

Герой призван выполнять волю олимпийцев на земле среди людей, упорядочивая жизнь и внося в неё справедливость, меру, закон вопреки древней стихийности и дисгармоничности. <...> Личность героя большей частью имеет драматический характер, так как жизни одного героя не хватает, чтобы воплотить предназначения богов. В связи с этим в мифах укрепляется идея страдания героической личности и бесконечного преодоления испытаний и трудов [Тахо-Годи, 1989: 201].

Образ Медузы, являясь в мифе воплощением стихийной дисгармоничности, в стихотворении Гумилева становится носителем гармоничного начала:

И не увидит он, конечно,
Он, в чьей душе всегда гроза,
Как хороши, как человечны
Когда-то страшные глаза,

Черты измученного болью,
Теперь прекрасного лица...
– Мальчишескому своеволью
Нет ни преграды, ни конца (II: 135).

Вместо традиционного изображения страданий героической личности поэт обращается к страданиям «чудовища», моменту, который древний миф обходит стороной. Однако, преобразуя законы героического мифа, Гумилев, тем не менее, сохраняет основную его суть: хаос преобразуется в космос, но иначе, чем в первоисточнике. Стихотворение «Персей» имеет подзаголовок – «Скульптура Кановы». Учитывая данный подзаголовок, следует несколько иначе воспринимать изображаемое в стихотворении событие. Медуза, способная превратить увиденное ею в камень, из чудовища превращается в творческий субъект, преобразующий мироздание по законам искусства, в данном случае – по законам скульптуры. Таким образом, вскрывается задуманное Гумилевым противоречие формы и содержания изображаемого. С точки зрения содержания мы видим победу Персея над Медузой, а с точки зрения формы – победу Медузы над Персеем, так как стихотворение показывает нам героя, превращенного в камень, то есть элемент мироздания, подчинённый законам искусства.

Многое, сказанное нами об образе Медузы, справедливо и к образу Змея из одноимённого стихотворения Гумилева. Отметим, что именно образом змея

завершается стихотворение «Персей», что, несомненно, усиливает связь между этими стихотворениями:

Вон ждет нагая Андромеда,
 Пред ней свивается дракон,
 Туда, туда, за ним победа
 Летит, крылатая, как он (Там же).

Змей, как и Медуза, из начала дисгармоничного превращается в источник гармонии и сочувственно изображается Гумилевым:

Как сверкал, как слепил и горел
 Медный панцирь под хищной луною,
 Как серебряным звоном летел
 Мерный клетот над Русью лесною (III: 92).

Серебряный звон, являясь эквивалентом поэзии (далее он преобразуется в словесный монолог), свидетельствует о том, что Змей, как и Медуза, носитель творческого начала. К схожему выводу приходит Н. Налегач: «Таким образом, змеборческий мотив у Н. Гумилева, прежде всего, соотносится с темой творчества, акт которого сопоставим с космогоническим деянием, а добывание Слова уподобляется героическому мифологическому поединку героя с хтоническим существом, поэтому путь поэта – один из самых опасных, представляющих собою балансирование на грани славы и гибели» [Налегач, 2003]. Но в стихотворении «Змей» герой и хтоническое существо меняются ролями, и носителем поэтического слова становится Змей. В этой связи уместно будет вспомнить слова Вяч. Иванова: «Гибель Дракона в последний день, когда он пробудился, чтобы открыть все известные ему тайны, становится в один ряд с многочисленными поэтическими пророчествами Гумилева о собственной смерти» [Там же]. Указанная Вяч. Ивановым близость Н. Гумилева к образу змея выражена в следующей строфе:

И порой мне завидна судьба
 Парня с белой пастушеской дудкой
 На лугу, где девичья гурьба
 Так довольна его прибауткой (III: 93).

Здесь в былинно-героический контекст встраивается буколическая традиция (или же традиция античного романа, если вспомнить «Дафниса и Хлою»). Так в

образе Змея возникает переключка с лирическим героем стихотворения «Современность»:

Я печален от книги, томлюсь от луны,
 Может быть, мне совсем и не надо героя,
 Вот идут по аллее, так странно нежны,
 Гимназист с гимназисткой, как Дафнис и Хлоя (II: 82).

Вместе с тем, сравнивая стихотворение «Змей» с «Персеем», мы наблюдаем ряд отличительных особенностей. Прежде всего, это особенности, уже отмеченные нами при сопоставлении «Воина Агамемнона» и «Ольги»: во-первых, стихотворение создано Н. Гумилевым на материале уже не греческой, а славянской мифологии. Во-вторых, мифология обретает конкретные масштабные пространственно-географические характеристики:

Но еще ни одна не была
 Во дворце моем пышном, в Лагоре:
 Умирают в пути, и тела
 Я бросаю в Каспийское Море (III: 92-93).

Кроме того, стихотворение «Змей» характеризует более свободное, чем в «Персее», обращение с мифологическими сюжетами. Как справедливо замечает Н. Налегач: «змееборческого сюжета, связанного с этим богатырем (Вольгой) до нашего времени не сохранилось» [Налегач, 2003]. Сама Налегач объясняет появление Змея у Гумилева следующим образом: «Сюжетные же элементы совпадают как раз с былиною о Добрыне и Змее, где в одном из вариантов, Добрыня выходит на Змея в первый раз с луком» [Там же]. Н. Оцуп находит этому факту другое объяснение: «назвав это стихотворение “мифологическим”, Н. А. Оцуп видит в нем увлечение Гумилева “отражением всеобщих старых верований индоевропейских племен доисторических времен”. Не создавая нового мифа, Гумилев, по его словам, сближает здесь “легенду о драконе с легендой о Вольге, герое русской эпопеи”» (III: 363). Мы же попробуем найти объяснение данному образу исходя из контекста былин о Вольге. В былинах об этом богатыре можно выделить три сюжета:

- 1) Чудесное рождение богатыря.
- 2) Поход на Индийское царство.

3) Встреча с Микулой Селяниновичем.

Если отражение встречи с Микулой Селяниновичем Н. Налегач объясняет композиционным соседством стихотворений «Змей» и «Мужик» в сборнике «Костёр», то два первых сюжета остаются без объяснения. По нашему мнению, стихотворение «Змей» является контаминацией данных сюжетов.

В. Я. Пропп о рождении Вольги (фонетическим вариантом имени которого является Волх) пишет следующее: «Волх рождается оттого, что мать, спускаясь с камня, неосторожно наступает на змея. Змей обвивается вокруг ее ноги, и она зачинает <...> Волх рождается с восходом солнца или луны» [Пропп, 1958: 71]. Змей изображается Гумилевым также в момент восхода луны:

Только девушки видят луну
Выходили походкою статной, –
Он подхватывал быстро одну,
И взмывал, и стремился обратно (III: 92).

При этом акт появления на свет Змея обретает в стихотворении космогонический характер: «Ах, иначе в былые года / Колдовала земля с небесами» (Там же).

Рождение оказывается тесно связано со смертью, в ситуации которой (если вспомнить происхождение Вольги) угадывается мифологический сюжет убийства сыном собственного отца. Акт смерти Змея встраивается в другой былинный сюжет о Вольге – поход на Индийское Царство, так как именно его считает своей родиной Змей: «Но еще ни одна не была / Во дворце моем пышном, в Лагоре» (Там же).²

Таким образом, убийство Змея становится ёмкой метафорой для похода Вольги с дружиной на Индийское царство. Но Гумилев обрывает своё стихотворение на приготовлениях богатыря к поединку, не изображая сам момент смерти чудовища. В этом мы вновь находим объяснение предположению о Змее как о носителе поэтического слова. Резкая остановка течения стихотворной речи – минус-приём, сам по себе уже изображающий смерть.

² Лагор — древний город Индии, столица провинции Пенджаб.

Помимо славянизации мифа и конкретизации его пространства путем введения в текст определённых географических координат, между стихотворением «Персей» и «Змей» нам видится ещё одно принципиальное различие – углубление психологизма центрального образа. Психологизм, присутствующий в «Персее» за счет привнесения драматизма уже не в образ героя, а в образ чудовища, носит внешний характер из-за «скульптурности» Медузы, и сложность её эмоционального состояния фиксируется с точки зрения стороннего наблюдателя. В «Змее» усиление заданного в «Персее» психологизма достигается Гумилевым, который, передоверив чудовищу собственное слово, открывает для него возможность саморефлексии.

Конкретизация пространства, смещение точки зрения поэта с героя-полубога на человека, а затем, – с героя на чудовище, переход от внешнего психологизма к внутреннему позволяют сделать предположение о реалистической тенденции в трансформации античного мифа. Однако реалистическая тенденция в изображении простых смертных и чудовищ соседствует в проанализированных нами текстах Н. Гумилева с образами героев, созданных по романтическим канонам. Наложение реалистического плана на план романтический ведет к установлению равновесия между реализмом и романтизмом в данной поэтической системе. Напомним, что, по мнению О. Лекманова, именно принцип равновесия лёг в основу акмеизма [См.: Лекманов, 2000: 77].

Мы видим, что Н. Гумилев в раннем своём творчестве на материале греческой мифологии создаёт стихотворения, модели которых использует позднее уже на материале славянской мифологии. Все рассмотренные нами стихотворения оказываются тесно связаны между собой темой творчества и поэзии, что заставляет говорить о близости категорий «мифа» и «творчества» в поэтической системе Н. Гумилева. Кроме того, в трансформации античного мифа достигается акмеистическое равновесие между романтической и реалистической эстетикой.

Далее мы попытаемся установить, как компоненты античного мифа реализуют себя в текстах, обладающих более сложной жанровой природой, но

сохраняющих между собой идейное единство вследствие трансформации наиболее значимых в мировой культуре «мифов о возвращении».

§3.2. Контаминация античности и христианства в гумилевском «мифе о возвращении»

В пределах данного параграфа мы попытаемся установить, как компоненты античного мифа реализуют себя не только в произведениях, восходящих к античности, но и в текстах, написанных под влиянием исторически более поздней христианской традиции. С этой целью мы в хронологическом порядке проанализируем цикл «Возвращение Одиссея» и поэму «Блудный сын».

По нашему предположению, в цикле стихотворений «Возвращение Одиссея» осуществлён синтез античности и христианства, причём последнее постепенно вытесняет первое из пространства текста. Подтверждение этому мы находим в статье Е. П. Беренштейна: «Христианское начало здесь совершенно очевидно, и само возвращение героя есть возвращение к “Отцу”» [Беренштейн, 2009: 147]. Однако Е. П. Беренштейн не останавливается подробно на данном положении своей работы, не раскрыв, как нам кажется, ключевой пласт текста, связанный с христианскими мотивами. Необходимо отметить, что в истории русской литературы «Одиссея» Гомера не впервые осмысливается в тесной связи с религией. Такое осмысление мы находим в «Выбранных местах из переписки с друзьями» Н. В. Гоголя, в главе, посвященной переводу «Одиссеи», сделанному В. А. Жуковским. При анализе поэтического цикла Н. Гумилева мы считаем возможным обратиться к «Выбранным местам из переписки с друзьями» по следующим причинам:

1. Н. Гумилев прекрасно знал творчество Н. В. Гоголя. О. Л. Делла-Воскардовская вспоминала: «Он поражал своей исключительной памятью и прекрасным знанием русской классической литературы. Вспоминается, как он однажды спорил с Анненским о каких-то словах в произведении Гоголя и цитировал на память всю вызвавшую разногласие фразу. Для проверки мы взяли

том Гоголя, и оказалось, что Николай Степанович был прав» [Лукницкий, 2010: 154].

2. В планах Н. Гумилева было написание статьи о переводах Гомера [Там же: 719], то есть работы, аналогичной той, которую проделал Н. Гоголь в «Выбранных местах».

Обратимся к размышлениям Н. В. Гоголя о переводе Гомера:

Вся литературная жизнь Жуковского была как бы приготовлением к этому делу. Нужно было его стиху выработаться на сочинениях и переводах с поэтов всех наций и языков, чтобы сделаться потом способным передать вечный стих Гомера, – уху его послушаться всех лир, дабы сделаться до того чутким, чтобы и оттенок эллинского звука не пропал; нужно было мало того, что влюбиться ему самому в Гомера, но получить еще страстное желание заставить всех соотечественников своих влюбиться в Гомера, на эстетическую пользу души каждого из них; нужно было совершиться внутри самого переводчика многим таким событиям, которые привели в большую стройность и спокойствие его собственную душу, необходимые для передачи произведения, замышленного в такой стройности и спокойствии; нужно было, наконец, *сделаться глубже христианином* (Курсив наш. – Д. А.), дабы приобрести тот презирающий, углубленный взгляд на жизнь, которого никто не может иметь, кроме христианина, уже постигнувшего значение жизни [Гоголь, 1992: 32 – 33].

Суждение Н. Гоголя о христианской природе творчества легко проецируется на более общие размышления Н. Гумилева о религии и поэзии:

Поэзия и религия – две стороны одной и той же монеты. И та и другая требуют от человека духовной работы. Но не во имя практической цели, как этика и эстетика, а во имя высшей, неизвестной им самим (VII: 235).

В главе, посвящённой «Одиссее», мы находим также следующее рассуждение о влиянии поэмы Гомера:

Но рассмотрим то влияние, которое может произвести у нас «Одиссея» *отдельно на каждого* (курсив Н. В. Гоголя. – Д. А.). Во-первых, она подействует на пишущую нашу братию, на сочинителей наших. Она возвратит многих к свету, проведя их, как искусный лоцман, сквозь сумятицу и мглу, нанесенную неустроенными, неорганизовавшимися писателями. Она снова напомнит нам всем, в какой бесхитростной простоте нужно воссоздавать природу, как уяснять всякую мысль до ясности почти ощутительной, в каком уравновешенном спокойствии должна изливаться речь наша. Она вновь даст почувствовать всем нашим писателям ту старую истину, которую век мы должны помнить и которую всегда позабываем, а именно: до тех пор не приниматься за перо, пока все в голове не установится в такой ясности и порядке, что даже ребенок в силах будет понять и удержать все в памяти [Гоголь, 1992: 37].

Нетрудно заметить значительное сходство рассуждений Н. В. Гоголя с эстетическими установками акмеизма (стремление к «прекрасной ясности»), что позволяет нам рассматривать «Возвращение Одиссея» Н. С. Гумилева не только

как преломление христианских идей в его поэтической системе, но и как художественное утверждение и воплощение идей акмеизма в конкретном тексте. Анализируемый цикл открывается следующим строками: «Сердце – улей, полный сотами, / Золотыми, несравненными!» (I: 227), а как мы уже отмечали в анализе стихотворения «Ольга», семантика мёда (а по ассоциации также сот) как в античности, так и в акмеистической традиции, соотносима с поэтическим творчеством. Следовательно, уместно предположить, что Одиссей с первых строк предстаёт перед нами не только как воин и путешественник, но и как поэт. Вместилищем поэтического дара у Н. Гумилева является сердце. В связи с этим обратимся к рассуждениям П. Флоренского:

Итак, мистика церковная есть мистика *груди* (Курсив П. Флоренского. – Д. А.). Но центром груди издревле считалось *сердце*, по крайней мере орган, называвшийся этим именем. Если грудь – средоточие тела, то сердце – средоточие груди. И к сердцу издревле обращалось все внимание церковной мистики.

"Кто читает с надлежащим вниманием слово Божие" – так начинает свою знаменитую статью о сердце П. Д. Юркевич, – тот легко может заметить, что во всех священных книгах и у всех богодухновенных писателей сердце человеческое рассматривается, как средоточие всей телесной и духовной жизни человека, как существеннейший орган и ближайшее седалище всех сил, отправлений, движений, желаний, чувствований и мыслей человека со всеми их направлениями и оттенками». Нельзя, вместе с некоторыми, видеть в текстах, упоминающих слово *сердце*, «случайный образ слово-выражения, которым будто не управляла определенная мысль" [Флоренский, 1990, т 1 (I): 267-268].

Тесная связь метафизики сердца и груди, отмеченная П. Флоренским, в стихотворении Н. Гумилева приобретает принципиальное значение – данные лексемы наиболее частотны в цикле: «Сердце – улей, полный сотами» (I: 227); «Я трирему с грудью острою» (I: 227); «Сердце встречами обрадую» (I: 227); «В грудь Антиноя он бросил стрелу» (I: 228); «Я сердце к счастью приневолю» (I: 231); «И снова ринусь грудью в ночь» (I: 232). Для того чтобы объяснить соседство этих образов, обратимся к рассуждениям А. Ф. Лосева:

Из того, что общее доминирует в эпосе над индивидуальным, вытекает склонность эпического стиля к изображению всего объективного и по преимуществу телесного, вещественного; отсюда же вытекает и слабое внимание эпоса ко внутренним переживаниям человека, то, что мы кратко называем антипсихологизмом. Антипсихологизм есть отсутствие анализа внутренних переживаний человека, отсутствие внутренней мотивировки его поступков и замена их тем или иным физическим изображением, той или иной внешней мотивировкой. Можно с полной уверенностью сказать, что у Гомера, собственно говоря, нет *почти никакого*

изображения внутренних переживаний человека (курсив А. Ф. Лосева. – Д. А.), и об этих переживаниях мы только догадываемся по внешней ситуации излагаемых у него событий [Лосев, 1960: 145].

Можно предположить, что смысловое тождество сердца и груди как более внешнего атрибута поэтического дара в стихотворении Гумилева является частичным подчинением поэтической системы Н. Гумилева антипсихологизму гомеровского эпоса.

Второе стихотворение цикла «Избиение женихов» также открывается стихами, содержащими интересующий нас образ:

Только над городом месяц двурогий
Остро прорезал вечернюю мглу,
Встал Одиссей на высоком пороге,
В грудь Антиноя он бросил стрелу (I: 228).

Интересна допущенная Гумилевым неточность относительно текста «Одиссеи»:

Выстрелил, грудью подавшись вперед, Одиссей, и пронзила
Горло стрела; острое смертоносное вышло в затылок [Гомер, 1996: 153].

То, что стрела Одиссея поражает именно грудь, а не горло, как у Гомера, по нашему мнению, является намеренным искажением исходного текста, так как попадание стрелы в грудь-сердце, «средоточие всей телесной и духовной жизни человека», делает победу Одиссея не только и не столько физической, сколько духовной и даже эстетической: «Что это? Брошены красные ткани, / Или, дымясь, растекается кровь?» (I: 229).

Герой Гумилева не проводит чёткой границы между битвой («кровь») и эстетическим преображением действительности («красные ткани»). Нашу мысль о битве как о творчестве подтверждает и глагол, выбранный поэтом для изображения стрельбы из лука: «В грудь Антиноя он *бросил* стрелу (курсив наш. – Д. А.)». В «Одиссее» этим же глаголом в повествование часто вводятся монологи, например: «Взрыд, своему господину он бросил крылатое слово» [Гомер, 1996: 604]. Следовательно, уместно предположить, что стрельба из лука эквивалентна словесному творчеству. Данный вывод косвенно подтверждает то, что именно лук и стрелы считаются оружием Аполлона, бога творчества.

Собственно же монолог Одиссея Н. Гумилев открывает следующим образом: «Тщетно! Уверенны стрелы стальные, / Злобно-насмешлива царская речь» (I: 228). Эпитет «уверенны» одинаково хорошо подходит не только к стрелам Одиссея, но и к его словам, что позволяет нам отождествить битву и поэтическое слово в анализируемом стихотворении. Важно отметить, что, выстраивая свой поэтический монолог по законам битвы, герой не даёт слова женихам, превратив их, таким образом, не только в военных противников, но и в носителей чуждых ему эстетических установок. Одиссей «захватывает» чужое слово, превращая его в своё собственное:

Что обо мне говорить вы могли бы?
 – Он никогда не вернется домой,
 Труп его съели безглазые рыбы
 В самой бездонной пучине морской (I: 229).

Древнегреческий герой, стремясь превратить своё деяние в эстетический акт, словесно фиксирует все события, участником которых сам же и является (последние одиннадцать строф стихотворения закавычены и являются вербализованным словом героя). Но так как перед нами не только воин, но и поэт, в монологе Одиссея происходит рефлексия и самого творческого процесса, протекающего, как уже было сказано, по законам битвы: «Звонко поют окрыленные стрелы, / Мерно блестит угрожающий меч» (I: 229).

Метатворческое событие утверждается в стихотворении метафорическим употреблением глагола «поют» и эпитетом «окрылённые», схожим с эпитетом «крылатое слово», употреблённым в тексте «Одиссеи». Поэтически реализуя себя, герой выходит за пределы художественных возможностей гомеровского эпоса, в котором история не знает сослагательного наклонения:

Вот Антином... разъяренные взгляды...
 Сам он громаден и грузен, как слон,
 Был бы он первым героем Эллады,
 Если бы с нами отплыл в Илион (I: 229).

Н. С. Гумилев использует опыт поэзии XIX века, показывая несбывшиеся варианты судьбы своего уже мёртвого героя. Наиболее известный пример использования данного приёма – «Евгений Онегин» А. С. Пушкина:

Быть может, он для блага мира
 Иль хоть для славы был рожден;
 Его умолкнувшая лира
 Гремучий, непрерывный звон
 В веках поднять могла. Поэта,
 Быть может, на ступенях света
 Ждала высокая ступень.
 Его страдальческая тень,
 Быть может, унесла с собою
 Святую тайну, и для нас
 Погиб животворящий глас,
 И за могильною чертою
 К ней не домчится гимн времен,
 Благословение племен [Пушкин, 1982, т. 2: 51].

Таким образом, Одиссей в поэтическом мире Н. Гумилева несёт в себе поэтическое начало и тем самым становится в один ряд с рассмотренными нами выше образами Агамемнона и Ольги.

Теперь перейдём к анализу христианских мотивов в «Возвращении Одиссея», намеченному нами во вступительной части параграфа. А. Ф. Лосев характеризует Одиссея следующим образом: «Практическая и деловая склонность его натуры приобретает свое настоящее значение только в связи с его *самоотверженной любовью к родному очагу* (Курсив А. Ф. Лосева. – Д. А.) и ждущей его жене» [Лосев, 1960: 250]. Два ключевых качества Одиссея, патриотизм и любовь к жене, Н. Гумилев в цикле стихотворений постепенно сводит на нет. Если в первом стихотворении «У берега» мы находим строки, вполне отвечающие духу гомеровского героя:

Я трирему с грудью острою
 В буре бешеной измучаю,
 Но домчусь к родному острову
 С грозовою сизой тучею (I: 227),

то в последнем стихотворении цикла «Одиссей у Лаэрта» уже сложнее узнать в герое исконные античные черты: «Тебя приветствую, Лаэрт, / В твоей задумчивой отчизне» (I: 231). Притяжательное местоимение «твоей» имплицитно противопоставляет отчизны Одиссея и Лаэрта, хотя в древнегреческом мифе она, разумеется, одна. Итака для Лаэртида не обладает своей самоценностью как Родина, она становится важна для него как пространство единого духовного

бытия с отцом, что эксплицируется в выборе лексемы «отчизна» для номинации острова. Возвращение к отцу в цикле Н. Гумилева обретает христианские коннотации:

Я слезы кротости пролью,
<...>
Я верю – боги в тишине,
А не в смятеньи и не в буре (I: 231).

Христианские категории кротости и покоя получают своё гармоничное завершение в образе отца, замыкающем «Возвращение Одиссея». Такое положение образа в контексте цикла придаёт ему особую семантическую нагрузку, делая его ключевым для понимания идеи текста:

Тебя, твой миртовый венец,
Глаза, безоблачнее неба,
И с нежным именем «отец»
Сойду в обители Эреба (I: 232).

В данном четверостишии эксплицируется небесная сущность отца, к тому же миртовый венец, в христианстве символизирующий язычников, обращённых к истинной вере, может быть соотнесён с терновым венком Иисуса Христа. Интересна постепенная потеря «земного» имени отцом Одиссея. Лаэртом он назван лишь один, первый раз: «Тебя приветствую, Лаэрт». В последней же строфе родовой статус Лаэрта «отец» превращается в имя, получившее уже не родовое, но онтологическое значение, тесно связанное с представлением о Боге-Отце в христианстве.

Не только патриотизм, но и другая особенность Одиссея, отмеченная А. Ф. Лосевым, подвергается существенной трансформации – любви к ждущей его жене он предпочитает разобранное нами выше духовное единство с отцом:

Припомню я не день войны,
Не праздник в пламени и дыме,
Не ласки знойные жены,
Увы, делимые с другими, –

Тебя, твой миртовый венец (I: 232).

Согласно христианскому мировоззрению меняется и сам образ Пенелопы: если у Гомера он является идеалом супружеской верности, то у Н. Гумилева,

перенесшего элементы христианского мировоззрения в греческий миф, очевидна греховность жены Одиссея: «Пусть не запятнано ложе царицы – / Грешные к ней прикасались мечты» (I: 230). Внешняя верность царицы не выдерживает проверки нормами христианской морали, где грех, как и добродетель, должны гармонично сочетаться как во внешнем, так и во внутреннем, духовном, бытии человека (см., например: «А честный и мыслит о честном и твердо стоит во всем, что честно» (Ис.32:8)). Но духовный грех (как и образ сердца, рассмотренный нами выше) адаптируется в античном мифе, воссозданном в художественной системе Н. Гумилева, и теряет свою внутреннюю, мыслимую сущность и уже прямо отождествляется с грехом плотским: «Не ласки знойные жены, / Увы, делимые с другими» (I: 232).

Таким образом, греческий герой в цикле «Возвращение Одиссея» утрачивает некоторые свои исконные гомеровские черты, становясь вместилищем христианских идей.

Однако одну из своих важнейших особенностей Одиссей сохраняет. Вновь обратимся к работе А. Ф. Лосева:

Одиссей – это по преимуществу страдалец; и, пожалуй, страдалец он даже больше, чем хитрец. Его постоянный эпитет в “Одиссее” “многострадальный”. Самое имя его народная этимология связывала с понятием страдания [Лосев, 1960: 250].

Эта сторона личности Одиссея не только не отрицается у Гумилева, но и, созвучная христианскому мировоззрению, усиливается: возвращение домой расценивается им не как конец мучений, а как преддверие новых: «И снова ринусь грудью в ночь / Увидеть бездну грозовую» (I: 232).

Мы видим, что в «Возвращении Одиссея» Н. Гумилева в большом количестве проникают компоненты христианского мироотношения, во многом чуждые греческому мифу. Данное проникновение, коренным образом изменяя идейно-семантический пласт текста, оказывается неспособным полностью вытеснить исконные черты гомеровского мира. Так, духовному единству с отцом сопутствует верность завету с Афиной, который не только занимает доминантное

положение в первом стихотворении цикла, ведь именно утверждению завета отведено наиболее «сильное» положение в тексте, последняя строфа:

И шепчу я, робко слушая
Вой над водною пустынею:
«Нет, союза не нарушу я
С необорною богинею» (I: 227).

Но завет с Афиной не теряет своей актуальности и в третьем, последнем, стихотворении цикла «Одиссей у Лаэрта», где христианские мотивы проявлены сильнее всего: «Над морем встал алмазный щит / Богини воинов, Паллады» (I: 231).

Такая амбивалентность образа Одиссея, его верность как христианскому, так и языческому началу, объясняется, на наш взгляд, принципиальным стремлением Н. Гумилева сохранить и подчеркнуть воинскую сущность Одиссея, не вполне согласующуюся с принципами христианской морали. Однако само её присутствие в «Возвращении Одиссея» позволяет в контексте поэтического мира Н. Гумилева сблизить миф об Одиссее с евангельской притчей о блудном сыне, нашедшей поэтическое воплощение в поэме «Блудный сын». Уже в поэтике названия цикла стихов «Возвращение Одиссея» отчётливо виден акцент на сюжете возвращения, актуализирующем в культурной памяти не только самый известный античный миф о возвращении, но и миф христианский. Поэтому неслучайно, что в более раннем цикле стихов находят отражение все сюжетные элементы будущей поэмы. Поэма «Блудный сын» имеет четырёхчастную структуру, каждая часть включает в себе внутренне законченный элемент сюжета, и каждому сюжетному элементу можно найти соответствие в «Возвращении Одиссея»:

1. Оставление дома блудным сыном соответствует расставанию Одиссея и Лаэрта в третьем стихотворении цикла.

2. Греховная жизнь блудного сына соотносится с содержанием обвинений Одиссея в адрес женихов во втором стихотворении цикла.

3. Страданиям героев целиком посвящены третья часть поэмы и стихотворение «У берега».

4. Возвращение домой сюжетно наполняет заключительные части обоих произведений.

Перейдем к анализу поэмы «Блудный сын», которую Анна Ахматова считала «первой акмеистической вещью поэта» [Лекманов, 2000: 96]. Исходя из данного замечания, поэму можно рассматривать не только в тесной связи со всем творчеством Н. Гумилева, но и со становлением акмеизма как литературного течения. Так же, как Одиссей, блудный сын в изображении Гумилева заметно отличается от своего древнего прообраза. Вольность обращения поэта с евангельским сюжетом была поразительна даже по меркам эстетических взглядов начала XX века:

Поэма была прочитана на заседании Общества ревнителей художественного слова 13 апреля 1911 г. <...> В отчёте о заседании В. А. Чудовский писал: "Н. С. Гумилев произнёс циклическое произведение "Блудный сын", вызвавшее оживлённые прения о пределах той свободы, с которой может поэт обрабатывать традиционные темы". По воспоминаниям Ахматовой, резкой критике подверг поэму Вяч. Иванов, что было воспринято Гумилевым с острой обидой и послужило первотолчком для создания теории акмеизма, противостоящего, среди прочего, и теориям Вяч. Иванова [Гумилев, 1991, т. 1: 509].

Важно, что на заседании Общества ревнителей художественного слова, как мы видим из отчёта В. А. Чудовского, «Блудный сын» не был воспринят в качестве поэмы и осторожно обозначен «циклическим произведением». Этот факт может свидетельствовать о жанровом родстве цикла стихов «Возвращение Одиссея» и поэмы «Блудный сын». Одна из возможных причин восприятия «Блудного сына» как цикла – его сюжетная незавершённость относительно евангельской притчи. Но если в «Возвращении Одиссея» такая незавершённость неизбежна, так как объективно невозможно в одном цикле охватить огромный художественный мир эпической поэмы Гомера, то в «Блудном сыне» незавершённость является эстетическим заданием автора. Так, Н. Гумилев за пределами изображения оставляет принципиально важный конец притчи – диалог отца и старшего сына. Подобно тому, как Одиссей выстраивает свой монолог, лишая своих оппонентов самой возможности словесного выражения, Н. Гумилев в поэме не изображает других субъектов речи помимо главного героя. Ещё одна причина отсутствия данного диалога – то, что в «Блудном сыне» уход

из дома сам по себе не воспринимается как недостойный поступок, и потому духовный подвиг старшего сына, верно служившего отцу долгие годы, теряет своё значение. Чтобы глубже понять отступление Н. Гумилева от евангельского текста, обратимся к толкованию притчи Митрополитом Антонием Сурожским:

Прежде всего, это вовсе не притча об отдельном грехе. В ней раскрывается сама природа греха во всей его разрушительной силе. У человека было два сына; младший требует от отца свою долю наследства немедленно. Мы так привыкли к сдержанности, с какой Евангелие рисует эту сцену, что читаем ее спокойно, словно это просто начало рассказа. А вместе с тем, если на минуту остановиться и задуматься, что означают эти слова, нас поразит ужас. Простые слова: **Отче, дай мне...** означают: “Отец, дай мне сейчас то, что все равно достанется мне после твоей смерти. Я хочу жить своей жизнью, а ты стоишь на моем пути. Я не могу ждать, когда ты умрешь: к тому времени я уже не смогу наслаждаться тем, что могут дать богатство и свобода. Умри! Ты для меня больше не существуешь. Я уже взрослый, мне не нужен отец. Мне нужна свобода и все плоды твоей жизни и трудов; умри и дай мне жить!” [Антоний Сурожский, 2011].

У Гумилева же мы находим намерение, противоположное цели евангельского персонажа:

Позволь, да твое приумножу богатство,
Ты плачешь над грешным, а я негодую,
Мечом укреплю я свободу и братство,
Свирепых огнем научу поцелую.

Весь мир для меня открывается внове,
И я буду князем во имя Господне... (II: 31).

Если в притче уход от отца является отпадением от Бога, то в первой части поэмы герой предстаёт перед нами не только не грешником, но и воином Господним, несущим другим свет истинной веры. Два пути к Богу – путь смирения и путь воина в понимании блудного сына становятся равнозначными: «Надменность и кротость – два взмаха кадила» (II: 31). Герой берёт на себя апостольскую функцию, отождествляя себя с Петром – первым из учеников Христа: «И Петр не унижится пред Иоанном, / И лев перед агнцем, как в сне Даниила» (II: 31).

Отрицание в этих стихах евангельского сюжета о троекратном отречении апостола Петра, происходившем в присутствии Иоанна, в контексте произведения является, с одной стороны, клятвой верности отцу, готовностью нести его идеи миру, а с другой – выбором в качестве образца поведения Петра, единственного

из апостолов, взявшегося за меч для защиты Мессии: «Симон же Петр, имея меч, извлек его, и ударил первосвященнического раба, и отсек ему правое ухо» (Иоан.18:10). Выбор пути воина как единственно возможного для искоренения пороков роднит блудного сына и Одиссея, карающего женихов за блуд и отступление от единственно праведного пути воина:

Вы истребляли под грохот тимпанов
 Все, что мне было богами дано,
 Тучных быков, круторогих баранов,
 С кипрских холмов золотое вино.

Льстивые речи шептать Пенелопе,
 Ночью ласкать похотливых рабынь –
 Слаще, чем биться под музыку копий,
 Плавать над ужасом водных пустынь! (I: 228).

Блудный сын сближается с Петром и во второй части поэмы, так как местом апостольской деятельности обоих является Рим: «Как веселы в пламенном Тибре галеры!»; «Я праздную день мой в веселой столице!» (II: 32).

Другое сравнение, блудного сына со львом, представляется более сложным для интерпретации. Если сопоставление Петра и Иоанна является лишь контаминацией Гумилевым разных евангелий, то сопоставление Льва и Агнца имеет более сложную природу, так как в Книге Даниила отсутствует сон с названным у Гумилева сюжетом. С одной стороны, очевидно, что противопоставление Лев – Агнец органично встраивается в ряды других противопоставлений (Пётр – Иоанн, сын – отец), иллюстрирующих две противоположные концепции христианского вероучения – концепцию войны и концепцию смирения. С другой стороны, отсутствующий во сне Даниила эпизод преклонения льва мы можем найти в Откровении Иоанна: «И когда он взял книгу, тогда четыре животных и двадцать четыре старца пали пред Агнцем, имея каждый гусли и золотые чаши, полные фимиама, которые суть молитвы святых» (Откр.5:8). Таким образом, в двух соседних противопоставлениях Петра – Иоанна и Льва – Агнца Н. Гумилев прочерчивает историю христианской церкви, беря две её крайние точки – начало апостольской деятельности учеников Христа и конец мироздания. В этом свете упоминание сна Даниила перестаёт казаться

«ошибкой» Н. Гумилева или же контаминацией разных эпизодов из книги пророка Даниила, как об этом пишет Н. А Богомолов, имея в виду сон Даниила, его попадание в львиный ров и видение об овне и козле [См. Гумилев, 1991, т. 1: 509]. Н. Гумилев в данном стихе актуализирует толкование Даниилом сна об истукане, символизирующем земные царства: «Ты (Навуходоносор) – это золотая голова (первое царство). После тебя восстанет другое царство, ниже твоего, и еще третье царство, медное, которое будет владычествовать над всею землею. А четвертое царство будет крепко, как железо; ибо как железо разбивает и раздробляет все, так и оно, подобно всесокрушающему железу, будет раздроблять и сокрушать... Бог небесный воздвигнет царство (пятое), которое вовеки не разрушится, и царство это не будет передано другому народу; оно сокрушит и разрушит все царства, а само будет стоять вечно» (Дан.2:31-46; 7:1-28). Как мы видим, толкование сна также тесно связано с историей христианства, что даёт нам право говорить о герое поэмы «Блудный сын» как о потенциальном вершителе истории, строителе Царствия Небесного на земле.

Если в первой части поэмы блудный сын предстаёт перед нами как исполнитель отцовской воли, то во второй части происходит нарушение клятвы верности, которую он дает отцу, герой перестаёт выполнять свою апостольскую миссию:

Вы помните верно отцовское слово,
Я послан сюда был исправить пороки...

Но в мире, которым владеет превратность,
Постигнув философов римских науку,
Я вижу один лишь порок – неопрятность,
Одну добродетель – изящную скуку (II: 32).

На первый взгляд, содержание второй части поэмы соответствует библейской притче, но Н. Гумилев наполняет своё произведение конкретными географическими и биографическими деталями, которые принципиально меняют суть распутства блудного сына. Во-первых, отметим, что отступление героя поэмы от истинного пути произошло по причине постижения им «философов римских науки», что вносит в евангельскую притчу отсутствующую там

изначально связь с античной эпохой. Грех героя не просто в забвении этических норм, а в том, что этике он предпочел эстетику: «Я вижу один лишь порок – неопрятность». На смену этической добродетели приходит добродетель эстетическая – то, что Гумилев называет «изящной скукой», перекликается с античной категорией досуга, служащей, по Аристотелю, обязательным условием творчества:

У Аристотеля получается так, что производственный подход к вещам требует специальной озабоченности и жизненной, включая также и житейскую, заинтересованности. А вот когда мы ни в чем жизненно и житейски не заинтересованы, а только предаемся умозрительному отношению к созерцательным предметам, то есть находимся в состоянии досуга, тогда начинается то, что Аристотель называет искусством в собственном смысле слова [Лосев, 2000: 407].

Нашу мысль об эстетической, творческой природе греха блудного сына подтверждает и выбор Гумилевым имён для друзей героя поэмы: имена, упомянутые в тексте, принадлежат римским писателям и поэтам – Арбитру Петронию (автору «Сатирикона» и, что особенно для нас важно, – современнику апостола Петра) и известному поэту-неотерику Гаю Гельвию Цинне:

Петроний, ты морщишься? Будь я повешен,
Коль ты недоволен моим сиракузским!
Ты, Цинна, смеешься? Не правда ль, потешен
Тот раб косоглазый и с черепом узким? (II: 32).

Завершающий вторую часть поэмы образ раба контрастирует с образами праздных поэтов, во многом определяя дальнейшее развитие сюжета. Толкование данного образа мы находим в статье В. Десятова и А. Куляпина:

В первом и программном акмеистическом произведении - поэме “Блудный сын” Гумилев наделил своей внешностью одного из эпизодических персонажей: “раб косоглазый и с черепом узким”. Этот образ предсказывает судьбу главного, автопсихологического героя поэмы - Блудного сына, который, разочаровавшись в своих конквистадорских устремлениях и пройдя через нищету, действительно становится “смирненным” и возвращается в дом своего отца [Десятов, Куляпин, 2011].

Внешнее сходство Н. С. Гумилева с рабом, которому блудный сын противопоставляет во второй части поэмы себя и своих друзей, говорит о неприятии Гумилевым декларируемой здесь концепции творчества, где очевиден приоритет эстетики над этикой. С утверждением этики как одного из первоначал творчества связан и выбор евангельской притчи, которая, как говорилось выше,

направлена не на какой-то отдельный грех, а на грех как таковой. С утверждением этического начала связано также чрезмерное, по сравнению с Библией, преувеличение страданий главного героя, которым полностью посвящена третья часть поэмы, например:

Я пададь сволок к тростникам отдаленным
И поило для мулов поставил в их стойла;
Хозяин, я голоден, будь благосклонным,
Позволь, мне так хочется этого поила (II: 32).

Гиперболизация страданий роднит поэму с циклом «Возвращение Одиссея», в котором Н. Гумилев так же, как и в «Блудном сыне», доводит тему страданий до логического предела. Уместно сравнить реализацию данной темы в поэме «Блудный сын» Н. Гумилева и одноимённом стихотворении В. Брюсова 1902 – 1903 гг. Нетрудно заметить, что земные муки не просто отсутствуют в стихотворении поэта-символиста, но и вовсе заменены на противоположные эмоции:

Я одиночество, как благо,
Приветствовал в ночной тиши,
И трав серебряная влага
Была бальзамом для души [Брюсов, 1979: 84].

Отсутствие темы страданий лишает притчу, воссозданную В. Брюсовым, этической составляющей и утверждает взамен творческую автономию поэтической личности. Напротив, в поэме Н. Гумилева нравственные переживания героя выходят на первый план и соседствуют с похожим на брюсовское воспоминанием о саде отца, архетипически восходящего к образу библейского рая:

Ах, в рощах отца моего апельсины,
Как красное золото, полднем бездонным,
Их рвут, их бросают в большие корзины
Красивые девушки с пеньем влюбленным.

И с думой о сыне там бодрствует ночи
Старик величавый с седой бородою,
Он грустен... пойду и скажу ему: «Отче,
Я грешен пред Господом и пред тобою» (II: 33).

И у В. Брюсова:

И вдруг таким недостижимым
Представился мне дом родной,
С его всходящим тихо дымом
Над высыхающей рекой!

Где в годы ласкового детства
Святыней чувств владел и я, —
Мной расточенное наследство
На ярком пире бытия!

О, если б было вновь возможно
На мир лицом к лицу взглянуть
И безраздумно, бестревожно
В мгновеньях жизни потонуть! [Брюсов, 1979: 84]

Однако идеальное пространство сада у Брюсова значительно отличается от аналогичного пространства у Н. Гумилева. Как мы можем наблюдать, в пространстве стихотворения «Блудный сын» принципиально отсутствуют другие субъекты бытия, помимо лирического героя. Коррелятом поэтической личности у Брюсова может быть только мир, «пир бытия» или величины, соразмерные названным. В поэме же Гумилева вместе с главным героем сосуществуют разные субъекты бытия: «Красивые девушки с пеньем влюблённым», «старик с думой о сыне» (II: 33). Причём их бытие не является пассивным, они уже сами по себе несут в мир или эстетику («красивые девушки», «влюблённое пенье») или этику (дума старика). Существование героя в поэме принципиально не является единоличным, как в стихотворении Брюсова, ему для полноценной реализации своих творческих и нравственных возможностей необходим «другой». Поэтому неудивительно, что в финале поэмы возникает образ невесты, отсутствующий как у Брюсова, так и в евангельской притче:

За ними отец... Что скажу, что отвечу,
Иль снова блуждать мне без мысли и цели?
Узнал... догадался... идет мне навстречу...
И праздник, и эта невеста... не мне ли?! (II: 34)

Мысль о бытийной соразмерности, а значит и сопозитичности всех явлений, нашедшая свое поэтическое воплощение в поэме «Блудный сын», позднее была теоретически обоснована Н. С. Гумилевым в статье «Наследие символизма и акмеизм»:

Германский символизм в лице своих родоначальников Ницше и Ибсена выдвигал вопрос о роли человека в мироздании, индивидуума в обществе и разрешал его, находя какую-нибудь объективную цель или догмат, которым должно было служить. В этом сказывалось, что германский символизм не чувствует самоценности каждого явления, не нуждающейся ни в каком оправдании извне. Для нас иерархия в мире явлений – только удельный вес каждого из них, причем вес ничтожнейшего все-таки несоизмеримо больше отсутствия веса, небытия, и поэтому перед лицом небытия – все явления братья (VII: 148).

Таким образом, можно заключить, что поэма Н. С. Гумилева «Блудный сын», являясь поэтическим откликом на одноимённое стихотворение В. Брюсова, предвосхитила ряд акмеистических идей, таких как самоценность каждого явления мироздания и совмещение этического и эстетического начала в поэзии, которое в теории Н. Гумилева выразилось в следующей формулировке: «Здесь этика становится эстетикой, расширяясь до области последней» (VII: 148).

Исходя из вышесказанного, попробуем сделать некоторые выводы, руководствуясь проделанным анализом поэтического цикла «Возвращение Одиссея» и поэмы «Блудный сын». Эти произведения сближаются по следующим признакам:

1. Циклическая жанровая природа текстов.
2. В обоих случаях происходит реконструкция ключевого для мировой культуры мифа о возвращении, реализующего себя в одинаковых сюжетных компонентах.
3. Вольное обращение Н. Гумилева с источниками сюжетов ведёт к активному взаимодействию античного и христианского мифа в контексте обоих произведений.
4. Особый акцент в анализируемых текстах поставлен на теме страданий, в результате чего происходит актуализация этических аспектов творчества.
5. Оба произведения представляют собой концептуальное осмысление сути творчества на разных ступенях духовной эволюции Н. Гумилева и определяют появление акмеизма как одного из важных литературных течений начала века.

§4. Эсхатологический миф в прозе Н. С. Гумилева (на материале рассказа «Девкалион»)

Рассказ «Девкалион» – последнее и, пожалуй, наименее изученное прозаическое произведение Н. С. Гумилева. Написанное осенью 1918 г., оно так и не было опубликовано при жизни автора, а на страницы авторитетных изданий попало только в 2005 г. с выходом шестого тома полного собрания сочинений. Недоступность рассказа для широкого круга исследователей в значительной мере обусловила отсутствие его интерпретаций, а тот факт, что «Девкалион» долгое время существовал только в черновиках поэта, стал причиной возникновения ряда текстологических проблем. Важнейшая из них – проблема завершенности текста. Открытость финала гумилевского «Девкалиона» и отсутствие прижизненной публикации ставят под сомнение то, что в данном рассказе авторский замысел обрел свою концептуальную целостность. С другой стороны, как справедливо отмечают комментаторы шестого тома полного собрания сочинений, «подпись Гумилева, поставленная под текстом, как будто свидетельствует о его законченности, позволяет видеть в нем некий род «стихотворения в прозе» (VI: 530). Другая проблема формулируется издателями следующим образом: «маленький объем текста не позволяет точно определить его назначение. Возможно, что его появление связано с просветительскими проектами издательства “Всемирная литература”, как раз тогда разворачивавшего свою работу (Ш. Греем, опубликовавшая стихотворный фрагмент, высказала предположение, что это – “изложение греческого мифа о Девкалионе для детей”» (Там же). Однако предположение Ш. Греем кажется нам несостоятельным по ряду причин. Во-первых, античный сюжет о потопе, перекликающийся не только с ветхозаветным мифом, но и с чрезвычайно значимым для Н. Гумилева «Эпосом о Гильгамеше», явно не помещается в рамки просветительской деятельности «Всемирной литературы». Во-вторых, гипотезе Ш. Греем противоречит отмеченная нами выше незавершенность рассказа, поскольку «Девкалион» обрывается не на моменте сотворения новых людей и

даже не на чудесном спасении героя, а на тщетной попытке царя Фессалии убедить подданных в реальности приближающейся катастрофы. В-третьих, Н. Гумилев допускает несколько вольностей, которые были бы неуместны при просветительском характере произведения:

В это время люди с помощью Прометеева огня принялись за дела, которые не могли нравиться Зевсу: осушали моря и когда небо покрывалось густыми солеными облаками строили такие огромные башни, что они мешали земле крутиться вокруг солнца, заставляли слушать себя всех зверей, не только ручных, но и диких. Набожный Девкалион много раз пытался останавливать их, но они в ответ только грозили ему и даже хотели прогнать (VI: 215).

Описанная здесь гелиоцентрическая система соответствует современной научной картине мира, но никак не мировоззрению древнего грека. Следовательно, уместно предположить, что античный миф в рассказе является проекцией на современную для Н. С. Гумилева культурную ситуацию, духовными доминантами которой явились забвение Бога, бунт против трансцендентного и зарождение технократического общества. Неслучайно героем мифа о потопе Гумилевым избран не Ной, а Девкалион, сын Прометея, титана, положившего начало техническому прогрессу. Поэт при воссоздании эсхатологического сюжета остро чувствует духовную или, если быть точным, антидуховную суть техники, предвосхищая тем самым ряд идей не только русской, но и европейской экзистенциальной философии XX в. Так, Н. А. Бердяев производит следующие наблюдения над роковой ролью техники как в современном мире, так и в античном космосе, в котором и пребывает Девкалион:

Для древнего грека и для средневекового человека существовал неизменный космос, иерархическая система, вечный *ordo*. Такой порядок существовал и для Аристотеля, и для св. Фомы Аквината. Земля и небо составляли неизменную иерархическую систему. Самое понимание неизменного порядка природы было связано с объективным телеологическим принципом. И вот техника в той ее форме, которая торжествует с конца XVIII в., разрушает эту веру в вечный порядок природы и разрушает в гораздо более глубоком смысле, чем это делает эволюционизм [Бердяев, 1933: 9–10].

Разрушение первоначальной гармонии космоса в контексте рассказа Н. С. Гумилева так же, как и в статье Н. А. Бердяева, детерминировано бунтом против Бога, эксплицированным в «Девкалионе» с помощью образа Вавилонской башни. Конфликт между человеком и Богом, человеком и космосом развивается в

рассказе основателя акмеизма по бердяевскому сценарию, с той лишь разницей, что с хронологической точки зрения текст Н. С. Гумилева оказывается первичным. Для того чтобы это продемонстрировать, сравним рассуждения философа с финалом «Девкалиона»:

В культуре всегда есть два элемента – элемент технический и элемент природно-органический. И окончательная победа элемента технического над элементом природно-органическим означает перерождение культуры во что-то иное, на культуру уже не похожее. Романтизм есть реакция природно-органического элемента культуры против технического ее элемента. Поскольку романтизм восстает против классического сознания, он восстает против преобладания технической формы над природой. Возврат к природе есть вечный мотив в истории культуры, в нем чувствуется страх гибели культуры от власти техники, гибели целостной человеческой природы. Стремление к целостности, к органичности есть также характерная черта романтизма [Там же: 6].

Отмеченное Н. Бердяевым противостояние природно-органического и технического элементов занимает центральное место в финале рассказа:

Но когда он собрал своих подданных и приказал им выстроить кленовый ковчег, они подняли его насмех. “Строить надо из камня и железа, - говорили они, - а деревья годны лишь для того, чтобы гулять между ними весной, а зимой топить ими печи”. А в рассказ о приближающемся потопе и вовсе не поверили (VI: 216).

Являясь носителем романтического мировоззрения, Н. С. Гумилев утверждает в «Девкалионе» необходимость возвращения к исконному природному и божественному началу человека, указав тем самым на единственный возможный путь спасения человечества. В этой связи завершающие (и потому находящиеся в наиболее сильной семантической позиции) рассказ слова «вовсе не поверили» оказываются как бы точкой пересечения двух аксиологических плоскостей – теологической и антропологической. Недоверие, неверие человеку (следствие того, что в XX в. не ближний, а «техника есть последняя любовь человека» [Бердяев, 1933: 3]) оборачивается у Н. Гумилева формой атеизма, где Машина занимает место Бога.

Образ башни, знаменующий в «Девкалионе» бунт против Бога и начало технократической эпохи, по нашему предположению, указывает также на неприятие Н. Гумилевым эстетики футуризма, в котором богоборческие и технократические коннотации образа Вавилонской башни оцениваются

положительно, как это происходит, например, в поэме В. В. Маяковского «Облако в штанах»:

Городов вавилонские башни,
 возгордясь, возносим снова,
 а бог
 города на пашни
 рушит,
 мешая слово [Маяковский, 1969: 393].

Интересно, что образ башни не впервые становится для поэта олицетворением чуждых ему эстетических установок, доказательство чему мы находим в программной статье «Наследие символизма и акмеизм»: «акмеистом труднее быть, чем символистом, как труднее построить собор, чем башню» (VII: 148). Таким образом, в контексте творчества Н. С. Гумилева образ башни соотносится как с символизмом, так и с футуризмом, течениями, где абсолют человеческой личности стремился в тех или иных формах затмить абсолют божественный. Архитектурным же воплощением акмеизма становится собор или, если вернуться к «Девкалиону», ковчег – сооружения в которых изначально присутствует идея другого и мысль о божественном провидении. Следовательно, в рассказе единичность башни противостоит соборности ковчега, и этим соборным началом, по нашему предположению, и предопределяется концептуальная незавершенность рассказа: в древнегреческом мифе герой спасается, невзирая на гибель человеческой расы, автор же, указывая на нравственную невозможность индивидуального спасения, обрывает повествование в тот миг, когда ещё есть надежда на апокатастасис, на всеобщее возвращение к Богу. Здесь мысль Н. С. Гумилева созвучна идеям самых влиятельных религиозных философов начала века: П. Флоренского, С. Булгакова, Н. Бердяева и В. Соловьева. Например, П. Флоренский в «Столпе и утверждении истины», труде, оказавшем колоссальное влияние на поэта, пишет: «Душа требует прощения для всех, душа жаждет вселенского спасения, душа томится по миру всего Мира» [Флоренский, 1990, т 1 (I): 210]. Но наиболее фундаментальным обоснованием апокатастасиса является, безусловно, учение о Богочеловечестве В. С. Соловьева: «Этот новый богочеловеческий завет, основанный на внутреннем

законе любви, должен быть свободен от всякой исключительности: здесь уже не может быть места произвольному избранию и осуждению лиц и народов; новый внутренний завет есть завет всемирный, восстанавливающий все человечество, а чрез него и всю природу» [Соловьев, 1994: 230]. Схожей мыслью завершает свою «Экзистенциальную диалектику божественного и человеческого» и Н. А. Бердяев: «Самая большая религиозная и нравственная истина, до которой должен дорасти человек, – это – что нельзя спастись индивидуально. Мое спасение предполагает и спасение других, моих близких, всеобщее спасение, спасение всего мира, преображение мира» [Бердяев, 1993: 357]. Однако особенно интересным кажется не только то, что Н. С. Гумилев эстетически воплощает этические принципы русской философии XX в., но и то, что он предвосхищает в «Девкалионе» одну из самых ярких экзистенциальных концепций истории, принадлежащую перу немецкого мыслителя К. Ясперса. По мнению философа, «в доступной нам человеческой истории есть как бы два дыхания. Первое ведет от прометеевской эпохи через великие культуры древности к осевому времени со всеми его последствиями. Второе начинается с эпохи науки и техники, со второй прометеевской эпохи в истории человечества, и, быть может, приведет через образования, которые окажутся аналогичными организациям и вершениям великих культур древности, к новому, еще далекому и невидимому второму осевому времени, к подлинному становлению человека» [Ясперс, 1994 б: 53]. В рассказе Н. С. Гумилева «два дыхания истории» персонализируется: Прометей, прикованный к скале, принесший людям огонь и невольно ставший причиной грядущего потопа, воплощает в себе идеи технического прогресса и прометеевой эпохи (первой, современной для героев гумилевского рассказа и второй, современной для самого автора). Девкалион, главной чертой которого является благочестие, связан уже не с материально-технической сферой бытия, а с духовно-божественной и, как следствие, со «вторым дыханием истории». Таким образом, помещение данного героя в центр произведения может объясняться надеждой Н. Гумилева на то, что у К. Ясперса названо «новым осевым временем», в котором произойдет новое духовное преображение человечества. Но

ожидание осевого времени неизменно влечет за собой этически неразрешимый конфликт, так как, по словам немецкого мыслителя, «осевое время знаменует собой исчезновение великих, культур древности, существовавших тысячелетиями. Оно растворяет их, вбирает их в себя, предоставляет им гибнуть – независимо от того, является ли носителем нового народ древней культуры или другие народы» [Там же: 37]. Этический парадокс, остро осознанный Н. С. Гумилевым и К. Ясперсом, заключается в том, что духовное преобразование человечества возможно лишь через опыт всемирной катастрофы, а если принять во внимание нравственную невозможность индивидуального спасения, то трагизм ситуации оказывается запредельным и, как следствие, – невыразимым. Отчаяние Девкалиона и самого автора становятся сродни отчаянию Агамемнона на легендарной картине Тиманта «Жертвоприношение Ифигении» – единственным способом изобразить трагедию здесь является минус-прием, воплощенный у Н. С. Гумилева в концептуальной незавершенности текста.

Мы видим, что в «Девкалионе», знаменующем возвращение позднего Н. С. Гумилева к эллинским мотивам и образам, представлен нетрадиционный взгляд на античность. Если до 1918 г. логика обращения к наследию Древней Греции как началу мировой культуры была обусловлена «началом» акмеизма, интенсивно осмысляющего свою культуроцентричность, то после Октябрьской революции 1917 г. поэт облакает в античные одежды уже не рождение культуры, а её смерть. В результате возникает довольно необычная культурная парадигма, в которой Эллада становится не началом цивилизационного развития человека, а его трагическим завершением. Следовательно, появляется необходимость поиска нового начала мировой культуры, осуществляемого Н. Гумилевым в контексте доантичной древности, которая и станет предметом нашего анализа в следующей главе диссертационного исследования.

Глава II. Доантичная древность в творчестве Н. С. Гумилева

§1. Николай Гумилев и шумеро-аккадская культура:

§1.1. «С лицом уходящего дальней дорогой лицо твое схоже»: духовно-эстетический опыт «Гильгамеша» в творчестве Н. С. Гумилева

Шестого марта 1940 г. в беседе Анны Ахматовой с Л. Чуковской, посвященной «Илиаде», появляется упоминание другого древнего эпоса – «Сказания о Гильгамеше»: «Это великолепно. Это еще сильнее “Илиады”. Николай Степанович переводил по подстрочнику» [Чуковская, 1997: 85]. Необходимо отметить, что, обращаясь как к диалогам поэта, так и её записным книжкам, нужно учитывать, что Анна Ахматова сознательно выстраивала собственную концепцию Серебряного века, где была склонна «не просто чередовать мельчайшие биографические подробности с глобальными обобщениями, а уравнивать их между собой» [Лекманов, 2000: 143]. Таким образом, суждение А. А. Ахматовой претендует на роль глобального обобщения, указывая на одно из «темных мест» в гумилевоведении: если влияние гомеровского эпоса на творчество Н. Гумилева общепризнано, то рецепция поэтом шумерской поэмы пока еще не обратила на себя внимания ученых. К тому же в словах поэта проскальзывает мысль о том, что «Эпос о Гильгамеше» может в своей концептуальной значимости как для А. Ахматовой, так и для Н. Гумилева превосходить значимость «Илиады». Неслучайно именно шумерскую поэму в 1918 г. Н. Гумилев переводит на русский язык, ведь, по его словам, «изумительно-прекрасная поэма о Гильгамеше должна быть достоянием всех, а не только узких специалистов» [Гумилев, 2008, т. 2: 7]. Очарование «изумительно-прекрасной поэмы» для Н. Гумилева становится столь велико, что в том же 1918 г. он стремится постичь художественный мир «Эпоса о Гильгамеше» не только духовно, но и «географически»: так, в одном из писем А. Цитрона, парижского адвоката, в доме которого поэт жил на рубеже 17 – 18 гг., мы находим любопытное упоминание о Н. Гумилеве: «До своего отъезда из Франции покойный поэт жил у меня в Passy. Уехал он в начале 1918 года, по приглашению

английского War Office, в Месопотамию, в кавалерийский отряд, и очутился вместо этого в Архангельске» [Лукницкий, 2010: 506]. Другое свидетельство о намерениях Н. С. Гумилева мы находим в письме поэта Л. Рейснер от 22 января 1917 г.: «Кроме того, пример Кортеса меня взволновал, и я начал сильно подумывать о Персии» (VIII: 201). Однако пространство Персии связано не только с именем Кортеса, эта страна, предположительно, указывает нам на героя аккадского эпоса: «ANSHAN: A district of Elam in south-west Persia; probably the source of supplies of wood for making bows. Gilgamesh has a “bow of Anshan”»³ [Smith, 2014]. Попытка не только духовно, но и физически прикоснуться к героике Ассирии указывает на то, что влияние «Гильгамеша» на Н. Гумилева значительно возрастает и, возможно, взгляд на творчество основателя акмеизма через художественную призму аккадской поэмы способен прояснить многие особенности творчества Н. Гумилева. Однако исследование шумерской составляющей произведений поэта наталкивается на ряд затруднений: если «Эпос о Гильгамеше» был переведен только в 1918 г., то насколько уместно говорить о влиянии поэмы на творчество Н. Гумилева до 1917 – 1918 гг.? Вспомним несколько фактов, которые позволят нам раздвинуть временные границы влияния шумеро-аккадской культуры на его творчество далеко за пределы 1918 г. Так, знакомство Гумилева с В. Шилейко происходит осенью 1912 г. задолго до работы над переводом поэмы [См. Лукницкий, 2010: 297], и весной 1914 г., после чтения В. К. Шилейко отрывков «Гильгамеша», поэт решается на первую попытку перевода [См. там же: 361]. Но впервые пространство шумеро-аккадской культуры возникает еще в 1910 г. в стихотворении «Сон Адама», где рай географически расположен между Тигром и Евфратом, то есть в месте, где в исторической перспективе (если считать началом истории в художественном мире Н. С. Гумилева изгнание из рая) был явлен Гильгамеш: «Направо – сверкает и пенится Тигр, / Налево – зеленые воды Евфрата» (I: 258). В данном фрагменте стихотворения Н. С. Гумилев слегка трансформирует исходное

³ Аншан: Район на юго-востоке Персии. Возможно, Аншан был источником древесины для изготовления луков. У Гильгамеша был «аншанский лук»

пространство рая, отступая от библейского первоисточника: «Из Едема выходила река для орошения рая; и потом разделялась на четыре реки. Имя одной Фисон: она обтекает всю землю Хавила, ту, где золото; и золото той земли хорошее; там бдолах и камень оникс. Имя второй реки Гихон: она обтекает всю землю Куш. Имя третьей реки Хиддекель: она протекает пред Ассириею. Четвертая река Евфрат» [Быт. 2. 10–14]. Эдемская река из библейского мифа в стихотворении вовсе отсутствует, а пространство текста целенаправленно сужается, поскольку из четырех рек в тексте присутствуют только Тигр и Евфрат, определяя культурно значимую для поэта область Древнего Междуречья. Наше предположение о влиянии «Гильгамеша» на произведение 1910 г. косвенно подтверждается и тем, что при переводе поэмы Н. Гумилев использовал французское издание эпоса 1907 г., следовательно, европейскому читателю поэма стала широко доступна как раз в тот год, который поэт провел в Париже. Закономерно предположить, что такое событие культурной жизни Франции, как издание величайшего древнего эпоса, едва ли могло не обратить на себя внимание поэта, по стечению обстоятельств оказавшемуся в Париже. Отметим также, что шумеро-аккадская культура задолго до 1910 г. плотно входит в мир русской поэзии Серебряного века, занимая там довольно почетное место, о чем свидетельствует, например, известная статья А. Блока «Поэзия заговоров и заклинаний» 1906 г., в которой поэт считает общей родиной заговоров как раз Древний Вавилон и Ассирию [См.: Блок, 1989: 73]. Таким образом, мы можем заключить, что «Эпос о Гильгамеше» мог повлиять не только на художественный мир Н. Гумилева, начиная с 1918 г., но и на его раннее творчество.

Поскольку знакомство поэта с «Гильгамешем» прежде всего связано с именем В. Шилейко, именно его воспоминания могут дать нам ответ на вопрос, чем же именно аккадская поэма оказалась близка внутреннему миру поэта. Согласно воспоминаниям ученого, Н. Гумилеву принадлежат следующие слова: «я хочу написать стихи о “Гильгамеше”. Только сейчас имя это не будет звучать в стихах. Надо сначала, чтоб это имя вошло в сознание. Надо раньше сделать перевод» [Шилейко, 2005: 94]. Намерение написать стихи о Гильгамеше

указывает на то, что перевод эпоса был, прежде всего, подготовкой читателя к восприятию оригинальных произведений поэта. Таким образом, аккадский эпос претендует на роль своеобразного ключа к творчеству Н. Гумилева. По словам В.К. Шилейко, особенно нравился поэту эпизод с блудницей: он «находил, что это гораздо человечнее истории изгнания из рая» [Там же: 361]. В аккадской поэме Н. Гумилев увидел «позитивную» интерпретацию грехопадения, схожую с той, которую он дал в 1910 г. во «Сне Адама». При сопоставлении названного сюжета с любимым эпизодом Н. Гумилева из «Гильгамеша» становится очевидной вся многогранная сложность, с которой поэт воспринимает грехопадение: аналогичное библейскому изгнанию из рая соблазнение Энкиду (в гумилевском переводе – Эабани) является в первую очередь не отпадением героя от Бога, а эволюционным переходом от первобытного животного состояния к человеческому, культурному. Но, как справедливо отмечает Е. М. Мелетинский, «в поэме чувствуется, хотя и смутное, осознание противоречий в переходе Энкиду от дикости к цивилизации: приобщение к культуре покупается ценой потери невинности, уходом от идиллической жизни на лоне природы» [Мелетинский, 2004: 408]. Поэтому блудница утешает Эабани, утратившего первозданную гармонию с миром природы, перспективой обладания благами человеческой культуры:

Что же делаешь ты средь зверей пустыни?
Я тебя поведу в Урук высокий,
В дом священный, жилище Иштар и Ану [Гумилев, 2008, т. 2: 11].

Таким образом, сюжет грехопадения (что созвучно с «Эпосом о Гильгамеше») становится амбивалентным: для Н. Гумилева это не только трагедия отпадения от Бога, это еще и счастье обретения культуры. Особенно ярко это проявляется в стихотворении «Сон Адама», где рай географически закреплен за пространством Древнего Междуречья. Также в стихотворении «Звездный ужас» песня Гарры, напоминание об утраченном рае, имеет уже знакомые нам пространственные координаты:

И она запела вдруг так звонко,
Словно ветер в тростниковой чаше,

Ветер с гор Ирана на Евфрате» (IV: 112).

Неслучайно В. Эберман отмечал географическую противоречивость данного пространства: «в африканской негрской поэме “Звездный ужас” поэт говорит о ветре с “гор Ирана на Евфрате”. Скорее можно простить неточность хронологическую, чем этнографическую или географическую» (IV: 326). Отмеченная исследователем географическая неточность Н. Гумилева объясняется тем, что местоположение рая обусловлено библейским первоисточником и, как следствие, его географическое положение едино для всех народов, в том числе и «негрских».

Во «Сне Адама» пророческое видение первого человека картины грехопадения, отлучение от пространства Междуречья, как и в случае Эабани, предвещает не только утрату идеала, но и грядущие культурные богатства человечества: «Покорны и тихи, хранят ему книги / Напевы поэтов и тайны религий» (I: 256). Под влиянием «Эпоса о Гильгамеше» изменяется и отношение к греху. Грех – это не только нарушение божественного завета, но и трагическое условие искусства. Неслучайно стихотворение Н. Гумилева «Потом Каина» начинается следующими строками:

Он не солгал нам, дух печально-строгий,
Принявший имя утренней звезды,
Когда сказал: «Не бойтесь вышней мзды,
Вкусите плод и будете, как боги» (I: 254).

Но наиболее отчетливую форму мысль о глубокой внутренней взаимосвязи греха и искусства, вложенная в уста Люцифера, обретает в новелле «Скрипка Страдивариуса»:

Когда блистательный Каин покончил старые счета с нездешним и захотел заняться строительством мира, я был его наставником в деле искусства. <...> Дивные арии разыгрывали мы с ним в прохладные вечера под развесистыми кедрами гор Ливана (VI: 59).

Здесь Люцифер упоминает еще одно важное географическое название, тесно связанное с «Эпосом о Гильгамеше». Один из самых важных подвигов царя Урука – это, безусловно, победа над Хумбабой, хранителем кедрового леса. Необходимо отметить, что «по мнению чешского исследователя Л. Матоуша,

<...> мотив похода за кедром следует связывать с походами Саргона Аккадского в горные кедровые леса Ливана» [Афанасьева, 1979: 92]. «Скрипка Страдивариуса» – это не единственный пример, когда на страницах гумилевской прозы возникает Ливан: именно в одной из долин Ливана крестоносцы из рассказа «Золотой рыцарь» обретают Христа. Итак, если предположить, что ливанские кедры из новеллы Н. Гумилева восходят к шумерской поэме, то налицо двойственность данного образа – под кедрами в пространстве прозы поэта одновременно происходит как грехопадение, так и обретение Бога. Указанное противоречие разрешается при обращении к «Эпосу о Гильгамеше». По мнению В. К. Афанасьевой, «кедр имел определенное отношение к культу – из кедров делали священные двери, крыши в храмах, ветки кедров употреблялись в качестве благовония при жертвенных воскурениях» [Афанасьева, 1979: 93-94]. Итак, кедр – дерево, используемое в древнем Уруке для строительства храмов, и автор поэмы изображает Гильгамеша не только как воина, но и как строителя: «Стеною обвел он Урук блаженный, / Чистого храма, Эанны святой» [Гумилев, 2008, т. 2: 8].

Сопоставим данный фрагмент поэмы с эпизодом из воспоминаний И. Одоевцевой о реакции Н. Гумилева на одно из её стихотворений:

Сколько раз говорили о разорении Трои и никто, кроме вас, не вспомнил, что ее и построили [Одоевцева, 1988: 35].

Возможно, акмеистическая архитектурность и страсть к поэтическому зодчеству, которой Н. Гумилев не видел в любимой им «Илиаде» Гомера, посвященной событиям, предшествующим разрушению Трои, он обретает в шумеро-аккадском эпосе, поскольку идея храмостроительства пронизывает все его творчество, от самых ранних произведений (например, «Сказки о королях» 1903 – 1905 гг.: «В вечных песнях, в вечном танце / Мы воздвигнем новый храм» (I: 58)), до поздних (например, стихотворения «Память» 1920 г.: «Я – угрюмый и упрямый зодчий / Храма, восстающего во мгле» (IV: 92)).

Особого внимания в связи с этим заслуживает стихотворение «Приглашение в путешествие», написанное в год работы Н. Гумилева над

переводом «Гильгамеша», где лирический герой повторяет подвиг царя Урука, срубившего кедры для строительства храма:

В горах, где весело, где ветры
Кричат, рубить я стану лес,
Смолою пахнувшие кедры,
Платан, встающий до небес» (III: 190).

Но наиболее полное выражение идея храмостроительства нашла в драматургии поэта: о храме грезит Гондла из одноименной драматической поэмы:

Все вы, сильны, красивы и прямы,
За горбатым пойдете за мной,
Чтобы строить высокие храмы
Над грозящей очам крутизной (V: 114).

И даже жестокие интриги византийского императора Юстиниана происходят на фоне строительства собора:

Так и знал я! Этот Рим,
Гордясь своей языческого славой,
Понять не хочет, что отныне солнце
Для всей земли один Константинополь.
А что собор святой Софии? (V: 176).

Однако дохристианские, восходящие к шумерской традиции, составляющие сюжета о постройке храма наиболее последовательно проявляются в «античной» пьесе Н. С. Гумилева «Актеон»:

Агава (насмешливо):
Для вас дороже всего
Еще не построенный город.
<...>
Чтоб мальчикам было где время убить,
Построила я лупанарий (V: 37).

В комментариях к переводу «Эпоса о Гильгамеше» И. М. Дьяконова мы находим упоминание одного интересного факта, связанного со строительством Урука и созвучного процитированному эпизоду из драмы Н. Гумилева: «В Уруке прекратились браки – граждане отправлены на работу, вместо законных жен их кормят блудницы» [Эпос о Гильгамеше (О все выдавшем), 2006: 154]. Итак, лупанарий в «Актеоне», как и блудницы в «Гильгамеше», становится обязательным условием строительства храма, так как блудницы – источник греха, а грех – источник искусства. Но, несмотря на этически неоднозначный

генезис искусства, эстетика в глазах Н. Гумилева оправдана тем, что, служа постыдным напоминанием о потерянном рае, она дает импульс к постижению божественного. Из этого положения в художественной логике Н. Гумилева неизбежно следует мысль о всепрощении, и «Гильгамеш» здесь с удивительной точностью созвучен евангельскому «истинно говорю вам, что мытари и блудницы вперед вас идут в Царство Божие» [Матф. 21:31], поскольку, тоскуя по своему естественному, «райскому» бытию, Эабани все-таки прощает блудницу: «Убежавшая пусть возвратится, станет путь ее легким» [Гумилев, 2008, т. 2: 14]. Примеру Эабани следует и лирический герой Н. Гумилева в стихотворении «Людам будущего»:

Все люди верили глубоко,
 Что надо жить, любить шутя,
 И что жена – дитя порока,
 Стократ нечистое дитя.
 Но вам бегущие години
 Несли иной нездешний звук
 И вы возьмете на Вершины
 Своих подруг (I: 67).

Существует еще один момент, который сближает поэзию Н. Гумилева с эпизодом встречи Эабани и блудницы из «Гильгамеша». Как и в шумеро-аккадской поэме, в лирике поэта женственность, граничащая с грехом блудодеяния, претендует на единственную силу, которая способна смирить неукротимую мужественность героев. Так, Гильгамеш, узнав о существовании равного ему мужа, посылает к нему блудницу. Наиболее отчетливо с «Гильгамешем» связан генетически восходящий к древнему эпосу традиционный мотив противостояния женской красоты и героической мужественности в стихотворении «Юдифь»:

Когда, как омут, приняло их ложе,
 Поднялся ассирийский бык крылатый,
 Так странно с ангелом любви несхожий (III: 40).

Крылатый бык – то самое чудовище, которое по желанию Иштар, отвергнутой Гильгамешем, отправляется на землю, чтобы убить прославленного героя. В контексте культуры Междуречья образ быка может быть истолкован и

иначе, как олицетворение бога Мардука, покровителя Вавилона. Однако сюжет кровавой расправы над ассирийским полководцем указывает на то, что данный образ враждебен Олоферну, и потому восходит скорее к эпизоду из «Гильгамеша», чем к вавилонскому пантеону. Какую же функцию в ветхозаветной легенде выполняет образ быка из аккадского эпоса? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к последней строфе стихотворения: «Из мрака будущего Саломея / Кичилась головой Иоканаана» (III: 40). В «Юдифи» Н. Гумилев воссоздает ряд исторически прецедентных ситуаций: Олоферн погибает, покоренный красотой Юдифи, по капризу Саломеи обезглавлен Иоанн, а из-за гнева Иштар чуть не лишается жизни Гильгамеш. В исторических событиях, развивающихся в произведении по циклической модели, легко увидеть одно небольшое несоответствие: центральные образы Юдифи и Олоферна дисгармонируют с второстепенными образами шумерских и новозаветных героев. Если основное событие текста повествует о том, как благородная дева убивает жестокого врага, то в событиях второстепенных все происходит с точностью до наоборот – исполненный всевозможными добродетелями муж становится жертвой женского коварства. Однако исторический параллелизм описанных Н. Гумилевым фактов склоняет к двум цепочкам отождествлений: Иштар – Юдифь – Саломея и Гильгамеш – Олоферн – Иоанн. Этически отрицательный образ Олоферна заключен между положительными образами Гильгамеша и Иоанна: под их влиянием ассирийский полководец очеловечивается и в глазах читателя достоин сострадания так же, как блудница достойна прощения. Таким образом, именно сострадание к поверженному врагу является той особенностью морального облика героев шумеро-аккадской поэмы, которая импонирует Н. Гумилеву и которой во многом лишены гомеровские персонажи:

Но он прыгнул на них, как дикий буйвол,
Опрокинул людей, заградивших выход,
И заплакал над павшими, как слабый ребенок [Гумилев, 2008, т. 2: 16].

Как для Гильгамеша, так и для лирического героя Н. Гумилева, милосердие есть обязательное условие воинского подвига и составляет гуманистический идеал героизма:

Но тому, о Господи, и силы
И победы царский час даруй,
Кто поверженному скажет: «Милый,
Вот, прими мой братский поцелуй!» (III: 53).

Мы можем предположить, что вектор духовной эволюции поэта приблизительно совпадает с динамикой образов Гильгамеша и Эабани. В предельно упрощенном виде эту эволюцию можно представить в оппозиции ницшеанство – христианство. Данные крайние точки духовного пути поэта, конечно же, не способны передать всю сложность и многогранность процесса усложнения его мировоззрения, не говоря уже о том, что при разговоре о Н. С. Гумилеве необходимо иметь в виду, что христианский духовный опыт не способен до конца отменить опыт ницшеанский, неслучайно томик Ницше – единственная книга, которую берет с собой сквозной персонаж гумилевской прозы и главный герой повести «Веселые братья» Николай Мезенцов и которую он впоследствии без сожаления теряет (VI: 212). Глава трактата «Так говорил Заратустра» «О войне и воинах», вероятно, особенно актуальная для поэта, начинается следующими словами: «Мы не хотим пощады от наших лучших врагов, а также от тех, кого мы любим до глубины души» [Ницше, 2001: 328]. В начале поэмы Эабани воспринимает Гильгамеша вполне в духе ницшеанства – надеясь обрести в царе Урука верного друга, он, тем не менее, смотрит на легендарного властителя и воина прежде всего как на достойного противника, поединок с которым превратит его в качественно нового человека, реализует потаенную в нем волю к власти:

Говорит, и приятны ему эти речи,
Друга по сердцу искать он хочет:
«Я согласен, блудница, веди меня в город,
Где живет Гильгамеш, совершенный силой,
Я хочу его вызвать и с ним поспорить;
Закричу я в Уруке – это я могучий,
Это я людскими судьбами правлю,
Тот, кто родился в пустыне, велика его сила,

Пред его лицом твое побледнеет,
И кто будет повержен, знаю заранее» [Гумилев, 2008, т. 2: 11].

Особого внимания в связи с ницшеанским отношением к врагу в Гильгамеше заслуживает эпизод сотворения Эабани:

Ты, Аруру, уже создала Гильгамеша,
Ты сумеешь создать и его подобье,
Пусть они состязаются в силе, а Урук отдыхает [Гумилев, 2008, т. 2: 9].

Существование Эабани, таким образом, не самоценно – его сотворение продиктовано необходимостью реализовать героический, сверхчеловеческий потенциал Гильгамеша. В лирике Н. С. Гумилева жажда подвига подчиняется схожим закономерностям:

Так сладко эта песнь лилась, маня,
Что я пошел, и приняли меня
И дали мне винтовку и коня,
И поле, полное врагов могучих,
Гудящих грозно бомб и пуль певучих,
И небо в молнийных и рдяных тучах (III: 86).

Враги в «Пятистопных ямбах» не обладают самостоятельным бытием, они были «даны» лирическому герою так же, как Эабани был «дан» Гильгамешу, смысл их существования детерминирован лишь субъективным стремлением к подвигу. Однако постепенно Эабани в поэме обретает собственный неповторимый облик, и его любовь к Гильгамешу становится подлинно братской, в ней появляются оттенки еще не появившейся христианской религии, не случайно Гильгамеш проявляет чуждое для философии Ф. Ницше милосердие к поверженным, и к милосердию он призывает своего друга-слугу Эабани. Отношение героев поэмы к Эабани именно как к слуге Гильгамеша здесь становится ключевым: он не знает самостоятельного существования без своего вождя, и в качестве друга и брата он столь же зависим от Гильгамеша, как и в качестве врага – эпос не рассказывает нам ни об одном личном подвиге Эабани, который хотя бы на мгновение смог разрушить отношения «духовного аристократизма» между воином пустыни и царем Урука. Таким образом, Эабани занимает в поэме излюбленное место героев стихотворений Н. С. Гумилева – место верного слуги при вожде, в котором одном и заключен смысл

существования простого смертного: таков горбун-мажордом в «Сказке о королях», раб в стихотворении «Императору», дворецкий в «Неоромантической сказке», воин Агамемнона из одноименного стихотворения, ашкер из «Военной» абиссинской песни, древнерусский воин из стихотворения «Ольга».

При сопоставлении мотивно-образной системы «Гильгамеша» с ницшеанскими мотивами и образами творчества Н. С. Гумилева интересно одно наблюдение, совершенное первыми исследователями шумеро-аккадской поэмы. По словам И. М. Дьяконова, имя Гильгамеша «ошибочно читали “Издубар”, сопоставляя самого героя с библейским Немвродом» [Эпос о Гильгамеше (о все издавшем), 2006: 132]. Не исключено, что в Гильгамеше поэта привлекло именно сходство с ветхозаветным героем, охотником, с чьим символическим жестом посылания стрелы в небо в творчестве Н. С. Гумилева связаны богоборческие идеи Ф. Ницше, которым поэт находит место даже в любовной лирике:

И вам чужд тот безумный охотник,
Что, взойдя на нагую скалу,
В пьяном счастье, в тоске безотчетной
Прямо в солнце пускает стрелу (II: 56).

А в стихотворении «Я вежлив с жизнью современную» безумный охотник уже перестает быть безымянным: «Я клялся быть стрелою, брошенной / Рукой Немврода иль Ахилла» (II: 132). В пределах одного стиха Н. Гумилев помещает героев, один из которых принадлежит античной культуре, другой – христианской, но этим их противопоставление не ограничивается, так как жест бросания стрелы в контексте древнегреческого мифа несет в себе значение, противоположное значению того же жеста в мифе ветхозаветном. По мысли А. Ф. Лосева, «в духовном опыте Ахилла совпадает то, что редко вообще кто-нибудь умеет совмещать, это – *веле́ние ро́ка и собственное бушевание и клокотание жизни* (курсив А. Ф. Лосева. – Д. А.). Он знает, что ему не вернуться из-под Трои, и тем не менее предпринимает сложный и опасный поход» [Лосев, 1960: 281]. Иными словами, жест Ахилла при всей своей героической сущности выражает покорность воле высших сил, аналогичный жест Немврода предполагает иную семантику. Немврод – легендарный библейский охотник,

строитель Вавилонской башни. «Стрела, пущенная в небо, символизирует восхождение к небесному. В талмудических мифах о Вавилонской башне сказано, что ее строители пускали в небо стрелы, и они возвращались к ним, окрашенные кровью» [Энциклопедия символов, знаков, эмблем, 2001: 469]. Таким образом, героическая покорность судьбе и богоборческая сущность подвига, выражающие две противоположные модели поведения, в контексте данного стихотворения оказываются совмещены. Можно предположить, что для Гумилева важен сам факт подвига как таковой, но подобная интерпретация, как нам кажется, упростила бы мировосприятие лирического героя. Прежде чем перейти к осмыслению противоречия анализируемого жеста, отметим ницшеанские коннотации жеста бросания стрелы: «Я люблю того, кто карает своего Бога, так как он любит своего Бога: ибо он должен погибнуть от гнева своего Бога» [Ницше, 2001: 302]. В контексте этих рассуждений нейтрализуется противоположное значение жеста Ахилла и Немврода: актом героического подвига в обоих случаях выражается единственно возможный для сильной личности способ выражения любви к Богу. Философия Ф. Ницше для Н. Гумилева оказывается точкой пересечения христианского и языческого:

Презрение к слабому и больному человечеству, языческий взгляд на силу и красоту, присвоение себе *заранее* (курсив В. Соловьева. – Д. А.) какого-то исключительного сверхчеловеческого значения – во-первых, себе единолично, а затем себе коллективно, как избранному меньшинству “лучших”, т. е. более сильных, более одаренных, властительных, или “господских”, натур, которым все позволено, так как их воля есть верховный закон для прочих [Соловьев, 1990: 628].

С другой стороны, «мышление Ницше фактически определяется христианскими импульсами, хотя содержание их утрачено» [Ясперс, 1994 а: 11]. «Гильгамеш» и есть художественная попытка поставить деяние «сверхчеловека» выше закона большинства, абсолютным воплощением которого является закон смертности. С другой стороны, трагическая и по-ахиллесовски осознанная Гильгамешем обреченность на поражение позволяет говорить о том, что образ Гильгамеша самим фактом своего появления на поэтическом горизонте Н. Гумилева стал предпосылкой для антиномичности мышления поэта,

позволяющем гармоничное сближение образов, традиционно несовместимых друг с другом.

Образ гордеца-богоборца с луком в руках постепенно усложняется в контексте творчества Н. С. Гумилева, преодолевая границы лирической системы поэта: образ ветхозаветного охотника без труда угадывается в герое первой повести Н. С. Гумилева «Гибели обреченных» Тремограсте, Немврода видит Бедуин из пьесы «Дети Аллаха» в числе лучших воинов загробного мира (см.: V: 93). Усложнение данного образа происходит не только в жанрово-родовом аспекте, но и в аспекте философском. Так, например, в стихотворении «Звездный ужас» жест бросания стрелы в небо в своем глубинном значении уже не помещается в рамки философии Ф. Ницше и служит своеобразным прологом для постановки вопроса о теодицее:

Выстрелим, – они сказали – в небо,
И того, кто бродит там, подстрелим...
Что нам это за напасть такая? –
Но вдова умершего вскричала:
– Мне отмщения, а не вам отмщенья!
Я хочу лицо его увидеть,
Горло перервать ему зубами
И когтями выцарапать очи (IV: 109).

Таким образом, «Гильгамеш» в свете анализа художественного мира Н. С. Гумилева предстает перед нами, с одной стороны, в качестве своеобразного зеркала, в котором поэт склонен видеть многие духовно-поэтологические константы своего творчества, а с другой стороны, импульс к формированию антиномичности и интегральности собственной поэтики. Кроме того, прочтение шумеро-аккадского эпоса заставляет Н. С. Гумилева переосмыслить некоторые теоретико-литературные и философские понятия, чему и будет посвящен следующий параграф нашей работы.

§1.2. «Гильгамеш» в свете диалектической логики Н. С. Гумилева

Поскольку художественный мир «Эпоса о Гильгамеше» во многом созвучен поэтическому мировидению Н. Гумилева, не исключена возможность того, что

именно шумерская поэма стала первоначальным импульсом для попытки формулирования поэтом собственного взгляда на эпос. Данная попытка относится к началу 1914 г. и по времени совпадает с принятием решения о переводе «Гильгамеша». Идеи Н. С. Гумилева, изложенные попутно с чтением новой эпической поэмы «Мик и Луи», заключаются в следующем: «Как и в древнем, так и в современном эпическом произведении Н. Гумилев считает необходимым три начала: религиозное, массовое и индивидуальное. Эти главные условия способствуют созданию мифа, ибо мифотворческое начало тоже особенность настоящего эпоса» [Лукницкий, 2010: 362]. На основании данного фрагмента эпической теории и текста «Гильгамеша» постараемся реконструировать суть изысканий поэта. Стремление Гумилева мыслить троичными структурами наводит на мысль о влиянии на основателя акмеизма немецкой классической философии, а именно идей Г. В. Ф. Гегеля, чьё осмысление эпоса задолго до теории М. М. Бахтина определяло взгляд филологов и поэтов на этот литературный род, тем более что немецкая классическая философия занимала значительное место в системе образования дореволюционной России. Особенно сильно Н. Гумилева могла заинтересовать гегелевская «Эстетика», поскольку поэт активно углублял свои знания в данной области при подготовке лекций по теории поэзии в 1919 – 1921 гг. Влияние философии Гегеля подтверждают и отдельные наблюдения исследователей, касающиеся соотношения вещи и Духа в поэтологии Н. С. Гумилева. Так, в стихотворении 1919 г. «Естество» намечается связь с «противопоставлением “вещности” современного мира – “одухотворенности” природы у древних в работах Гегеля, ср.: “Мир теперь прозаичен; в сущности он являет собой лишь собрание вещей. На востоке, и особенно в греческой жизни, радуется дружелюбие и веселость отношения человека к природе; отношение к природе здесь есть отношение к божественному, его щедрость одухотворяет природное начало, делает его божественным, одушевляет его”» (IV: 261). Г. Темненко, анализируя стихотворение «Шестое чувство», находит, что «Гумилев называет “бессмертными стихами” такие, которые наиболее близки к высказанному Гегелем идеалу, следовательно, становятся почти адекватными той

главной “вещи в себе” – бессмертной красоте мироздания, – которая и является главным объектом, волнующим и объединяющим всех художников мира» [Темненко, 2012].

Гегелевское влияние можно уловить и в том, что массовое и индивидуальное начала в рассуждениях Н. С. Гумилева вполне отчетливо образуют тезу и антитезу в диалектической триаде, отводя религиозному началу место художественного синтеза. Оригинальная гегелевская триада призвана ответить на следующие вопросы:

Каким должно быть всеобщее состояние мира, на почве которого может быть адекватно изображено эпическое событие. Во-вторых, каков характер самого этого индивидуального события <...>. В-третьих, наконец, мы должны бросить взгляд на форму, в которой переплетаются и эпически завершаются обе эти стороны, образуя единство художественного произведения [Гегель, 2007: 375].

Очевидно, что гумилевское индивидуальное – массовое приблизительно соответствует гегелевскому всеобщее – индивидуальное. Но в самой номинации частей диалектической триады намечается несовпадение мысли поэта и философа. Всеобщее начало у Гегеля, по-видимому, гораздо шире начала массового у Н. Гумилева и включает в себя не только мир героев, но и мир природы, мир вещей и организацию государства. В рассуждениях поэта-акмеиста происходит сужение эпического мира в сторону его антропологизации. Отношения человек – мир, герой – мироздание уступают место взаимоотношениям человека и человечества, героя и его племени. Например, в «Гильгамеше» в отношениях между жителями Урука и царем возникают претензии на равноправие:

Славное дело себе ты выбрал.
Встречей почтим мы тебя, владыка,
И за встречу почтишь ты нас, владыка! [Гумилев, 2008, т. 2: 15]

Помимо взаимного почитания царя народом и народа царем примечательна еще одна деталь: Эбани в обращении жителей к Гильгамешу занимает особое место. Это объясняется тем, что центральная трагедия поэмы – брэнность существования человека, обусловленная его смертностью, с особенной силой воплощена как раз в образе Эбани. Образ Эбани в поэме, таким образом, в силе

своего художественного обобщения являет собой уже не принадлежность к конкретному племени, а иллюстрирует закон мироздания, тем самым затмевая центральный для поэмы образ Гильгамеша, поскольку именно через смерть друга шумерский герой ощущает свою трагическую причастность к судьбе своих подданных: «Друг возлюбленный мой грязи теперь подобен, / И не лягу ли я, как он, чтоб вовек не подняться?» [Гумилев, 2008, т. 2: 26].

Вполне в духе Гильгамеша ощущают, а затем и преодолевают экзистенциальный ужас смерти герои лирики Н. Гумилева:

Издавна люди говорили,
 Что все они рабы земли
 И что они, созданыя пыли,
 Родились и умрут в пыли.
 Но ваша светлая беспечность
 Зажглась безумным пеньем лир,
 Невестой вашей будет Вечность,
 А храмом – мир (I: 67).

В этих строках победа над смертью происходит по шумеро-аккадскому «сценарию»: потерпев неудачу в поиске физического бессмертия, Гильгамеш обретает бессмертие духовное, так как дело его рук, храм, принадлежит уже не времени, а вечности.

В сюжете поиска бессмертия происходит завершение диалектической триады в синтезе индивидуального и массового начал, поскольку вечную жизнь, обладателем которой едва не становится Гильгамеш, герой предназначает не только себе, но и своим согражданам: «Я возьму его в крепкий Урук, поделю средь сограждан, / Имя его – “старик становится юным”» [Гумилев, 2008, т. 2: 38]. В рамках шумерского мировоззрения, которое не знает аналога христианскому раю, идея всеобщего бессмертия наделяется религиозным значением в точке художественного синтеза, соответствуя, таким образом, ключевому элементу диалектической триады Н. Гумилева. Вспомним, что герой последнего рассказа основателя акмеизма «Девкалион» так же, как и Гильгамеш, обладая сакральным знанием о надвигающемся потопе, не желает индивидуального спасения. Схожие мысли звучат и в лирике, например,

стихотворение «На путях зеленых и земных», построенное как обращение серафима к змею, заканчивается следующим образом:

Там, где плещет сладкая вода,
Вновь соединим мы наши руки,
Утренняя, милая звезда,
Мы не вспомним о былой разлуке (III: 159).

Прозвучавшая здесь предвосхищенная шумерской поэмой мысль об апокатастасисе, всеобщем спасении, трансформирует изначальную гегелевскую триаду, заменяя конечный формальный компонент компонентом религиозным. Возможно, именно гегелевскую мысль о том, что эпос является своего рода универсальной «поэтической Библией» народа [Гегель, 2007: 369-370], развивает поэт.

Попробуем применить данную диалектическую триаду к поэме «Мик», в которой Н. Гумилев попытался воплотить свои теоретические взгляды на эпос. Вот гегелевский пример взаимодействия всеобщего и индивидуального (у Гумилева – индивидуальное и массовое) в гомеровском эпосе:

Здесь перед нами, в домашней и общественной жизни, не варварская действительность, и не одна лишь рассудочная проза упорядоченной семейной и государственной жизни, а та изначальная поэтическая середина, как я охарактеризовал её выше. Но главное в этом отношении касается свободной индивидуальности всех персонажей. Конечно, Агамемнон в Илиаде – это царь царей, и все другие вожди подчиняются ему, однако верховная власть его не превращается в сухую связь приказа и послушания, господина и его слуг [Гегель, 2007: 376].

Противопоставление массового (всеобщего) и индивидуального, проиллюстрированное философом взаимоотношениями Агамемнона и Ахилла, находят свое соответствие в «Мике» во взаимоотношениях Луи и племени обезьян: подобно Ахиллу, обезьяны отказываются идти в бой за своим вождем, вмешиваясь в сражение лишь в тот момент, когда гибель друга главного героя уже predetermined. В этой точке развития действия прообразами Мика и Луи являются, соответственно, Ахилл и Патрокл, а если обратиться к аккадскому эпосу – Гильгамеш и Эбани. Конфликт массового (миролюбивость племени обезьян) и индивидуального (воинственность их нового вождя Луи) разрешается смертью Луи и ведет, как и в «Гильгамеше», к познанию главным героем тайн загробного мира, что можно условно обозначить как синтез в сфере религии.

Гильгамеша и Мика одинаково волнует несправедливость устройства мира мертвых, так как в аккадском эпосе идея рая отсутствует вовсе, а в гумилевской поэме рай доступен только носителям христианской, то есть европейской культуры. Оба героя стремятся схожими путями изменить законы мироздания: Гильгамеш хочет обрести бессмертие не только для себя, но и для своего народа, избавив его таким образом от вечных посмертных мук. Мик же, подобно Гильгамешу, постоянно находится в поисках не индивидуального, а всеобщего блага, соединив африканскую и европейскую культуры (общение Мика с Луи и с охотником Дугласом), а также превратив свой дом в финале поэмы в аналог рая на земле:

В Аддис-Абебе нет теперь
 Несчастливого иль пришлеца,
 Пред кем бы не открылась дверь
 Большого Микова дворца.
 Там вечно для радушных встреч,
 Пиров до самого утра,
 Готовится прохладный тэдж
 И золотая инджира.
 И во дворце его живет,
 Встречая ласку и почет,
 С ним помирившись давно
 Слепой старик, Ато-Гано (Ш: 38).

Символичен завершающий поэму образ вельможи Ато-Гано, убившего в начале произведения отца Мика. Таким образом, исходное стремление Гильгамеша к избавлению от адских мук трансформируется в оригинальной гумилевской поэме в идею всепрощения, которая обретает религиозное значение в точке художественного синтеза и без которой, по мысли поэта, невозможно воплощение идеи рая.

Философско-художественный этап синтеза в сфере религии как конечный не удовлетворяет Н. Гумилева, и построенную диалектическую триаду он делает обязательным условием мифотворчества, которое и становится высшей степенью его рассуждений. На этой ступени понятие эпоса тесно сопряжено с понятием мифа. Если принять во внимание тот факт, что в своих теоретических изысканиях и лекциях Н. Гумилев призывал «учитывать этимологию слова» [Зобнин, 2005:

75], перед нами откроется новая смысловая грань тесной связи мифа и эпоса в контексте взглядов Н. С. Гумилева на данный литературный род. Как пишет А. А. Тахо-Годи, «греки различали “слово” как “миф” (μῦθος – mythos), “слово” как “эпос” (ἔπος – epos) и “слово” как “логос” (λόγος – logos). <...> “Миф”, оказывается, выражает обобщенно-смысловую наполненность слова в его целостности. “Эпос” указывает на звуковую оформленность слова. <...> Что же касается “логоса”, то он предполагал первичную выделенность и дифференциацию элементов, переходящую затем в некую их собранность» [Тахо-Годи, 1989: 7-8]. Можно предположить, что миф как «особенность настоящего эпоса» неизменно подразумевает и логос. Таким образом, при разговоре о гумилевском осмыслении эпоса мы вновь получаем традиционную для философии троичную структуру, но теперь она не укладывается в рамки диалектической триады, так как во взаимосвязи мифа, эпоса и логоса при их самоотождествлении и семантическом «перетекании» друг в друга мы не наблюдаем ни первоначального противопоставления (теза – антитеза), ни иерархических отношений, основанных на последующем синтезе элементов. А если учесть, что, по сравнению с гегелевским, гумилевский взгляд на эпос значительно антропологизируется, то неудивительно, что среди эпических героев древности именно Гильгамеш становится объектом пристального внимания Н. Гумилева.

В связи с вышесказанным обратимся к разбору «Эпоса о Гильгамеше» Е. М. Мелетинского. По мнению ученого, «по сравнению с мало развернутым эпическим фоном героический характер Гильгамеша очень многогранен и глубок. В своей нерасчлененной широте образ Гильгамеша содержит черты и богоборца Прометея, и истребителя чудовищ Геракла, и строптивого Ахилла, ... и героического путешественника Одиссея. Иными словами, он является предшественником целой галереи эпических характеров классического античного эпоса» [Мелетинский, 2004: 421 – 422]. Таким образом, синкретичная природа образа Гильгамеша и усиление роли героя за счет ослабления эпического фона ведет к тому, что Гильгамеш в качестве прародителя героев воплощает

«собранность дифференцированных элементов», то есть несет в себе вочеловеченную идею перводанного логоса, являясь тем самым наглядной иллюстрацией к взглядам Н. Гумилева на эпос и к концепции слова в акмеизме, где логос покидает «скудные пределы естества» (IV: 67) и возвращается к своему божественному прообразу.

§2. Николай Гумилев и первобытная культура

§2.1. Протоакмеистические мотивы «первобытной прозы» Н. С.

Гумилева

В заметке 1909 г. «По поводу “салона” Маковского» Н. С. Гумилев пишет: «для нашего времени особенно важно найти свое отношение к античности» (VII:27). Но в контексте литературы Серебряного века поиск такого отношения связан, прежде всего, с сопоставлением античной эпохи с другими историческими периодами, в качестве которых выступают, как правило, современная авторам действительность или же культурно значимые этапы мировой истории, оставившие потомкам многочисленные произведения искусства (например, в стихотворениях «Бессонница. Гомер. Тугие паруса» О. Э. Мандельштама или «Современность» Н. С. Гумилева). Однако поэты и писатели рубежа веков, унаследовав от романтизма пафос преодоления границ (жанрово-родовых, аксиологических, онтологических, жизнотворческих и др.), не могли смириться с тем, что у исторического процесса существует граница не только на горизонте будущего (например, Апокалипсис), но и на горизонте прошлого (Античность). Так, В. Я. Брюсов пишет:

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. <...> 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, ранее, в космологии – откровением Коперника [Брюсов, 2010: 4–6].

Таким образом, для начала века очевидно стремление протянуть вектор истории не в одну, а в обе стороны, где Античность, утратив свой изначальный статус, приближается к середине стрелы времени. Здесь новым временным горизонтом для поэтов-символистов становятся цивилизации Древнего Востока и Америки, в которых поэтов Серебряного века завораживает величие Египта, Ассирии, Вавилона и племени Майя. Схожую, но несколько иную ситуацию мы наблюдаем среди акмеистов: мистический ореол востока, не вполне укладывающийся в рамки «акмеистической вечности», побудил Н. Гумилева и его соратников по «Цеху поэтов» искать другую, более «акмеистическую» древность, которую они, в конечном итоге, обретают в истории первобытного человечества, в каменном веке, столь созвучному камню, ключевому образу многих манифестов и стихотворений нового поэтического течения. Например, М. Зенкевич входит в литературу со своим первым акмеистическим сборником «Дикая порфира» (1909 – 1911 гг.), в котором непосредственно первобытной культуре посвящены такие стихотворения, как «Ящеры», «Махайродусы», «Человек» и др. Сам Н. С. Гумилев обращается к первобытному человеку в первом (во всяком случае, в первом из дошедших до нас) своем прозаическом опыте, повести «Гибели обреченных» (1907 г.), и в рассказе «Дочери Каина» (1908 г.). При этом прозаическая форма данных произведений делает их адекватными дописьменному жанру легенды. Например, В. А. Рождественский считал прозу Н. С. Гумилева, известную современникам поэта по посмертному сборнику «Тень от пальмы», «записью устных рассказов» (VI: 241). Таким образом, обращение к прозаическим жанрам в «Гибели обреченных» и «Дочерях Каина» имплицитно соответствует устности как основной поэтологической черте изображенной здесь первобытной эпохи.

Объединенные темами «утра мира» и «зари человечества», данные произведения содержат целый ряд сюжетных и образных перекличек. Действительно, общий сюжет «Гибели обреченных» и «Дочерей Каина» можно свести к следующему: главный герой, воин или охотник, в обоих случаях идеализируемый Гумилевым, отправляется открывать новые для себя территории,

где в некоем сакральном пространстве встречает девушку (в чертах которой угадывается образ символистской Вечной Женственности), после чего для героя происходит утрата гармонии с миром и с самим собой. Необходимо сделать еще одно предварительное замечание: поскольку наиболее последовательно тема первобытной культуры была воплощена в «Гибели обреченных», мы сосредоточим наше внимание именно на этой повести, при необходимости делая отсылки к рассказу «Дочери Каина».

В гумилевоведении повесть «Гибели обреченных» рассматривалась, главным образом, исходя из сочетания в данном произведении «трех автономных философско-религиозных мотивов – ницшеанства, оккультизма и христианства» (VI: 258), также учеными был установлен достаточно широкий круг философских, литературных и оккультных влияний, связанных с именами Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, М. Горького, В. Я. Брюсова, Ф. Сологуба, А. П. Чехова, М. Ю. Лермонтова, Э. По, Папюса, Э. Леви, А. Безант, и Е. П. Блаватской (VI: 257-276). В нашей работе мы намерены дополнить существующие интерпретации повести рядом культурологических и собственно поэтологических моментов, а также расширить круг возможных источников, на которые Н. С. Гумилев мог опираться при написании «Гибели обреченных». Так, на момент жизни поэта самым известным трудом о первобытной культуре была одноименная работа Э. Тайлора, в связи с чем нам представляется уместным сравнить начало повести с некоторыми рассуждениями английского ученого:

Было утро, а еще не все туманы покинули земные болота. Еще носились прохладные морские ветры. А круглое сверкающее солнце уже поднялось на горизонте и нежно целовало землю, чтобы измучить ее после горячей лаской полуденного зноя (VI: 5).

Мотив брачных игр между землей и небом (солнцем), неоднократно повторяющийся в повести, вполне соответствует первобытному представлению о сотворении мира:

И у других народов так же далеко распространен и пустил такие же глубокие корни двойной миф о “двух великих родителях”, как называются они в Ригведе. Греки, называя мужем и женой Урана и Гею, или Зевса и Деметру, подразумевают под этим союз неба и земли, и Платон, говоря, что земля породила людей, а бог был их творцом, по всей вероятности, имел в виду ту же древнюю мифологическую мысль. Она

встречается в древней Скифии, так же как и у китайцев, которые в Шукинге называют небо и землю “отцом и матерью всех вещей”. Китайская философия естественным путем переработала эту идею в схему двух великих начал природы, Ин и Ианг, мужское и женское, небесное и земное, и из этого распределения природы вывела следующее практическое нравоучение: Небо, говорят философы династии Сунг, породило мужчин, а Земля – женщин, и поэтому женщина должна быть подвластна мужчине, как Земля Небу [Тайлор, 1989: 157].

Но в «Гибели обреченных» указанный мотив брака неба и земли, отсылающий нас к сюжету сотворения мира, постепенно трансформируется, так как образ неба у Н. Гумилева, в отличие от образа земли, амбивалентен и не имеет однозначной положительной коннотации, поскольку основным конфликтом повести становится противостояние Тремограста и луны:

Он пробовал бороться с этой тяжелой чарой. Кричал бранные слова, резким диссонансом звучавшие в задумчивой тишине, и пускал в светлый диск свои длинные меткие стрелы. Но напрасно! Стрелы падали обратно, равно как и слова, отраженные эхом (VI: 10).

Жест бросания стрелы в небесное светило становится в контексте повести предельно многозначным:

Образ луны связан с обширным кругом символистских значений как в оккультизме, так и в лирической символической образности Гумилева. <...> Луна является символом Люцифера. <...> В творчестве Гумилева Луна, как известно, была, прежде всего – “знаком Ахматовой” (VI: 269).

Следовательно, поединок главного героя с луной оборачивается зарождающейся в повести полемикой с эстетикой символизма с одной стороны, попыткой преодоления влияния оккультизма с другой, и, наконец, отражает напряженное переживание отношений с Анной Ахматовой, воспроизводимых в традиционной для любовной лирики Н. Гумилева метафоре «любовь-война» (например, стихотворение «Поединок» 1909 г.). Неслучайно И. Ерыкалова отметила, что «уникальность прозы Гумилева заключается в том, что это, несомненно, проза поэта. В них развиваются и раскрываются поэтические мотивы Гумилева. Порой, чтобы постичь их до конца, необходимо прочитать и поэтическое и прозаическое произведения, связанные едиными образами и сюжетами» (VI: 249). Представляется интересным, что данный эпизод перекликается как со стихами современными «первобытной прозе» поэта, так и предвосхищает образы и мотивы, появившееся уже в зрелом творчестве Н.

Гумилева. Например, параллелизм бросания стрелы из лука и речевого акта наблюдается в цикле «Возвращение Одиссея» 1909 г., а мотив полета стрелы в небо, тесно связанный с ницшеанскими богоборческими смыслами – в стихотворении «Я вежлив с жизнью современною» 1911 г. Противостояние ночному, небесному началу видоизменяет намеченный нами мотив любви-брака в «Гибели обреченных»: если в начале повести перед нами традиционные мифологические отношения между Землей и Небом, то в финальной части произведения мужскому небесному основанию мира приходит на смену человеческое: в финальной части повести объектом любви женского первоначала (земли) становится уже не небо, а главный герой:

Если так, – сказал он, – то будьте гостями в моей пещере и расскажите мне тайны, которые нашептала вам земля. Я ничего не слышал от нее, кроме нежных вздохов и влюбленных слов (VI: 14).

Подобное переосмысление любви как онтологического условия бытия мира и человека отчасти компенсирует сюжетную незавершенность повести: грядущая битва Тремограста со старыми богами кажется обреченной на победу, на что и указывает само название повести «Гибели обреченных». Однако предстоящая победа, как нам кажется, не снимает трагизма происходящего, поскольку название повести имеет двойную адресацию, так как гибель предстоит не только расе богов, но и расе людей. Эта мысль становится особенно очевидна, если сопоставить «Гибели обреченных» с одним из возможных источников «первобытной прозы» поэта, драмой Дж. Г. Байрона «Каин», над переводом которой Н. С. Гумилев будет работать в 1919 г. [См. Лукницкий, 2010: 581]:

Но что бы ты подумал,
Когда б узнал, что есть миры громадней,
Чем мир земной, что есть созданья выше,
Чем человек, что их число несметно,
Что все они на смерть обречены
И все живут, все страждут? [Байрон, 1997: 707].

Здесь необходимо указать на некоторые типологические сходства между повестью Н. Гумилева и драмой Дж. Байрона, так как её влияние на «Гибели обреченных» не столь очевидно как, например, на рассказ «Дочери Каина».

Во-первых, Н. С. Гумилев в своей прозе стремится совместить две хронологии истории, научную и библейскую. В «Гибели обреченных» это выражается в восприятии первобытного охотника как «первенца Бога», то есть классическое для рубежа веков неоромантическое описание каменного века, наполненное некоторыми конкретными историческими деталями, оказывается для Н. Гумилева невозможным без сакрального ветхозаветного первоисточника, каковым для поэта становится сотворение человека. И наоборот, в «Дочерях Каина» библейский сюжет помещается в историческую конкретику первобытной эпохи:

В соседнем лесу слышен звон каменных топоров – это его дети строят ловушки для слонов и тигров, перебрасывают через пропасти цепкие мосты. А в ложбинах высохших рек семь стройных юных дев собирают для своего отца глухо поющие раковины и бдолах, и оникс, приятный на взгляд. Сам патриарх сидит у порога, сгибает гибкие сучья платана, острым камнем очищает с них кору и хитро перевязывает сухими жилами животных. Это он делает музыкальный инструмент, чтобы гордилась им его красивая жена, чтобы сыновья распалялись жаждой соревнования, чтобы дочери плясали под огненным узором Южного Креста (VI: 35).

Следовательно, для Н. С. Гумилева в изображении первобытной эпохи принципиально значимы классические произведения, описывающие «зарю человечества» в традиционной библейской трактовке мировой истории, а если учесть тематическое родство между повестью «Гибели обреченных» и рассказом «Дочери Каина», то особую актуальность обретает репрезентация сюжета о Каине, наиболее ярко представленная в драме Байрона.

Во-вторых, Н. С. Гумилев разрабатывает заданную Дж. Байроном тему смены человеческих рас, происходящую по мере движения исторического времени. Комментаторы шестого тома полного собрания сочинений Н. С. Гумилева, анализируя центральный для повести «Гибели обреченных» конфликт между старыми богами и новым творением Бога, Адамом-Тремограсом, опираются, главным образом, на оккультные эволюционные идеи Е. П. Блаватской, согласно которым развитие человечества проходит семь этапов, каждому из которых соответствует новое, более совершенное состояние человека. (См.: VI: 265 – 266). Не отрицая влияния «Тайной Доктрины» Е. П. Блаватской на всё раннее творчество Н. С. Гумилева в целом и на «Гибели обреченных» в

частности, укажем на некоторые возникающие в повести Н. С. Гумилева «байроновские» несоответствия «Тайной Доктрине» Блаватской. Приведем фрагмент диалога Каина и Люцифера, посвященный развитию человечества:

Каин: Но в этом мире первый – мой родитель.
 Люцифер: Из вас он, правда, первый, но из них
 Он даже недостойн быть последним.
 Каин: А кто они?
 Люцифер: Они есть то, чем будут
 Все смертные.
 Каин: А были чем?
 Люцифер: Живыми,
 Великими, разумными – во всем
 Настолько превышавшими Адама,
 Насколько сын Адама превышает
 Своих потомков будущих.
 Каин: Увы!
 И все они погибли, все исчезли
 С лица земли?
 Люцифер: С лица своей земли,
 Как некогда и ты с своей исчезнешь.
 Каин: Но ты сказал, что прежде их землю
 Была моя?
 Люцифер: Была.
 Каин: Но изменилась.
 Моя земля для них была бы слишком
 Ничтожна.
 Люцифер: Да, она при них была
 Прекраснее [Байрон, 1997: 720 – 721].

Если мистическая теория Е. П. Блаватской носит эволюционный характер и по сути своей прогрессивна, то в драме Дж. Байрона и в повести Н. Гумилева в развитии человеческих рас намечается явный регресс, так как, несмотря на свою физическую силу и красоту, Тремограст явно уступает расе старых людей-богов:

Сказав это, он подошел к морю, но не погрузился в него, а заскользил по поверхности, и его бег напоминал быстрый полет ласточки над самой землей, в час, когда на небе собираются грозовые тучи. Тремограст пробовал преследовать его, но волны зашевелились, как будто запрещаая, и, пока он боролся с ними, уже скрылся сияющий контур загадочного юноши (VI: 12 – 13).

К тому же и описание острова, обители старой расы людей, качественно превосходящей новый мир, Богом данный во владение Тремограсту, также вполне вписывается в логику рассуждений байроновского Люцифера:

Этот остров давно дразнил воображение Тремограста. Ему казалось, что там зреют плоды, сочнее и ароматнее, чем в его лесах, и разбросаны камни, перед которыми ничто блеск тусклого мрамора и редко-встречаемого малахита (VI: 10).

Необыкновенная красота и недостижимость острова придает ему черты утраченного Эдема, неслучайно первым растением, увиденным Тремограстом на острове, становится кипарис, служащий традиционным атрибутом рая не только в классической литературе, но и в народных духовных стихах: «Перед ним косые лучи солнца освещали лесную прогалину, края которой густо заросли кипарисами» (VI: 11). Обратим внимание на то, как именно растут кипарисы: расположенные по краю, они превращаются в своеобразную границу, которую суждено преодолеть главному герою сначала в качестве путешественника, а потом – завоевателя. Кипарис, выполняющий функцию границы, растение, скрывающее красоты рая от взора смертного, вызывает негодование и байроновского Каина, для которого это растение – молчаливое напоминание об утраченном Эдеме:

Кипарис!
 Угрюмый он, зачем ты положила
 Под ним дитя? Он смотрит так, как будто
 Оплакивает то, что осеняет [Байрон, 1997: 743].

В-третьих, ключевую роль как у Дж. Байрона, так и у Н. Гумилева играет опыт смерти как обязательное условие познания:

А если дух твой скован от рожденья
 Тяжелой, грубой плотью, если он,
 Столь гордый тем, что знает, жаждет новых,
 Все новых, высших знаний, а меж тем
 Не победит ничтожнейших, грубейших,
 Мерзейших нужд и высшею отрадой
 Считает только сладостный и грязный,
 Без меры истомляющий обман,
 Влекущий к созиданию лишь новых
 Несметных душ, несметных тел, с рожденья
 Приговоренных к смерти? [Байрон, 1997: 707].

Принципиально значимым здесь оказывается первое взаимодействие героя с внешним миром – поединок с дикой кошкой, изначально поставивший Тремограста на путь познания смерти: «Изумленно смотрел он на неподвижное тело кошки с раздробленной головой. И не в силах был связать всего прошедшего» (VI: 6 – 7). Осмысление смерти как обязательного условия познания в повести Н. С. Гумилева, как нам кажется, обусловлено влиянием идей Платона,

ставшими одним из многочисленных философских источников эстетики символизма, под влиянием которой находился Н. С. Гумилев в годы работы над «Гибели обреченных». Важно также, что рассказ «Дочери Каина», связанный с данной повестью первобытной тематикой, первоначально задумывался Н. С. Гумилевым именно как «смесь Платона с Флобером» (VI: 318).

По убеждению Платона, сближающего его с орфиками и пифагорейцами, душа наша бессмертна. До того как она вселилась на Землю и приняла телесную оболочку, душа будто бы созерцала истинно сущее бытие и сохраняла о нем знание даже под спудом земных чувственных впечатлений, удаляющих нас от созерцания истинного сущего [Асмус, 1976: 205].

Следующее из этого платоновское понимание смерти как блага, поскольку человек при жизни способен познать, «вспомнить», лишь то, что его душа созерцала после своей смерти или, что одно и то же, перед своим рождением, нашло свое отражение в повести Н. С. Гумилева: «Жадным и любопытным взором смотрел он на новый доставшийся ему мир, а в голове его еще бродили смутные воспоминания, знакомые, но полузабытые слова» (VI: 6). Познание мира через воспоминание о его божественном первообразе наполняет ветхозаветный сюжет об именовании Адамом вещей новыми смыслами. Согласно Н. С. Гумилеву, слово должно соответствовать вещи, отражать её суть, отсылать к идее вещи: «Он всему дал имена, имена ароматные, звучные и красочные, как сами предметы» (VI: 9). В контексте повести Тремограст, новый Адам, становится не создателем языка, как в Библии, он лишь заново открывает его через воспоминание. В этом свете перестает казаться удивительным тот факт, что языком «первенца Бога», языком, только что созданным Тремограстом, владеет старая раса людей, причем владеет на более высоком уровне, чем сам герой. Сравним диалоги старых богов с тем, как именно дает имена Тремограст предметам окружающей действительности: «Одного только боялся он – луны. Когда всходила она, та, которой он не смел назвать имя, он чувствовал, как томление, доходящее до ужаса» (VI: 9). Луна, которой так боится дать имя главный герой, возникает в диалоге людей старой расы, Габриеля и Лейлы:

«О Габриель! Не то сказал филин на запретной горе, полночью, когда светила луна» (VI: 12). В этом эпизоде происходит обретение Тремограстом запретного слова, которое проникает его речь именно после того, как он подслушал разговор жителей острова. С обретением слова-именования у героя пропадает страх перед самим объектом действительности, который оно обозначает, так как обладание словом есть, по Н. Гумилеву, преддверие обладания знанием о самом предмете, знанием о смерти предмета:

Может быть, вы знаете также, как победить луну? Древняя распря связывает меня с нею. Но сегодня я видел ее испуганною, хотя и гневною. И мне показалось, что я начинаю понимать многое (VI: 14).

Важно, что стремление не называть луну собственным именем, использование каких-либо параллельных номинаций в целом характерно для творчества Н. С. Гумилева, связывая воедино его прозу и лирику. Например, стихотворение 1908 г. «Одержимый», посвященное А. А. Ахматовой (что для нас важно подчеркнуть, учитывая отмеченный выше символизм образа луны), поэт открывает следующими строками:

Луна плывет, как круглый щит
Давно убитого героя,
А сердце ноет и стучит,
Уныло чуя роковое (I: 178).

Подобное соприсутствие разных номинаций луны в пределах одного стиха с вытеснением первого и общепринятого названия Н. С. Гумилев впоследствии стремится сделать общеакмеистическим. Наиболее ярко это проявляется в общеизвестном эпизоде чтения О. Э. Мандельштамом своего знаменитого стихотворения «Нет, не луна, а светлый циферблат», которое было воспринято Н. С. Гумилевым как «литературное покаяние» [Лекманов, 2009: 63] товарища по акмеизму.

Другое обретение слова, на котором останавливается Н. С. Гумилев в повести «Гибели обреченных», заключается в нахождении Тремограстом собственного имени:

Из-под ног его вырвался тяжелый камень и с грохотом покатился в пропасть; долго соскакивал с камня на камень, ломал кусты и, с силой ударившись, разбился на дне. “Тремограст”, – повторило далекое эхо. Человек внимательно прислушался и,

казалось, что-то соображал. Медленно прошептал он: “Тремограст”. Потом весело засмеялся, ударил себя в грудь и уже громко и утвердительно крикнул: “Тремограст”, и эхо ответило ему. Он был в восторге, найдя себе имя, такое звучное и напоминающее паденье камня (VI: 8).

Имя главного героя здесь соотносится не только с метафизикой камня, столь важной для ещё не возникшего в 1907 г. акмеизма, но и служит временным атрибутом: в каменный век Н. Гумилева попадают лишь те герои, имена которых созвучны данной эпохе. Так, фамилия главного героя рассказа «Дочери Каина», сэра Джемса Стоунгемптона, является «контаминацией двух реально существующих английских фамилий Stone, “камень” <...> + часто встречающееся в других фамилиях (и топонимических) сочетаниях окончание Hampton (с первоначальным значением “маленький город”, “городок”))» (VI: 330). Тремограста и сэра Джемса с некоторым преувеличением можно назвать тезками. Само имя средневекового рыцаря обрекает его на невольное путешествие во времени, недаром сэру Джемсу «чудилось, что все первобытные и дикие чары ожили вновь и угрюмо выслеживают одинокого путника» (VI: 32). Однако есть одно важное отличие между первобытным охотником и средневековым рыцарем: если Тремограста мы застаем в момент обретения имени, то рассказ «Дочери Каина» начинается с едва не произошедшей символической утраты оногo: «Когда ему сообщили королевский приказ, он проигрывал последний из своих замков длинному и алчному тамплиеру и был рад под удобным предлогом отказаться от невыгодной игры» (VI: 32). Эпитет «последний» указывает здесь на то, что замок, скорее всего, родовой, а так как фамилия Стоунгемптон имеет топонимический оттенок, то проигрыш замка вполне мог обернуться для гумилевского героя утратой имени, а точнее, его имя (‘Hampton – городок’) лишилось бы вещественной, материальной, земной основы, каковой был камень для имени Тремограста. В связи с этим значимо, что путешествие средневекового рыцаря начинается с падения камней, которые, напоминая судьбу главного героя повести «Гибели обреченных», отождествляются с человеческим падением в контексте рассказа «Дочери Каина», знаменуя тем самым возвращение герою его первоначального имени: «От мерного звона копыт срываются камни и летят в

пустоту, а путнику кажется, что вот-вот оборвется и он, и сладко будет его падение» (VI: 32). Помимо топонимического, семантика фамилии Стоунгемптон обладает ещё и хронологическим смысловым оттенком. В фамилии сэра Джемса, объединяя две эпохи – каменный век и Средние века, содержится указание на две крайние временные точки, обозначающие разные уровни развития человечества: камень как атрибут первобытного человечества и городок, замок, как основная форма организации жизни в Средневековье. Фамилия героя, таким образом, имплицитно несет в себе идею стрелы времени, хранящей воспоминания как о заре мира, так и о современной для героя действительности.

«Дочерей Каина» с «Гибели обреченных», помимо намеченных нами в самом начале общности сюжетной линии и мотива утраты-обретения имени, роднит целый ряд повторяющихся тем, мотивов и образов: на тематическом уровне произведения связывает основная для «Каина» Байрона тема смерти и бессмертия, волнующая, прежде всего, людей старой расы: Габриэля в «Гибели обреченных» («Бесконечности нет, Лейла. Но она будет в тот миг, когда смерть скажет свое золотое тихое – нет» (VI: 12)) и проклятого сына Адама из «Дочерей Каина» («Только когда внезапный ветер откидывает на его лбу седую прядь, когда на мгновенье открывается роковой знак мстительного Бога, он сурово хмурится и, вспоминая незабываемое, с вожделением думает о смерти» (VI: 35)).

Также мы можем отметить общую для обоих произведений художественную флору и фауну. Например, в рассказе возникает Орфей, держа в руках изобретение Каина, кипарисовую лиру, хранящую воспоминания о царствии небесном, а на пути рыцаря короля Ричарда в первобытный мир возникает уже знакомый нам по первой повести образ дикой кошки: «Никто не мог бы сказать, как пронеслись они по карнизам, где не пройти и дикой кошке, перебрасывались через грозящие пропасти и взлетали на отвесные вершины» (VI: 33). Наконец, именно настойчиво повторяющийся в «Гибели обреченных» образ пещерного медведя служит причиной бегства сэра Джемса в ветхозаветный, первобытный мир: «Это был пещерный медведь, может быть, последний потомок

владык первобытного мира, заключивший в себе всю неистовую злобу погибшей расы» (VI: 33).

Говоря о художественной фауне «первобытной прозы» Н. Гумилева, необходимо указать на ещё одну важную для рубежа веков репрезентацию каменного века – романы Ж. Рони-старшего. Включение его произведений в ближайший контекст ранней гумилевской прозы тем более важно, что период начала работы над «Гибели обреченных», лето 1906 г., – это ещё и время жизни поэта в Париже и, следовательно, период его наиболее интенсивного знакомства с французской литературой. Следы прочтения романов Ж. Рони мы можем найти в рецензии Н. С. Гумилева 1912 г. на сборник стихотворений П. Радимова: «По крайней мере, в его (П. Радимова. – Д. А.) первобытных поэмах временами слышатся то Рони, то Леконт де Лиль» (VII: 123), – замечает основатель акмеизма. Поскольку знакомство Н. С. Гумилева с творчеством Ж. Рони не подлежит сомнению, мы можем наблюдать некоторое влияние французского писателя не только на П. Радимова, но и на самого Н. Гумилева. Косвенным доказательством такого влияния может служить тот факт, что имя Тремограста, перенесенного поэтом из своей первой повести «Гибели обреченных» в последнюю драму «Охота на носорога», по требованию М. Горького было упрощено до менее сложного Нан. При этом, как нам кажется, Н. Гумилев в качестве моделей для упрощения использовал имена персонажей Ж. Рони. Например, главными героями его самого известного романа «Борьба за огонь» являются первобытные люди с такими именами как Нао, Нам и Гав. Но если мы вернемся к разговору о «Гибели обреченных», то наиболее очевидными в тексте повести становятся отсылки к другому произведению французского писателя – роману «Вамирэх» (1892 г.). Интересующий нас образ пещерного медведя мы встречаем уже в самом начале первой главы романа: «Века прошли с тех пор, как гигантский медведь угас в глубине пещер» [Рони, 2013]. Данный зооморфный образ в «первобытной прозе» Н. Гумилева и Ж. Рони имеет одинаковую функцию: пещерный медведь – своеобразный временной индикатор, указывающий на первозданную дикость мира, где изначально находится герой

(«Вамирэх»), «Гибели обреченных») или куда ему предстоит попасть («Дочери Каина»). Поединок с дикой кошкой также имеет свой предтекст в «Вамирэхе» – первым из подвигов героя становится победа над пещерным львом. Обратим внимание на различные номинации животного у Рони и Гумилева – пещерный лев и дикая кошка. Поэт Серебряного века намеренно использует не видовое, а родовое название, что дает возможность увеличить интертекстуальные потенции данного образа, который можно возвести не только к пещерному льву из произведения Рони, немейскому льву греческой мифологии, но и, как это делает С. Н. Колосова, к барсу из поэмы М. Ю. Лермонтова «Мцыри». По мнению исследователя, «сопоставление сюжетов поэмы “Мцыри” <...> и повести Гумилева “Гибели обреченные” дает возможность проиллюстрировать двойственное влияние этой поэмы на прозаический текст. <...> Мцыри, достойно прошедший все испытания и обретший духовную жизнь в природе, все же погибает, не достигнув своей цели. Этот мотив становится доминирующим в повести Гумилева, и хотя путь героя к своей цели и своему счастью показан только в самом его начале, наличие мотива недостижимости счастья вносит необходимый подтекст и позволяет предугадать финал» (VI: 267 – 268). Однако указанная нами интертекстуальная неоднозначность эпизода поединка позволяет сделать предположение о принципиально открытом характере финала гумилевской повести, действие которой может развернуться как по пессимистичному лермонтовскому направлению, так и по оптимистичному пути, указанному Ж. Рони в «Вамирэхе». К тому же «Гибели обреченных» на образном и сюжетном уровнях в большей степени соотносится с «первобытным романом» французского писателя, чем с романтической поэмой М. Ю. Лермонтова:

Во-первых, в «Вамирэхе» первобытный охотник, подобно Тремограсту, личность калокагатийная, гармонично одаренная как физически, так и эстетически: «Вамирэх, сын Зома, несмотря на молодость, возбуждал удивление всего племени пзаннов. Ловкий и сильный охотник, прекрасно сложенный и могучий, он не лишен был и способности к искусству» [Рони, 2013].

Во-вторых, первобытные охотники Рони и Гумилева одинаково склонны к путешествиям и освоению новых пространств: «Далекие страны, лежащие ниже по течению реки, по ту сторону лесов, влекли его к себе. Неизвестные его племени, они возбуждали в нем живое любопытство» [Рони, 2013].

В-третьих, возлюбленная героя в большей степени, чем Тремограст Н.С.Гумилева и Вамирэх Ж. Рони, владеет знанием о потусторонней, сакральной сущности мира: «Вдруг Вамирэх вздрогнул: он увидел, что его спутница наклонила голову и протянула руки к небосклону, произнося какие-то слова заходящему светилу. Сын западных охотников, не знавший священных обрядов, исполненный лишь смутных суеверий, Вамирэх не понимал того, что делала обитательница востока» [Рони, 2013].

В-четвертых, сюжетно повесть Н. Гумилева более напоминает роман Рони, чем поэму М. Ю. Лермонтова: в обоих произведениях первобытный охотник отправляется в незнакомые ему края, вступает в борьбу с другими племенами, в том числе и с превосходящими его по уровню развития, влюбляется в одну из представительниц этих племен и, впервые стремясь заполучить её, терпит неудачу, что неизбежно влечет за собой новый этап борьбы, удачный для героя в романе «Вамирэх», но оставшийся за пределами повести «Гибели обреченных». Однако эпизод победы над буйволом, на котором останавливается повествование Н. Гумилев, указывает на то, что сюжет, вероятно, будет развиваться по «оптимистичному» сценарию Ж. Рони:

Но Элаи, приподнявшись на локте, с любопытством следил за охотой, а Эгаим, протянув руку к бешеному животному, крикнул какое-то странное слово. Крикнул... и Тремограст покатился через голову, наткнувшись с разбега на мертвую тушу внезапно пораженного буйвола (VI: 17).

Но если у Рони охота всегда описывается в реалистической манере, то у Н. Гумилева финальная сцена охоты окружена мистическим ореолом, ведь главным орудием героев становится уже не камень, как в поединке с дикой кошкой, а слово. При этом сюжет победы над диким животным первобытной эпохи с помощью слова сохраняется и в рассказе «Дочери Каина»:

И пещерный медведь, который дожидался его возвращения, при звуке его шагов поднялся на задние лапы и заревел так, что спящие птицы встrepенулись в далеком лесу. Чуть-чуть усмехнулся рыцарь, пристально взглянул на чудовище и повелительно кивнул ему: «Прочь». И в диком ужасе от странного взгляда отпрыгнул в сторону страшный зверь и умчался косыми прыжками, ломая деревья и опрокидывая в пропасть утесы (VI: 38).

Концептуальная значимость эпизодов поединка с дикой кошкой и с буйволом подтверждается тем, что, расположенные соответственно в начале и в конце повести «Гибели обреченных», они образуют кольцевую композицию произведения, служа средством поэтапного раскрытия метафоры камня, которая спустя несколько лет после написания повести ляжет в основу акмеизма. Механизм раскрытия данной метафоры можно представить в следующей схеме: камень (победоносное оружие первого человека) – камень, давший вещную основу слову, имени главного героя – слово, ставшее победоносным оружием человека.

Таким образом, мы можем заключить, что уже в первых прозаических опытах Н. С. Гумилева содержится ряд протоакмеистических тем и мотивов, несмотря на яркую символистскую образность данных произведений. Художественное слово в контексте «первобытной» прозы поэта пока ещё не вполне последовательно стремится обрести свою конкретную, вещную основу, найти для себя четкие семантические границы. Обращение к историческому младенчеству человечества становится здесь попыткой возвращения к первоначальному логосу в его совпадении с мирозданием и, следовательно, к слову, ещё не утратившему первозданную смысловую чистоту своих «первичных» значений.

§2.2. Образ культурного героя в «доисторической» пьесе Н. С. Гумилева «Охота на носорога»

Драматургия Н. Гумилева составляет самобытную, но вместе с тем наименее исследованную часть художественного мира поэта. Такой недостаток исследовательского внимания объясняется следующими факторами:

1. Поскольку Н. Гумилев считал себя прежде всего поэтом, а потом уже прозаиком и драматургом, в литературоведении возникли определенные тенденции, связанные с недооценкой прозаического и драматургического наследия поэта.

2. Недостаток внимания современного театра к гумилевской драматургии не даёт возможности развернуть собственно сценические потенции его пьес.

3. Самые грандиозные замыслы Н. Гумилева в области драмы так и остались нереализованными по причине трагической гибели поэта.

Влияние всех этих факторов закономерно привело к тому, что в исследовании творчества Н. Гумилева-драматурга на сегодняшний день существует целый ряд «белых пятен», не позволяющих полноценно осмыслить творчество основателя акмеизма как единое целое. Не ставя перед собой задачу комплексного осмысления пьес поэта, мы постараемся в рамках данной работы заполнить, на наш взгляд, самое обширное из таких «белых пятен», дав целостную интерпретацию наименее исследованной драмы Н. Гумилева «Охота на носорога». В многочисленных работах по драматургии Серебряного века эта пьеса лишь упоминается, но не анализируется, а в диссертации Т. И. Акимовой «Драматургия Н. С. Гумилева в контексте культуры Серебряного века» можно найти лишь отдельные наблюдения над «Охотой на носорога», но не полноценную её интерпретацию. Между тем, эта пьеса является началом грандиозного замысла Н. Гумилева по созданию целого цикла произведений в рамках работы Секции исторических картин при петроградском ТЕО Наркомпроса, где поэту «были заказаны: для раздела “Доисторический период” - пьеса “Охота на носорога”; для раздела “Средневековье” - пьеса на тему “Крещение варваров” (<...> в качестве таковой должна была выступить переработанная пьеса “Гондла”); для раздела “Возрождение” - пьесы “Фальстаф” <...>, “Завоевание Мексики” (не сохранилась) и киносценарий “Гарун-аль-Рашид”» (V: 412). Итак, очевидно, что лейтмотивом драматургии Н. Гумилева является течение исторического времени, явленного в смене исторических эпох,

первой из которой для драматурга становится даже не античность, а наидревнейший, доисторический период развития человечества. О доисторичности «Охоты на носорога» пишет и Т. И. Акимова: «Мифологическое мировоззрение как доисторическое изображается Гумилевым в пьесе “Охота на носорога”. Тотемистическое мировоззрение и противостояние ему культурного героя ложится в основу пьесы» [Акимова, 2003: 110]. Но заявленное в пьесе противостояние первобытного и культурного (в чем и заключается здесь движение истории) задано не только на уровне персонажей, а также на уровне визуального восприятия сценического пространства. Поясним данное положение, сравнив ремарки в начале двух разных вариантов «Охоты на носорога». Первоначальный вариант:

Лесная поляна. Узловатые лапчатые деревья, сквозь которые просвечивает желтый закат. Под деревьями трава примята. Посередине поляны большая яма с набросанной вокруг свежей землей (V: 367).

Поздний вариант:

Лесная поляна. Узловатые лапчатые деревья, перемешанные с пальмами. Под деревьями трава примята. Посередине поляны большая яма от вывороченного с корнем дерева, носящая черты человеческой работы: бока её отвесны, земля сложена кругом по краю (V: 262).

Отличия этих двух фрагментов можно свести к двум основным моментам:

1. В позднем варианте пейзаж становится динамичным ввиду своей разнородности, так как к «лапчатым деревьям» добавляются пальмы. Соприсутствие на сцене деревьев, принадлежащих к разным географическим поясам, тесно связывает доисторичность пьесы Н. Гумилева с географическими категориями. Любопытными в связи с этим кажутся размышления Ж. Делеза: «География не просто дает материю переменных местностей для истории как формы. Подобно пейзажу, она оказывается не только географией природы и человека, но и географией ума. Она отрывает историю от культа закономерности, давая проявиться фактору ни к чему не сводимой случайности» [Делез, 2009: 124]. Принципиальное отличие поздней ремарки Н. Гумилева от ранней и

состоит, по нашему мнению, в том, что «материя переменных местностей» сознательно облекается в пьесе в историческую форму.

2. Изменяется способ рытья ямы. В окончательном варианте к природе применен технологически и интеллектуально более сложный способ освоения, так как яма вырыта не непосредственным действием (копанием), а творческим усилием интеллекта, создавшего яму косвенным по отношению к цели деятельности способом: выкорчевыванием дерева, который позволяет удовлетворить не только потребность племени в пище, но и древесине, и свободном пространстве.

Таким образом, можно предположить, что начало течения исторического времени в его первобытном этапе, заданное в пьесе «Охота на носорога», мыслится Н. Гумилевым во взаимосвязи двух процессов: с одной стороны, это количественное освоение действительности, то есть чисто пространственное движение по различным географическим областям, что и эксплицируется в динамике пейзажа, а с другой стороны, это качественное освоение действительности, направленное на открытие новых форм и способов деятельности в результате творческого усилия интеллекта. В свете подобного двустороннего постижения мира финал пьесы видится вполне закономерным:

«Нан
Элу! Элу! Дурное племя. Не хочу. Дурной лес. Озеро хорошее. Далеко. Много рыбы. Леса нет. Людей нет. Поймал, съел. Элаи нет. Зачем? Пойду. Хорошее озеро. Далеко. Элу! Элу! (Уходит) (V: 284).

Нан (в ранних вариантах пьесы – Тремограст), в отличие от всего племени, продолжает свое пространственное движение, количественно осваивая окружающее его пространство. Однако характерно, что его действия обретают и качественную окраску: он не просто покидает изгнавшее его племя, он изменяет вид своей деятельности (охота) на иной (рыболовство), пока ещё незнакомый герою.

Однако при анализе драматического текста необходимо учитывать, что проанализированные нами ремарки, представленные для читателя на словесном уровне, при постановке пьесы, то есть, при более естественном способе её

существования, будут явлены зрителю уже чисто визуально, что неизменно повлечет за собой проблему перевода словесного образа в изобразительный. Подобного рода проблема заставляет искать ключи, которыми Н. Гумилев мог воспользоваться при её решении. Таким ключом, на наш взгляд, явилось для драматурга творчество Н. К. Рериха, которое поэт считал «высшей степенью современного русского искусства» (VII: 27). В обзоре «Выставки нового русского искусства в Париже» 1907 г. Н. Гумилев пишет:

Из больших картин Рериха наиболее интересна изображающая «Народ курганов», где на фоне северного закатного неба и чернеющих елей застыло сидят некрасивые коренастые люди в звериных шкурах; широкие носы, торчащие скулы – очевидно, финны, Белоглазая Чудь. Эта картина параллельна другой, бывшей в Salon d'Automne. Там тоже северный пейзаж, но уже восход солнца, и вместо финнов – славяне. Великая сказка историй, смена двух рас, рассказана Рерихом так же просто и задумчиво, как она совершилась, давно-давно, среди жалобно шелестящих болотных трав (VII: 10).

«Сказка истории», очаровавшая поэта, и должна была стать предметом изображения в цикле гумилевских пьес, в первой же из которых угадывается восходящая к Рериху попытка несловесно показать движение времени через движение пространства, эксплицированного в смене визуальных образов. Знаковым является также тот факт, что Тремограст, главный герой «Охоты на носорога», рождается у Н. Гумилева не в 1920 г., а в том же 1907 г. в повести «Гибели обреченных». Таким образом, можно заключить, что на воссоздание первобытной эпохи в своих произведениях Н. Гумилева вдохновил именно Н. К. Рерих. И поэтому неудивительно, что герои «Охоты на носорога» смотрят на мир как бы сквозь рериховские полотна, являющие собой первобытную древность. Так, М. Волошин писал о Рерихе:

Он, действительно, художник каменного века, и не потому, что он стремится иногда изобразить людей и постройки этой эпохи, а потому, что из четырех стихий мира он познал только землю, а в земле лишь костистую основу её – камень. Не минерал, не кристалл, отдающий солнцу его свет и пламя, а тяжелый, твердый и непрозрачный камень эрратических глыб» [Волошин, 1988: 279].

Подобно Н. К. Рериху, первобытное племя в «Охоте на носорога» из всех стихий знает только землю, мысля её зооморфно:

«Старуха
(останавливаясь над ямой)
Земля рот раскрыла. Голодная. Земля, кого съесть хочешь? Элу? Аха?» (V: 264).

Напомним, что именно «костистая основа земли», камень, даёт имя главному герою пьесы, впервые появившемуся в повести «Гибели обреченных». Подобного рода самономинация главного героя создает предпосылку для постановки вопроса о поэтической сущности Тремограста, осваивающего мир уже не только качественно и количественно, но и словесно. Наше предположение не согласуется с мыслью Т. И. Акимовой, считающей, что «отсутствует роль поэта и в пьесе “Охота на носорога”» [Акимова, 2003: 140]. Постараемся подтвердить нашу мысль о поэтической сущности Тремограста исходя из более широкого контекста гумилевской драматургии. В ряду исторических пьес, задуманных поэтом для воссоздания разных эпох (Доисторический период – Средневековье – Возрождение), не хватает античного звена, в результате чего целостность исторического процесса кажется нарушенной. Но если мы условно поместим между «Охотой на носорога» и «Гондлой» единственную «античную» пьесу Н. Гумилева «Актеон», логика смены исторических эпох окажется восстановленной. Данную пьесу, в отличие от «Охоты на носорога», нельзя считать обойденной вниманием гумилевоведов, а потому мы ограничимся лишь довольно кратким и не претендующим на полноту обзором её интерпретаций. Каждый исследователь, обращавшийся к анализу «Актеона», неизбежно принужден был дать ответ на следующий вопрос: кого из героев пьесы можно считать рупором авторских идей? Современное гумилевоведение знает три варианта ответа на этот вопрос:

1. По мнению Д. И. Золотницкого, «Гумилев доверял Актеону свой поэтический взгляд на жизнь и находил в нем собрата», так что «Актеона» можно рассматривать как лирического героя драм, как одно из перевоплощений авторского “я”. «В герое пробуждается порыв, одушевленность, сомнение – словом, самосознание человека. Он, поэт, сроднившийся с луком охотника и лирой, преступал порог общепринятого, когда спорил с царственным отцом – фанатиком ещё не рухнувшей веры, отказываясь перетаскивать камни для строящегося храма» (V: 429-430).

2. Другого мнения придерживается М. Баскер. По его словам, «весь созидательный процесс, которым занимается Кадм, представляет собой существенное воплощение той образности камня и архитектуры, которая является одним из центральных мотивов акмеистической программы» (V: 429-430).
3. Ю. Б. Бакулина пытается примирить эти две крайние позиции: «в образах Кадма и Актеона Н. С. Гумилев воплотил две стороны своей личности: способность преодолеть духовную нищету с помощью труда (Кадм) и готовность к постижению духа посредством внеземного состояния (Актеон)» [Бакулина, 2009: 47].

Какая бы из этих точек зрения ни была истинной, очевидно, что Кадм и Актеон эксплицируют в себе две различные концепции поэтического творчества. Но если в контексте античной пьесы данные концепции не совпадают в своей персонификации, то Нан-Тремограст в «Охоте на носорога» объединяет в себе черты обоих древнегреческих героев, служа как бы прообразом поэта-строителя и поэта-охотника. Как и Актеон, Нан – охотник, что постоянно подчеркивается самим героем, его поступками руководят скорее страсти, чем рассудок и смирение. Как и сын Кадма, он, убив старуху, переступает нормы общепринятого, пытается выйти за границы собственного бытия, и, наконец, подобно Актеону, он стремится к обожествлению или богоподобию, что особенно ярко проявляется в ранних вариантах «Охоты на носорога»:

Элаи
 Носорог - бог. Убить нельзя.
 Тремограст
 Тигр - бог. Элаи убил тигра.
 Элаи
 Элаи - бог. Дух тигра в него.
 Тремограст
 Дух носорога в меня. Я – бог (V: 373).

И в пьесе «Актеон»:

Я знал, что она придет,
 Я знал, что я тоже бог,
 И мне лишь губ этих мед,
 Иного я пить не мог (V: 47).

Но ещё больше общего у Нана с Кадмом: они оба проникнуты акмеистическим духом строительства и, как и подобает истинным акмеистам, строят не просто абстрактное здание, а храм:

Кадм
Рубит деревья?
Эхион
Рубит.
Кадм
Для храма?
Эхион
Для храма (V: 34 – 35).

В финале «Охоты на носорога» «постройка» Нана, ловчая яма, тоже обретает статус храма, так как после удачной поимки носорога становится не просто приспособлением для охоты, а домом бога и местом исполнения религиозных обрядов:

Старуха. Племя вырыло яму. Яма – дом. Хороший, большой дом. Ты в доме живешь. Тебе жену надо. Племя жену даст (V: 281).

Как и Кадм, Нан, несмотря на бушующие в его душе актеоновские страсти, заботится не только о себе, но и о благе племени. Тремограст, в своих замыслах исторически опередив подвиг Кадма, стремится возглавить племя, одолев самое грозное известное человеку животное – носорога, подобно тому, как царь Фиф побеждает дракона:

Эхион
(поет тотчас вслед за Кадмом)
Белая кровь дракона, черное тело.
Господин приказал приняться за дело.
Зубы дракона, нас было много,
Мы дрались долго, и убито много,
Живые – люди, мертвые – камни.
Мы больше не будем драться.
Земля, помоги мне
Приподнять брата (V: 36).

И, как победившие дракона греки сами называют себя драконами, Элаи, убивший тигра, тоже считает себя тигром. Итак, мы видим, что в пьесах Н.Гумилева, написанных на материале древних эпох, поступок неизменно становится словом, а слово – поступком. Название убитого чудовища или животного превращается во второе имя персонажа, а в ловчую яму в «Охоте на

Носорога» из всех героев попадают только Элаи и Элу, которым, кажется, само звучание их имен велит побывать в храме, потому что слово «Эл» на древнееврейском означает «Бог». Храм же в обеих пьесах рождается не только из камня и земли, но и из песни, сопровождающей работу:

Кадм
 (поет, выворачивая камень)
 Отдай мне глыбу, земля! Земля!
 Я взнесу ее к небу, земля! Земля!
 И она будет в храме, земля! Земля!
 Бога чествовать с нами, земля! Земля!
 Я сказал, ты исполни, слышишь, земля?
 Иль испробуешь молний Зевса, земля!
 Туша проклятая, кит глухой,
 Баба упрямая, ты не хочешь земля? (V: 35- 36).

И в «Охоте на Носорога»:

Мужчины
 (роя яму)
 Плохо нам. Мы не охотились: Нан приказал. Яму рою. Яма зачем?
 Приказал. Яма! Страшно нам. Красный лев с неба слез.
 Пар над водой. Темень в лесу. Слез. Яма! Яма! Холодно...(V: 267).

В обоих случаях, как и на полотнах Рериха, земля оказывается главной стихией, которую пытаются преодолеть герои пьес. Земля и камень перестают быть просто строительным материалом для храма, превращаясь в объект поэтического воспевания.

Однако сложность образа Нана в «Охоте на носорога» не ограничивается тем, что он синтезирует в себе две противоположные концепции поэтического творчества, заявленные в «Актеоне». Если противоречивую натуру героя вполне можно выразить в антиномии Кадм – Актеон, то судьба первобытного охотника в значительной мере совпадает с судьбой другого древнегреческого героя, поставленного И. Анненским в центр одной из самых известных своих трагедий «Царь Иксион». Значимо, что в сознании Н. Гумилева имя И. Анненского не в последнюю очередь было связано именно с этим произведением. Неслучайно «на экземпляре сборника “Путь конквистадоров”, подаренном И. Ф. Анненскому, написано четырехстишие “Тому, кто был влюблен, как Иксион”» [Лукницкий, 2010: 84]. Обратимся к предисловию И. Анненского к данной трагедии»:

Сын Флегии Иксион (царь Гиртона, в Фессалии), женившись на дочери (царя) Деионея Дне, обещал, что отдаст за нее (отцу) богатые дары; но когда Деионей прибыл к нему за этими дарами, то Иксион приказал сделать яму и, затаив там огонь, заложил ее тонкими досками и пеплом. Деионей упал в яму и погиб, а на Иксиона в наказание напала Лисса (богиня безумия), и никто не хотел очистить его ни из богов, ни из людей, потому что он первый убил человека своей филы [Анненский, 2000: 103].

Нан избирает тот же способ убийства, что и Иксион, способ, требующий напряжения интеллектуальных и творческих способностей человека. Нан, как и царь Гиртона, обуреваемый страстями, совершает убийство соплеменника, за что и подвергается изгнанию. В чем же смысл подобных сюжетных повторений в пьесах двух современников? Для ответа на этот вопрос посмотрим, как Н. С. Гумилев характеризует античные пьесы своего учителя:

Он ни за что не хотел покинуть существующего, с его ярким, образным языком и нюансами психологии, ради унылой отвлеченности, но для трактовки мифа ему был необходим налёт необычности, и он достигал его, причудливо соединяя античность с современностью. Его персонажи взяты из античного мира, они не делают ничего, что не было бы свойственно их эпохе, но их разговоры, за исключением общепозитической повышенности (драма написана в 1906 году), остро современны. Конечно, мы не знаем, как говорили древние греки, язык их поэтов – не разговорный язык, но всё же нельзя поверить, чтобы в их словах звучали отголоски Бальмонта и Верлена (VII:168).

При нескрываемом восхищении Н. Гумилева поэтическим мастерством И. Анненского в сопоставлении с «Охотой на носорога» нашему взгляду открывается и полемика автора доисторической пьесы с автором «Царя Иксиона». В то время как пьесы И. Анненского – безусловно талантливая попытка оживить античную эпоху языком современной (прежде всего символистской) поэзии, пьеса Н. Гумилева есть принципиальное утверждение следующего принципа исторической драматургии: язык героев должен быть максимально адекватен изображаемой эпохе, что и заставляет драматурга проделать колоссальную работу по примитивизации речи персонажей в «Охоте на носорога», вплоть до упрощения имени главного героя (Тремограст - Нан).

Мы видим, что Нан, живущий в доисторической эпохе, является прообразом сразу нескольких героев античности как последующего исторического периода. В Нане также легко угадываются черты ещё одного персонажа древнегреческой мифологии – титана Прометея. Подобно Прометею, Нан является для своего племени источником нового знания, как и Прометея, просветительская

деятельность охотника-строителя приводит его к наказанию, и даже цена, заплаченная Наном за свою культурную исключительность, оказывается истинно прометеевской:

«Нан
Нет! Яма печень Нана съела. Сыта. Всё хорошо. Ройте Яму. Ройте Яму» (V: 267).

В связи с этим оказывается неслучайным постоянный эпитет, применяемый к Нану, – «длиннорукий охотник». Интересно, что в первом автографе пьесы «вместо “длиннорукий” ранее было “великий”» (V: 502). Можно предположить, что приведенные эпитеты находятся между собой в отношениях причинности: «великий», потому что «длиннорукий». В чем же величие «длиннорукого охотника»? Обратимся за ответом к повести Н. Гумилева «Гибели обреченных»: «И однажды утром он спрятал лук и стрелы, лианой привязал к руке свою тяжелую дубину, с которой он никогда не расставался, и бросился в воду, чтобы плыть к далекому острову – загадочному счастью» (VI: 10). Оставив лук и стрелы (с точки зрения обыденной логики оружие более ценное, чем дубина), Тремограст привязывает дубину к руке, как бы делая её продолжением своего тела, а тот факт, что герой никогда не расстается со своим оружием, даёт читателю понять, что оно мыслится первобытным охотником частью человеческого организма. Дубина остаётся неизменным атрибутом Нана-Тремограста и в пьесе «Охота на носорога»: «Входят двое мужчин: за ними Нан, колотя их дубиной» (V: 265). Здесь необходимо помнить, что в контексте пьесы Нан не столько охотник, сколько изобретатель, а потому эпитет «длиннорукий» уместно понимать в духе теории органопроекции, выдвинутой Э. Каппом и П. Флоренским:

Суть мысли Каппа - уподобить искусственные произведения техники естественно выросшим органам. Техника есть сколок с живого тела или, точнее, с жизненного телообразующего начала; живое тело, разумея это слово с вышеприведенной поправкой, есть первообраз всякой техники. “Человек есть мера всех вещей”, - скажем старыми словами Протагора, но придавая им смысл не субъективно-психологический, а объективный, физический и метафизический [Флоренский, 1993:149–150].

Итак, Нан назван длинноруким, потому что потенциально несет в себе идею технического открытия, но почему же из всех частей человеческого тела именно

рука застывает у Гумилева в постоянном эпитете? Ответ вновь можно найти в «Органопроекции» П. Флоренского: «Рука, или как поверхность, или как схватывающая пальцами, или как сжимающая, есть мать всех орудий, совершенно так же, как осязание есть отец всех ощущений» [Флоренский, 1993: 153]. В «Охоте на носорога» Н. Гумилев как раз изображает, как дубина Нана (проекция руки) «рождает» ловчую яму, новое изобретение героя:

Нан думает и роняет дубину поперек ямы. Прыгает от радости. Подбирает палки, брошенные мужчинами, и делает над ямой настилку. Ломает ветки и покрывает ими яму (V: 272).

Мы видим, что постоянный эпитет Нана «длиннорукий охотник» имплицитно несет в себе идею творца человеческой культуры и цивилизации во всех её значимых достижениях. В этом ещё одна общая черта между Наном и Прометеем, ведь, как мы помним, в трагедии Эсхила «Прометей прикованный» титан провозглашает себя источником не столько конкретного культурного блага, сколько первооткрывателем каждого из мыслимых древним греком плода человеческой цивилизации.

Можно заключить, что герой доисторической пьесы Н. Гумилева Нан-Тремограст воплощает изначальное синкретичное единство персонажей, которое в исторической перспективе распадется сразу на несколько вполне самостоятельных героев античной мифологии: Кадм, Актеон, Иксион и Прометей. Любопытно, что такое распадение некоего первоначального единства на отдельные самостоятельные части вполне укладывается в доисторическую ветхозаветную логику сотворения мира. Как пишет С. С. Аверинцев, «мир “членоразделен”, как членораздельно “Слово”, вызвавшее его к жизни. Библия описывает сотворение мира, как ряд актов “отделения” одного от другого (“...и отделил Бог свет от тьмы...”, “...и отделил Бог воду, которая под твердь, от воды, которая над твердь...”»)» [Аверинцев, 1997: 109 – 110]. Членораздельность Мира в пьесе, имплицитно явленная в потенциально дискретной сущности главного героя, улавливается и на уровне потенциальной членимости Слова Тремограста.

Так, в плане «Охоты на носорога» Н. Гумилев указывает на следующие речевые характеристики персонажей:

1-я женщина } болтают как сороки
 2-я женщина }
 Старуха говорит связно, временами темно
 Элаи старик <нрзб>
 1-й мужчина } Глупые парни, говорят отрывочные слова
 2-й мужчина }
 Тремограст существительные и глаголы (V: 502).

В речевой характеристике Тремограста намечается важнейшая особенность, отличающая его от других героев: речь длиннорукого охотника не только не представляет собой целостного единства в своем сознательном разделении на части речи, более того, в плане Н. Гумилева напротив имени Тремограста указаны именно те категории слов, которые исторически послужили прообразом для остальных частей речи так же, как сам Тремограст становится прообразом для многих героев последующей эпохи. Адекватность структурной сложности персонажа его речевой характеристике позволяет говорить о пьесе «Охота на носорога» как о попытке Н. Гумилева найти истоки мировой культуры не просто на древнейшем этапе её развития, каковым традиционно мыслится античность, а увидеть предпосылки становления цивилизации в доисторическом и даже в некоторой степени докультурном бытии человека.

§3. К проблеме жанра «Абиссинских песен»

Проблема «Н. Гумилев и Африка» давно стала в гумилевоведении одной из основных, поскольку африканские путешествия для поэта были не только перемещениями в пространстве, но и во времени, были способом пристально всмотреться в историческое прошлое человека. В работах Е. Ю. Раскиной [Раскина, 2009], Н. А. Богомолова [Богомолов, 1991], М. Баскера [Баскер, 2000], А. И. Павловского [Павловский, 1994], А. Б. Давидсона [Давидсон, 1992], А. Гомер [Гомер, 2012], И. Видугирите [Видугирите, 2012] и Е. Н. Ельцовой [Ельцова, 2011] она получила довольно глубокое и всестороннее рассмотрение.

Но ученые, как правило, не обращаются к анализу, пожалуй, самой самобытной и интересной части африканского наследия великого поэта – «Абиссинским песням», включенным в сборник «Чужое небо». В отличие от многих других «африканских» стихотворений Н. Гумилева, неоднозначно встреченных современниками, «Абиссинские песни» получили единодушное одобрение. В. Я. Брюсов писал: «В переложениях абиссинских песен Н. Гумилева – яркая красочность и большое мастерство» (II: 217), а, по словам С. М. Городецкого, «необыкновенной свежестью проникнут цикл “Абиссинские песни” Н. Гумилева. Эти четыре песни <...> чаруют своим девственным простодушием» (II: 217). Но, несмотря на положительную оценку этих стихотворений в критике, несмотря на то, что именно в контексте «Чужого неба» Н. Гумилев сознательно начинает формировать эстетические принципы акмеизма, «Абиссинские песни» по-прежнему остаются наименее исследованным поэтическим циклом в его творчестве. На сегодняшний день в нашем распоряжении есть лишь отдельные частные замечания, не претендующие на то, чтобы стать основой для целостного анализа «Песен». Самым ценным из них нам представляется замечание Н. Н. Скатова, предельно точно уловившего основное отличие «Абиссинских песен» от других африканских стихотворений Н. Гумилева: «Когда поэт писал об Африке, сам угол зрения оказался необычным. Абиссинские стихи стали не стихами об абиссинцах, а, так сказать, стихами абиссинцев (воина, невольника, любовника), довольно условных, конечно, но всё же не бесплотных» (II: 217). Уникальный угол зрения, найденный Н. Гумилевым, позволяет поэту по-новому взглянуть на африканский мир: в контексте цикла для гумилевских героев окружающее пространство закономерно перестаёт быть экзотичным, но тем не менее всё ещё остается таковым в восприятии читателя. Конфликт между планом выражения и планом восприятия делает анализ данного цикла достаточно сложной задачей и, вопреки восходящей к фольклорной традиции мнимой простоте песен, становится возможным равноправное сосуществование целого ряда интерпретаций. В гумилевоведении при отмеченном нами отсутствии целостного анализа цикла сложились две традиции восприятия «Абиссинских песен». Первая возникла ещё

в советском литературоведении и заключалась исключительно в социально-политическом толковании стихотворений: «Прославляя открывателей и завоевателей дальних земель, Гумилев всё же не всегда закрывал глаза на судьбы покоряемых ими народов. Свидетельством тому служит “Невольничья”» [История русской литературы в 4-х т., 1983, т. 4: 697]. Другая традиция прочтения «Абиссинских песен», сложившаяся в годы легализации творчества поэта, делает акцент на становлении акмеистической поэтики в «Чужом небе»: «В них, в отличие от других стихотворений, много сочных реалий: бытовых, социальных. Исключение понятное. “Песни” творчески интерпретировали фольклорные произведения абиссинцев» [Смирнова, 1989: 21]. При существенном отличии «социально-политической» интерпретации песен от «эстетической» достаточно очевидным представляется то, что в обоих случаях ученые исходят из следующего положения: «Абиссинские песни» представляют собой объективное и непосредственное (настолько, насколько это вообще возможно в поэтическом тексте) отображение африканской действительности во всех её бытовых и социальных подробностях. Данное положение хоть и представляется нам справедливым, но вместе с тем кажется довольно односторонним, так как не учитывает существенные собственно художественные особенности цикла.

Перед тем, как перейти к анализу «Абиссинских песен», необходимо сделать ещё одно важное замечание: они являются оригинальными произведениями Н. Гумилева. В критической литературе данные стихотворения отождествляются с «Абиссинскими песнями, собранными и переведенными Н. Гумилевым» (II: 217). Одной из причин такой путаницы, на наш взгляд, является графическая и композиционная оформленность цикла: каждая из песен («Военная», «Пять быков», «Невольничья», «Занзибарские девушки») содержит указание порядкового номера. Причины нумерации стихотворений ясны: во-первых, нумерация усиливает композиционную закреплённость каждого стихотворения в цикле, во-вторых, можно предположить, что, пронумеровав свои произведения, Н. Гумилев графически придал им вид собрания народных песен и этим сознательно спровоцировал у своих современников ошибочное мнение об

«Абиссинских песнях» как об оригинальных произведениях африканского фольклора. Подобного рода провокация уже имела место в истории русской литературы и была подробно описана А. С. Пушкиным в предисловии к «Песням западных славян» со ссылкой на письмо П. Мериме:

Тогда я предложил сначала описать наше путешествие, продать книгопродавцу и вырученные деньги употребить на то, чтобы проверить, во многом ли мы ошиблись. На себя я взял собиране народных песен и перевод их; мне было выражено недоверие, но на другой же день я доставил моему товарищу но путешествию пять или шесть переводов. Осень я провел в деревне. Завтрак у нас был в полдень, я же вставал в десять часов; выкурив одну или две сигары и не зная, что делать до прихода дам в гостиную, я писал балладу. Из них составилась томик, который я издал под большим секретом, и мистифицировал им двух или трех лиц [Пушкин, 1982, т. 1: 186].

Фольклорные стилизации А. С. Пушкина, восходящие к П. Мериме, бесспорно, являются важнейшим (наряду с африканскими путешествиями) импульсом к созданию «Абиссинских песен», к тому же историческая основа как гумилевских, так и пушкинских песен весьма схожа: в обоих случаях речь идет о героической попытке народа (у Пушкина – сербского, у Гумилева – абиссинского) отстоять свою независимость от иноземцев. С этим связана и образная переключка «Абиссинских песен» с пушкинским «Воеводой Милошем»:

Над Сербией смилуйся ты, боже!
 Заедают нас волки янычары!
 Без вины нам головы режут,
 Наших жен обижают, позорят,
 Сыновей в неволю забирают,
 Красных девок заставляют в насмешку
 Распевать зазорные песни
 И плясать басурманские пляски.
 <...>
 Уходите в Велийское ущелье, –
 Там гроза готовится на турок,
 Там дружину свою собирает
 Старый сербин, воевода Милош [Пушкин, 1982, т. 1: 194].

Начальные и конечные строки пушкинской песни удивительно созвучны с аналогичными строками первой из «Абиссинских песен» Н. С. Гумилева «Военная»:

Носороги топчут наше дурро,
 Обезьяны обрывают смоквы,
 Хуже обезьян и носорогов
 Белые бродяги итальянцы
 <...>

Кто добудет в битве больше ружей,
 Кто зарежет больше итальянцев,
 Люди назовут того ашкером
 Самой белой лошади негуса (II: 12).

Как мы видим, здесь Н. С. Гумилев вполне по-пушкински уравнивает образный строй стихотворения: описания бедствий, постигших угнетаемый народ, вкуче с зооморфным образом противника в начале обоих текстов сменяются в финале образом доблестного полководца, воеводы или негуса, собирающего войска для решающей битвы. «Воевода Милош» интересен и тем, что отдельные строки данного текста Н. Гумилев разворачивает в целые стихотворения, превратив намеченные А. С. Пушкиным эскизы в полноценные поэтические полотна. Так, сыновей, которых «в неволю забирают», при пристальном взгляде можно узнать в героях абиссинской «Невольничьей» песни, а девушки, принужденные «плясать басурманские танцы», в песнях Н. Гумилева лишь меняют национальность и континент:

Раз услышал бедный абиссинец,
 Что далеко, на севере, в Каире
 Занзибарские девушки пляшут
 И любовь продают за деньги (II: 15).

Отметим, что пушкинские песни тоже пронумерованы, а потому гумилевская нумерация может служить не только жесткой композиционной закреплённости стихотворений, но и ещё одной отсылкой к пушкинской традиции.

Если последовательность стихотворений в цикле неслучайна, то необходимо выяснить принцип расположения песен. По нашему предположению, один из таких принципов заключается в понижении социального статуса героев: в центре первой песни перед нами фигура воина, во второй – пастуха, в третьей – невольника, в четвертой – представительницы древнейшей профессии. Понижение социального статуса усиливает эффект гумилевской стилизации под собрание абиссинских народных песен. Строгость композиции даёт возможность циклу претендовать на роль своеобразной энциклопедии, охватывающей самые разные классы общества и системно излагающей особенности уклада их жизни.

Такая трактовка вполне согласуется с советским социально-политическим подходом к изучению данного цикла, но гумилевская провокация имеет ещё и другую сторону – она требует от читателя не только исследования абиссинской действительности, но и способность угадать в песнях самобытные черты, присущие традиционной эфиопской поэзии. Именно невнимание к этой стороне проблемы, на наш взгляд, и было причиной довольно поверхностного прочтения цикла. Прежде всего, не была исследована уникальность жанра кыне, в котором созданы «Абиссинские песни». Для того, чтобы прояснить особенности данного жанра, обратимся к работе М. Вольпе «Литература Эфиопии»:

Эфиопский филолог Аяльнех Муляту предлагает следующую формулировку: “Кыне – это традиционные стихотворные или полупрозаические произведения устного творчества Северной Эфиопии. В таких произведениях в одной фразе могут заключаться два-три смысла. <...> Это поэзия сложной, изящной, вызывающей сильные эмоции игры символов, базирующаяся на омонимах, каламбурах и т. п.”

Один из главных принципов, в соответствии с которым строится большинство кыне – сэмынна ворк (“воск” и “золото”). Название аллегорично (но без аллегии нельзя представить себе кыне), в нем содержится намек на технику изготовления ювелирных изделий: мастер создает восковую модель изделия, покрывает её глиной, а затем заливает в готовую форму жидкое золото. Расплавленный металл вытесняет воск (очевидное), и золото (скрытый смысл), застывая, принимает нужную форму. В результате получается прекрасное ювелирное изделие (совершенное по форме стихотворение). Таким образом, искусство сочинителя уподобляется тонкой работе золотых дел мастера [Вольпе, 2003: 80-81].

Итак, можно предположить, что каждое из четырёх стихотворений цикла обладает, как минимум, двумя уровнями прочтения – реалистическим (воск) и аллегорическим (золото). При этом Н. Гумилев не мог не понимать, что читатель, не очень хорошо знакомый с традициями абиссинской поэзии, может не уловить второй, аллегорический, семантический пласт, поэтому первое кыне «Абиссинских песен» – стихотворение «Военная» – служит ключом к механизму прочтения всего цикла:

Носороги топчут наше дурро,
Обезьяны обрывают смоквы,
Хуже обезьян и носорогов
Белые бродяги итальянцы (II: 12).

Легко понять, что носороги и обезьяны – аллегория для изображения итальянцев. Легкость понимания входит здесь в авторское задание: в первой

строфе текста нетрудно отделить «воск» (носороги и обезьяны) от «золота» (итальянцы), два последних стиха строфы напрямую раскрывают смысл аллегорических образов двух первых стихов, являясь для добросовестного читателя чем-то вроде инструкции для понимания каждой из «Абиссинских песен». Важнейшая композиционная роль первой песни свидетельствует не только о семантической двуплановости самих стихотворений, но и двуплановости композиции: можно предположить, что помимо реалистического (в данном случае социального) композиционного принципа в цикле есть ещё один, восходящий к аллегорическому плану содержания.

Прежде, чем продолжить разговор об аллегорическом смысле «Абиссинских песен», позволим себе ещё несколько замечаний о стихотворении «Военная». Н. Гумилев, тщательно подражая образному строю народных абиссинских песен, помещает в контекст цикла отсылки к собственному творчеству. Например, первая строфа «Военной» содержит образные переключки со стихотворением 1907 г. «Носорог»:

Видишь, мчатся обезьяны
С диким криком на лианы,
Что свисают низко, низко,
Слышишь шорох многих ног?
Это значит – близко, близко
От твоей лесной поляны
Разъярённый носорог (I: 155).

Зооморфные образы, взятые из «Носорога», эволюционируют в лирике Н.Гумилева, приобретая семантическую сложность и неоднозначность, подчиняясь традиционному принципу кыне «сэмынна ворк», здесь экзотизм Н. Гумилева преодолевает свою начальную бутафорность, обретая законченный смысл, созвучный с поэзией самого изображаемого пространства.

Другая особенность лирики Н. С. Гумилева ярко проявлена в заключительной строфе кыне:

Кто добудет в битве больше ружей,
Кто зарежет больше итальянцев,
Люди назовут того ашкером
Самой белой лошади негуса (II: 12).

Здесь присутствует духовный аристократизм Н. Гумилева, отмеченный Ю.И. Айхенвальдом при анализе стихотворения «Императору»: «Именно потому, что он – аристократ и гордый носитель самоуважения, он умеет и уважать... У него – чувство воина к своему вождю, и этот мотив настойчиво звучит в его поэзии» (II: 379). Напомним, что в один ряд со стихотворениями «Императору» и «Военная» можно поставить более поздние стихотворения «Воин Агамемнона» и «Ольга», в которых духовный аристократизм поэта не только сохраняется, но и предельно усиливается. Итак, мы видим, что талантливые подражания Н. Гумилева эфиопской поэзии не остаются просто подражаниями, напротив, они становятся глубоко личными и несут идеи «неафриканской лирики», но происходит это настолько искусно, что современники Н. Гумилева, среди которых было немало внимательных читателей, зачастую не всегда были способны отличить авторские стихотворения от оригинальной абиссинской поэзии.

Особенно интересно то, что эфиопскую поэзию Н. Гумилев стремится связать не только с собственным творчеством, но и всей мировой культурой. Обратим внимание на вторую строфу кыне «Военная»:

Первый флаг забился над Харраром,
 Это город раса Маконена,
 Вслед за ним проснулся древний Аксум,
 И в Тигрэ заухали гиены (II: 12).

А теперь сопоставим эти строки с некоторыми записями «Африканского дневника» Н. Гумилева:

Правда, все первобытные народы любят в поэзии перечисленье знакомых названий, вспомним хотя бы гомеровский перечень кораблей, но у сомалийцев эти перечисления холодны и не разнообразны (VI: 80).

Следовательно, вторая строфа кыне, включающая знаковые для Абиссинии географические названия, служит здесь временным маркером, говорящим нам о первобытности и доисторичности поэтического слова в творчестве Н. С. Гумилева и об очевидной для поэта общности человеческой культуры, которая не зависит от каких бы то ни было географических границ и метакультурных различий.

Подтверждение этой мысли мы можем найти в рассказе о посещении абиссинского театра в «Африканском дневнике»:

Пьеса была сложная, какой-то индийский царь в лубочно-пышном костюме увлекается красивой наложницей и пренебрегает не только своей законной супругой и молодым прекрасным принцем сыном, но и делами правления. Наложница, индийская Федра, пытается обольстить принца и в отчаянии от неудачи клеветает на него царю. Принц изгнан, царь проводит все свое время в пьянстве и чувственных наслаждениях. Нападают враги, он не защищается, несмотря на уговоры верных воинов, и ищет спасения в бегстве. В город вступает новый царь. Случайно на охоте он спас от руки разбойников законную жену прежнего царя, последовавшую в изгнание за своим сыном. Он хочет жениться на ней, но когда та отказывается, говорит, что согласен относиться к ней, как к своей матери. У нового царя есть дочь, ей надо выбрать жениха, и для этого собираются во дворец все окружные принцы. Кто сможет выстрелить из заколдованного лука, тот будет избранником. Изгнанный принц в одежде нищего тоже приходит на состязание. Конечно, только он может натянуть лук, и все в восторге, узнав, что он королевской крови. Царь вместе с рукой своей дочери отдает ему и престол, прежний царь, раскаявшись в своих заблуждениях, возвращается и тоже отказывается от своих прав на царствование (VI: 90-91).

В данном эпизоде Н. Гумилев проводит целый ряд параллелей с образами античной литературы: наложницу он называет «индийской Федрой», а в финале пьесы легко угадывается «Одиссея» Гомера. При этом у Н. Гумилева речь вовсе не идет о подражательности греческим образцам, доказательство чему мы можем найти в статье «Французские народные песни»:

Действительно замечательные песни бродят по всей Франции, порой и по Швейцарии, Италии, Испании, даже порой по Германии. Возможно, что они самостоятельно зарождались в каждой из этих стран; человеческий ум часто сталкивается с одними и теми же положениями, мыслями, из которых рождаются одинаковые сюжеты. Сходство басен Лафонтена *со сказками негритянских народов* (Курсив наш. – Д. А.), поэм древнегерманских с поэмами восточными, казалось бы, могло служить разительным примером. Однако, надо помнить, что прежде общение народов между собой было гораздо шире и оживленнее» (VII: 222).

Становится ясно, что общность сюжетов, образов и художественных приемов у Гумилева объясняется общими закономерностями человеческого мышления и неким изначальным культурным всеединством народов. По этой причине эллинская культура не может считаться единственной «колыбелью мировой цивилизации» и сосуществует с культурой Абиссинии на правах полного равенства, отражая более ранний этап развития человечества.

Теперь обратимся к анализу второй абиссинской песни «Пять быков»:

Я служил пять лет у богача,
Я стерег в полях его коней,

И за то мне подарил богач
Пять быков, приученных к ярму (II: 13).

Данное кыне тоже содержит два семантических уровня (золото и воск) – реалистический и аллегорический. На первом уровне стихотворение представляет собой рассказ о работнике, получившем за свои труды награду, об утрате этой награды и о жестокой мести. Куда более сложным представляется уровень аллегорический. Сложность его может быть связана с тем, что аллегоричность кыне роднит его с жанром притчи, известным в европейской литературе благодаря христианской традиции. Евангельские притчи не могли не оказать влияния на кыне в Абиссинии, которая приняла христианство в качестве официальной религии ещё в IV в. В притчах же отношения хозяин-работник воспроизводятся достаточно часто, обыкновенно являясь аллегорическим изображением взаимоотношений Бога и человека. Приведем отрывок одной из самых известных библейских притч, тесно связанной, как нам кажется, с кыне Н. Гумилева:

Эти последние работали один час, и ты сравнял их с нами, перенёсшими тягость дня и зной. Он же в ответ сказал одному из них: друг! я не обижаю тебя; не за динарий ли ты договорился со мною? возьми своё и пойди; я же хочу дать этому последнему, что и тебе; разве я не властен в своём делать, что хочу? или глаз твой завистлив от того, что я добр? Так будут последние первыми, и первые последними, ибо много званых, а мало избранных (Мф. 20:12–16).

Итак, в кыне воспроизводится типичный притчевый сюжет о награждении работника за труды, но богач, в отличие от своего библейского прообраза, отнюдь не наделен христианским милосердием, поэтому сумма его платы математически точна – пять лет службы в обмен на пять быков, а финал кыне, описывающий утрату последнего быка, и вовсе не укладывается в христианскую картину мира:

Заколот последнего я сам,
Чтобы было чем попировать
В час, когда пылал соседский дом
И вопил в нем связанный сосед (II: 13).

Такая жестокость, по нашему предположению, тоже может быть прочитана в аллегорическом плане. Вновь обратимся к работе М. Вольпе «Литература Эфиопии»:

Наряду с религиозно-нравоучительными кыне распространение получили и стихи светского характера, они составлялись на все случаи жизни. Особенно популярны были военно-патриотические кыне. Они часто исполнялись амхарскими воинами по случаю победы над врагом или перед битвой. <...>

Воск

Чтобы звери не погубили скот,
Пастух очень прилежно
И не спит и стережет его.

Золото

Чтобы европейцы не захватили страну,
Алюля <...> день и ночь защищает её [Вольпе, 2003: 87-88].

Сравним данное традиционное абиссинское кыне с кыне Н. Гумилева «Пять быков»:

Одного из них зарезал лев,
Я нашел в траве его следы,
Надо лучше охранять крааль,
Надо на ночь зажигать костер (II: 13).

Итак, Н. Гумилев делает героем своего стихотворения пастуха, чей образ в абиссинской поэзии является традиционной аллегорией воина. В этом же находит свое объяснение жестокость героя, которая не может быть истолкована в контексте евангельской традиции, так как из Библии Н. Гумилев берет лишь форму, наполняя её экзотическим абиссинским содержанием. Если на аллегорическом уровне содержания главной темой «Пяти быков» становится война, то очевидна её тесная связь с первым стихотворением цикла «Военная», которая, по нашему предположению, выполняет функцию своеобразного ключа к прочтению последующих стихотворений цикла. В свете проделанного нами анализа второго кыне можно сделать ещё одно предположение: «Военная» в пределах «Абиссинских песен» задает не только используемую здесь поэтом структуру поэтического образа (воск-золото), но и прямо указывает на то, в свете каких исторических событий (Первая итало-эфиопская война) должен быть прочитан аллегорический уровень гумилевских стихов. Если анализировать кыне под этим углом зрения, становится понятен необычайно жестокий финал песни:

Заколот последнего я сам,
Чтобы было чем попить
В час, когда пылал соседский дом
И вопил в нем связанный сосед (II: 13).

Пир, граничащий в тексте с проявлением крайней жестокости, символизирует триумф абиссинского оружия.

Военную тему на аллегорическом уровне продолжает и следующее кыне цикла – «Невольничья». Наиболее красноречиво об этом свидетельствует первая строфа стихотворения, на образном и структурном уровне во многом повторяющая начало кыне «Военная»:

По утрам просыпаются птицы,
 Выбегают в поле газели,
 И выходит из шатра европеец,
 Размахивая длинным бичом (II: 14).
 И в «Военной»:

Носороги топчут наше дурро,
 Обезьяны обрывают смоквы,
 Хуже обезьян и носорогов
 Белые бродяги итальянцы (II: 12).

Образный параллелизм, представляющий поведение животных и человека как нераздельное целое, сочетается здесь с присущим обоим стихотворениям четким противопоставлением абиссинской и европейской культуры, нашедшим свое разрешение в смерти европейца (или европейцев) как в «Военной», так и в «Невольничьей»:

Слава нашему хозяину-европейцу!
 Он храбр, но он недогадлив:
 У него такое нежное тело,
 Его сладко будет пронзить ножом! (II: 14)
 «Невольничья»

Кто добудет в битве больше ружей,
 Кто зарежет больше итальянцев,
 Люди назовут того ашкером
 Самой белой лошади негуса (II: 12).
 «Военная»

Общим для данных кыне является и культ европейского оружия:

Слава нашему хозяину-европейцу!
 У него такие дальнобойные ружья,
 У него такая острая сабля
 И так больно хлещущий бич! (II: 14).

Такого рода параллели, возникающие между первой и третьей абиссинскими песнями, позволяют говорить о том, что заявленные на социально-реалистическом уровне текста отношения хозяин-европеец – абиссинец-

невольник на внутреннем уровне текста могут быть прочитаны как аллегорическое изображение военных событий 1895 – 1896 гг. На это же указывает и относительная историческая недостоверность картины абиссинского рабства, представленной у Н. Гумилева. Так, А. К. Булатович, побывавший в Абиссинии незадолго до поэта, пишет:

В самой Абиссинии работорговля запрещена указом императора Менелика. <...> Массового рабовладения и пользования рабами как земледельческой, рабочей силой в Абиссинии почти не существует, так как земледельческий строй её есть строй сервитутный. <...> Обращение с рабами очень мягкое, и рабохозяин не имеет права жизни и смерти над своим рабом. Рабов требуется очень мало труда, и они в большинстве случаев так же бездеятельны, как и их хозяева [Булатович, 1987: 74 – 75].

Маловероятно, что Н. Гумилев, не понаслышке знакомый с культурой и историей Абиссинии, не знал фактов, обстоятельно изложенных А. К. Булатовичем. Следовательно, сгущение красок в изображении рабства является, вероятно, стремлением поэта сообщить образом большую художественную условность и тем самым сместить акцент с внешнего социально-реалистического плана на план аллегорический, тесно связанный для Н. Гумилева с военной темой, реализуемой в цикле через столкновение европейской и абиссинской культур.

Подобное смещение акцента с реалистического на аллегорическое наблюдается и в заключительном кыне «Абиссинских песен» «Занзибарские девушки». История о бедняке, абиссинце, покинувшем родину, чтобы посетить публичный дом в Каире, тоже имеет относительное реально-историческое основание:

Потом городом управлял дедзаг Бальча. Это был человек сильный и суровый. О нем до сих пор говорят в городе, кто с негодованием, кто с неподдельным уважением. Когда он прибыл в Харяр, там был целый квартал веселых женщин, и его солдаты принялись ссориться из-за них, и дело доходило даже до убийства. Бальча приказал вывести их всех на площадь и продал с публичного торга (как рабынь), поставив их покупателям условие, что они должны смотреть за поведением своих новых рабынь. Если хоть одна из них будет замечена, что она занимается прежним ремеслом, то она подвергается смертной казни, а соучастник ее преступления платит штраф в десять талеров. Теперь Харар едва ли не самый целомудренный город в мире, так как харариты, не поняв, как следует, принца, распространили его даже на простой адюльтер (VI: 96).

Иными словами, в Абиссинии действительно мог быть некоторый дефицит представительниц древнейшей профессии, который и побудил гумилевского героя отправиться в Каир, но абсурдность финала кыне делает практически

невозможным реалистическое прочтение стихотворения и переводит действие в аллегорический притчевый план:

Двадцать раз обновлялся месяц,
Пока он дошел до Каира,
И вспомнил, что у него нет денег,
И пошел назад той же дорогой (II: 15).

Так же, как кыне «Пять быков» соотносится с притчей о работниках в винограднике, кыне «Занзибарские девушки» соотносимо с притчей о блудном сыне: в обоих случаях герой оставляет свой дом, расточает свое «богатство» («А в густых лесах Сенаара / Слон-отшельник растоптал его мула» (II: 15)) и возвращается назад. Но, как и в случае со второй из «Абиссинских песен», из евангельской притчи поэт заимствует лишь некоторые сюжетные моменты, наполняя их несколько иным смыслом. Для того чтобы глубже понять его, сопоставим «Занзибарских девушек» с кыне абиссинского современника Н. Гумилева Хируя Вольдэ Селассие: «Когда не умеющий плавать Руфаэль / Отправился в море на утлом суденышке» [Вольпе, 2003: 83].

Очевидно, что перед нами ситуации типологически схожие: у Селассие не умеющий плавать отправляется в море, у Н. Гумилева – не имеющий денег стремится попасть в публичный дом. По словам М. Вольпе, «у Селассие за внешней стороной стихотворения скрыт глубокий философский подтекст, в котором знаток кыне различит основополагающую идею александрийской доктрины о единой сущности бога» [Вольпе, 2003: 84]. Логично предположить, что подобный подтекст должен быть и в кыне Н. Гумилева. Если мы сравним «Занзибарских девушек» с другими «Абиссинскими песнями», то увидим ряд существенных различий:

1. Это единственное кыне, не содержащее в себе идею жесткого противопоставления абиссинской и европейской культур.
2. Столкновение культур в первых трех кыне неизменно приводило к смерти носителя чуждой для героев песен культуры, причем описание смерти было композиционно закреплено за последней строфой каждой из песен.

3. Отсутствие смерти как логичного финала обуславливает изменение хронотопа кыне: если в первых трех стихотворениях тема войны и смерти закономерно диктовала использование линейного хронотопа, то в «Занзибарских девушках», где тема смерти потеряла свою композиционную закреплённость за последней строфой, хронотоп начинает подчиняться циклическим закономерностям:

Двадцать раз обновлялся месяц,
Пока он дошел до Каира,
И вспомнил, что у него нет денег,
И пошел назад той же дорогой (II: 15).

Центральная смыслообразующая роль данного хронотопа становится понятна в свете рассуждений Ю. М. Лотмана, представленных в классической статье «Смерть как проблема сюжета»: «В сфере культуры первым этапом борьбы с “концами” является циклическая модель, господствующая в мифологическом и фольклорном сознании» [Лотман, 2010: 399]. Следовательно, в заключительном кыне цикла основополагающей является идея преодоления смерти, причем для её эстетического воплощения Н. Гумилев использует модели, адекватные для воссоздаваемого им в «Абиссинских песнях» фольклорного доисторического сознания. Более ясной предстает перед нами и цель путешествия бедного абиссинца: ремесло занзибарских девушек теряет в контексте цикла свое повседневное пошлое значение, превратившись в символ преодоления смерти.

Однако абсурдность финала, эксплицированная через циклический хронотоп, обретает и другие смысловые коннотации, которые становятся очевидными при сопоставлении «Занзибарских девушек» со стихотворением 1908 г. «Варвары», написанным незадолго до «Абиссинских песен»:

Когда зарыдала страна под немилостью Божьей
И варвары в город вошли молчаливой толпой,
На площади людной царица поставила ложе,
Суровых врагов ожидала царица нагою.
<...>
Кипела, сверкала народом широкая площадь,
И южное небо раскрыло свой огненный веер,
Но хмурый начальник сдержал опененную лошадь,

С надменной усмешкой войска повернул он на север (I: 190-191).

Мы видим, что сюжетно «Занзибарские девушки» во многом повторяют «Варваров»: в обоих стихотворениях перед нами долгое путешествие, блудница, тщетно предлагающая своё тело, и герой, через абсурдность финала сохраняющий своё целомудрие. По мнению Р. Д. Тименчика, стихотворение «Варвары» посвящено «теме различия “культурных языков”, как мы сказали, Запада и Востока (в гумилевском стихотворении – Севера и Юга), равноправия этих голосов и их “диалогического” взаимопонимания» (I: 430). Поскольку в художественной логике Н. С. Гумилева языки культур изначально равноправны, герои его стихотворений демонстративно отказываются от тех типов отношений, которые это равноправие нарушают, поэтому возвращение варваров, как и бедного абиссинца, есть отказ вести диалог с позиции сильного. Кроме того, в «Варварах» Н. С. Гумилев более отчетливо говорит о причинах подобного отказа: царица отвергнута не потому, что не обладает красотой, а потому, что её красота не освещена северной культурной, прежде всего поэтической, традицией:

Они вспоминали холодное небо и дюны,
В зеленых трущобах веселые щебеты птичьи,
И царственно-синие женские взоры... и струны,
Которыми скальды гремели о женском величьи (I: 191).

В этой связи особо значима национальная инаковость бедного абиссинца по отношению к занзибарским девушкам: сохранение телесного целомудрия оборачивается утверждением культурной самобытности Абиссинии, а причина, побудившая гумилевского героя вернуться домой («И вспомнил, что у него нет денег» (II: 15)), переводит действие в аллегорический план, делая акцент не на материальной, а на духовной сфере культуры.

Так как именно «Занзибарские девушки» завершают цикл, можно предположить, что сюжет преодоления смерти и мысль о равноправии языков культур организуют композицию цикла на внутреннем, аллегорическом, уровне, сосуществуя с внешним композиционным принципом, основанном на социальном критерии. При этом в каждом следующем кыне намечается

ослабление социального и реалистического плана взамен усиления плана аллегорического и философского. Основная для цикла идея преодоления смерти сочетается с не менее важной для Н. Гумилева идеей о равноправии и тесной взаимосвязи между абиссинской и европейской культурами, что обусловлено особыми формами взаимодействия между народами на древнейшем этапе их развития. Однако «Абиссинские песни», отражая фольклорный, доисторический, этап бытования поэтического слова, хронологически находятся ближе к древнейшему периоду всеединства человеческой культуры, чем «античные» стихотворения поэта, и потому в собственно художественном течении исторического времени в контексте творчества Н. Гумилева как бы предшествуют эллинской культуре, обнаруживая уникальную для данного этапа структуру поэтического образа.

Заключение

Обращение Н. С. Гумилева к древним цивилизациям имело своей целью творчески воплотить концепцию культуры, творцом которой в поэтологии основателя акмеизма является поэтическое слово, в рамках эволюции художественного мира поэта прошедшее путь от индивидуального к онтологическому, то есть от слова как индивидуального акта творчества к Логосу как к акту творения мировой культуры. Обретение лирическим героем Н. Гумилева своего собственного слова связано прежде всего с формированием эстетики, отличной от символистской, в рамках становящегося акмеизма. Обретение индивидуально-поэтического слова происходит через диалог с эллинской традицией, в ходе которого формируются и постепенно уточняются постулаты нового литературного течения.

Так, первая попытка отстоять творческую самобытность поэтического слова относится уже к литературному дебюту Н. С. Гумилева, сборнику «Путь конквистадоров», построенному по модели античной трагедии, то есть имеющему трехчастную структуру, рамочную композицию и систему повторяющихся мотивов и лейтмотивов. К тому же развитие сюжетов поэм сборника отвечает логике трагического мифа, включая в себя следующие основные моменты трагедии из мифа как умной энергии: «перипетия», «узнавание», «пафос», «страх», «сострадание» и «очищение». Композиционная строгость античной трагедии, по нашему мнению, попытка преодоления эстетики символизма, представленной в сборнике на образном уровне. Особое внимание Н. Гумилева к композиции и форме своего первого сборника указывает на вполне акмеистическое по своему духу стремление поэта установить связь с многовековой поэтической традицией, берущей своё начало в культуре Древней Греции.

Если на страницах «Пути конквистадоров» перед нами была лишь во многом формальная и имплицитная попытка обретения индивидуально-поэтического слова, отличного от символистского, то при реконструкции

эллинических героических мифов, восходящих к гомеровскому эпосу, происходит непосредственное обращение Н. С. Гумилева к теме поэтического слова и творчества как такового. Поэтический статус греческого героя приближает его по своей функции к первому человеку, Адаму, который давал вещам имена, преобразуя хаос в космос. Функционирование гомеровских персонажей в этом статусе позволяет сделать вывод об обогащении в лирике основателя акмеизма традиционного для мировой классической литературы приёма воссоздания античных мифов при обращении к теме творчества. Но если традиция диктует реконструкцию мифов о легендарных певцах и поэтах древности, то в лирике Н. Гумилева образ героя-воина уже несёт в себе поэтическое начало, делая избыточным воссоздание античных мифов, где тема творчества явлена эксплицитно. Имплицитность словесного дара гомеровских героев у Н. Гумилева позволяет расширить концепцию поэта до акмеистической концепции поэта и читателя. Как мы видим, уже в раннем творчестве Н. Гумилеву очевиден двойной характер поэтического творчества, обоснованный им позднее в «Письмах о русской поэзии». Творчество, во-первых, состоит из самого творческого акта и так же, как и в стихотворении «Ахилл и Одиссей», сопряжено с творческими муками, а во-вторых, из акта чтения, равновеликого, по мнению Н. Гумилева, акту творчества. Идеальный читатель и поэт становятся равнозначны друг другу, читатель у Гумилева сопричастен творчеству, отсюда происходит совпадение творца и читателя в образе лирического героя стихотворения «Современность». Отметим, что как от поэта, так и от читателя Н. Гумилев требует особого эстетического целомудрия, которое, с одной стороны, заключается в полной погруженности поэта в творческий процесс, а с другой – в духовном преобразении читателя. Акмеистическая концепция поэта и читателя усложняется их совпадением в одном субъекте, что делает названные требования полной погруженности и духовного преобразования взаимными. Текст «Илиады» в рамках обозначенной концепции становится своеобразной проверкой читателя-поэта на эстетическое целомудрие, а вопрос лирического «я»: «Может быть, мне совсем и не надо героя?» в контексте диалога с текстом поэмы обретает статус

индикатора для измерения степени погружённости в героический мир гомеровского эпоса. Абсолютное погружение в текст «Илиады» ведёт лирического героя к преодолению эпической дистанции, а необходимость духовного преображения – к преодолению эпического спокойствия.

Намеченные здесь тенденции к временным и эмоционально-психологическим трансформациям древнегреческого мифа создают предпосылки к более сложным семантическим видоизменениям, которые в поэтической системе Н. Гумилева происходят по двум основным направлениям, которые можно условно обозначить как славянизация и христианизация. Под славянизацией мы понимаем создание Н. Гумилевым в раннем творчестве стихотворений на материале греческой мифологии, модели которых используются им позднее уже при обращении к славянской мифологии. Все рассмотренные нами стихотворения оказываются тесно связаны между собой темой творчества и поэзии, что заставляет говорить о близости категорий «мифа» и «творчества» в поэтической системе Н. Гумилева. При славянизации античного мифа происходит конкретизация поэтического пространства и углубление психологизма центральных образов стихотворений. Это достигается за счёт смещения точки зрения поэта с героя-полубога на человека, а затем – с героя на чудовище, что в сочетании с переходом от внешнего психологизма к внутреннему позволяет сделать предположение о реалистической тенденции в трансформации античного мифа. Однако реалистическая тенденция в изображении простых смертных и чудовищ соседствует в проанализированных нами текстах Н. Гумилева с образами героев, созданных по романтическим канонам. Наложение реалистического плана на план романтический ведёт к установлению акмеистического равновесия между романтической и реалистической эстетикой в данной поэтической системе.

В славянизации античного мифа при идейном единстве сопоставляемых текстов мы наблюдаем относительно замкнутую целостность формальных компонентов античного мифа, т. е. компоненты славянского мифа, как более позднего в художественной системе Н. Гумилева, не проникают в мифы

античные. Другое направление трансформации античного мифа, связанное с его последующей христианизацией, имеет более сложную природу, так как происходит уже не в контексте отдельных стихотворений, а на материале циклов, поэм и сборников как более крупных художественных единств. В них аксиологическая целостность античного мифа нарушается проникновением в него элементов христианского мировоззрения.

Например, контаминация античности и христианства происходит в воссоздании Н. Гумилевым двух самых известных в мировой культуре мифов о возвращении, осуществленном в цикле стихов «Возвращение Одиссея» и в поэме «Блудный сын». Данные тексты, образуя поэтическую дилогию, сближаются по следующим признакам:

1. Циклическая жанровая природа.
2. Одинаковые сюжетные компоненты.
3. Активное взаимодействие античного и христианского мифа в контексте обоих произведений, вызванное вольным обращением Н. Гумилева с евангельским и древнегреческим сюжетами.
4. Оба произведения представляют собой концептуальное осмысление сути творчества на разных ступенях духовной эволюции и определяют появление акмеизма как одного из важных литературных течений начала века.
5. Особый акцент в анализируемых текстах поставлен на теме страданий, в результате чего происходит актуализация этических аспектов творчества.

Таким образом, в трансформации античного мифа мы видим закономерное воплощение идеи о муке-страдании как обязательном условии творчества. Но если в реконструкции мифа муки творчества были самоценны для поэтического субъекта и находились вне сферы этических оценок, то в ходе трансформации античного мифа (его славянизации и христианизации) происходит углубление данной идеи до тезиса о приоритете этики над эстетикой, что в теоретических взглядах Н. С. Гумилева нашло отражение в следующей формуле: «Здесь этика становится эстетикой, расширяясь до области последней». Введение этических координат в поэтическую систему Н. Гумилева делает обязательным условием её

функционирования присутствие категории «Другого», который уже сам по себе несёт в мир этическое или эстетическое начало. Так пространство гумилевского текста становится многосубъектным, что ведёт к формированию акмеистического тезиса о соразмерности, а, следовательно, и сопозитичности всех явлений.

Итак, реконструированный и трансформированный Н. Гумилевым античный миф воплотил в себе следующие черты акмеистической концепции творчества, определив обретение лирическим героем индивидуально-поэтического слова:

1. Особое внимание к форме произведений как к механизму хранения культурной памяти.
2. Двоякая природа творческого акта, достигнутая за счёт концептуального единства поэта и читателя.
3. Равновесие между реалистической и романтической эстетикой в теории и практике акмеизма.
4. Приоритет этического начала над эстетическим.
5. Соразмерность и сопозитичность изображаемых явлений.

Соразмерность и сопозитичность изображаемых явлений на новом уровне раскрывается в репрезентации слова как Логоса при обращении поэта к шумеро-аккадской культуре, послужившей импульсом к формулированию собственных взглядов на эпос. Соразмерность явлений следует из идеи Логоса как исходного синкретичного целого, в процессе культурной эволюции подвергшегося распаду на дискретные элементы-явления, каждый из которых хранит память о своей принадлежности изначальному целому. Вочеловеченную идею первоначального Логоса и несет в себе Гильгамеш, являясь прообразом главных эпических героев классического эпоса. Взгляд на утрату-распад Логоса через художественную призму аккадской поэмы открывает нам амбивалентное значение данного факта в поэтологии Н. С. Гумилева: нецельность бытия, эквивалентом которой в творчестве поэта оказывается изгнание из рая, трактуется, с одной стороны, позитивно, как эволюционный переход человека к цивилизации и последующему культурному развитию, а с другой – как утрата первоначальной гармонии, память о

которой через мучительное осознание грехопадения неустанно требует возвращения к Логосу через искусство. Культура и искусство, таким образом, являясь человеческой рефлексией собственной греховности, тесно связывают воедино этику и эстетику, предпосылки чему наметились ещё при реконструкции античного мифа. Противоречивые взаимоотношения культуры и морали выявляются, если вновь наложить реконструированные Н. Гумилевым в поздних произведениях эпохи на вектор истории, придав ему столь нелюбимое поэтом правильное, «прогрессивное», направление. На изначальной точке истории, в момент нахождения человеком в себе не только тварных, но и творческих возможностей, которые позволяют ему занять место зодчего мира сего, мы застаем гумилевского героя в его последней «доисторической» пьесе «Охота на носорога». Нан, культурный герой с прометеевскими чертами, под влиянием идей философии техники, а именно – органопроекции П. Флоренского, и по творческой воле автора становится творцом человеческой культуры, мысля мир интеллигибельным продолжением собственного тела и потому способным культурно преобразиться по воле человека, приблизившись к идеалу утраченного рая. Однако культурно-техническое величие героя (так же, как трагедия грехопадения) вновь наделяется амбивалентным смыслом: творческое преображение героем окружающей действительности способно принести племени не только жизнь на качественно новом, цивилизационном, уровне, но и смерть – неслучайно в финале пьесы гибнет возлюбленная Нана. Таким образом, в гумилевском понимании культура несёт в себе не только жизнеутверждающие, но и танатологические потенции. Следовательно, культура, получившая в точке своего возникновения необходимый танатологический опыт, гипотетически способна его полноценно реализовать в точке своей гибели, что мы и наблюдаем на противоположном конце вектора истории, куда можем условно поместить последний рассказ Н. С. Гумилева «Девкалион», в котором поэт переосмысляет традиционное восприятие античности как начала мировой цивилизации и культуры, путем реконструкции эсхатологического мифа сделав данную эпоху концом исторического процесса. На этом этапе можно сформулировать главный

парадокс гумилевской концепции культуры, имплицитно выраженной ещё в «Охоте на носорога»: начало культуры есть её конец, поскольку культура, мыслимая как преобразенная человеком действительность, неминуемо влечет за собой забвение природного начала взамен утверждения начала технического. Так, в «Девкалионе» Н. С. Гумилев вновь обращается к философии техники, доводя до логического предела «органопроекторные» идеи, выраженные в «Охоте на носорога»: чем более в акте созидания культуры человек мыслит мир продолжением своего тела, тем сильнее в нем соблазн стать равноценной заменой Бога. Но техническое начало, имеющее своим истоком человеческую телесность в большей степени, чем человеческую духовность, оказывается лишенным этической составляющей, что в общей логике культуры как обреченного на неудачу бунта против трансцендентного означает её катастрофический конец. Здесь возникает ещё один трагический парадокс гумилевской поэтологии: духовное преобразование человечества как единственный путь к спасению возможно лишь через опыт всемирной катастрофы, но если принять во внимание осознанную поэтом в контексте «Девкалиона» нравственную невозможность индивидуального спасения, то трагизм ситуации оказывается запредельным и, как следствие – невыразимым. Отчаяние Девкалиона и самого автора становятся невыразимыми, и единственным способом изобразить трагедию здесь является минус-прием, воплощенный у Н. С. Гумилева в концептуальной незавершенности текста. Автор, указывая на нравственную невозможность индивидуального спасения, обрывает повествование в тот миг, когда ещё есть надежда на апокатастасис. Таким образом, апокатастасис, идея всеобщего возвращения к Богу через всепрощение, становится этической вершиной концепции культуры Н. С. Гумилева.

Отметим, что предпосылки к утверждению апокатастасиса наметились ещё при обращении к «Эпосу о Гильгамеше», в котором герой находится в поисках не индивидуального, но всеобщего бессмертия. Шумеро-аккадская культура, условно помещенная нами на середину вектора истории и получившая свое содержательно-этическое развитие на следующем античном этапе, структурно

воплотилась на более раннем (с точки зрения мировой истории) и одновременно более позднем (с точки зрения хронологии творчества) этапе первобытной культуры. Очевидно, что образ Нана-Тремограста построен по шумеро-аккадской модели Гильгамеша. Подобно царю Урука, Нан-Тремограст воплощает собой изначальное синкретичное единство персонажей, которое в исторической перспективе распадется сразу на несколько вполне самостоятельных героев античной мифологии: Кадм, Актеон, Иксион и Прометей. Любопытно, что такое распадение некоего первоначального единства на отдельные самостоятельные части вполне укладывается в доисторическую ветхозаветную логику сотворения мира, воплощённую через членораздельность божественного Логоса. Можно предположить, что при обращении к первобытной культуре Н. С. Гумилев последовательно формулирует представление о Слове-Логосе на разных этапах своей творческой эволюции:

1. На раннем, связанном с первой повестью Н. С. Гумилева «Гибели обреченных», где художественное слово в контексте «первобытной» прозы поэта пока ещё не вполне последовательно стремится обрести свою конкретную, вещную основу, найти для себя четкие семантические границы. Обращение к историческому младенчеству человечества становится здесь попыткой возвращения к первоначальному Логосу в его совпадении с мирозданием и, следовательно, к слову, ещё не утратившему первоначальную смысловую чистоту своих «первичных» значений.

2. На позднем, «драматургическом» этапе, где слово, осознав свою вещную основу, мыслит себя уже Логосом, «собранным дифференцированными элементами». Здесь художественные искания Н. С. Гумилева уступают место онтологическим и культурологическим, где ставится вопрос уже не о самоопределении акмеизма, а самосознании всей культуры через обращение к своему истоку, явленному в хрупком равновесии мистического и исторического, Логоса и первобытности как зари человеческой цивилизации.

При этом обращение поэта к первобытной культуре требует не просто особой членораздельной структуры Слова-Логоса, но и адекватности Логоса

изображаемой в произведениях Н. С. Гумилева доисторичности. Любопытно, что традиционно в философии истории граница между доисторическим и историческим (первобытным и непервобытным) проходит как раз через слово: «К истории мы относим все то время, о котором мы располагаем документальными данными. Когда нас достигает слово, мы как бы ощущаем почву под ногами. Все бессловесные орудия, найденные при археологических раскопках, остаются для нас немymi в своей безжизненности. Лишь словесные данные позволяют нам ощутить человека, его внутренний мир, настроение, импульсы. Письменные источники нигде не датируются ранее 3000 г. до н. э. Следовательно, история длится около 5000 лет» [Ясперс, 1994 б: 54 – 56]. Таким образом, доистория характеризуется словом изреченным, изустным, а не словом записанным, зафиксированным, с которого и начинается история. Интересным в связи с этим кажется завершение письма Н. Гумилева С. Городецкому от 16 апреля 1914 г.: «Писем, я думаю, больше писать не надо, потому что уж очень это не акмеистический способ общенья» (VIII: 180). Собственный отказ от письменного общения поэт аргументирует вовсе не накалом взаимоотношений с другим синдиком «Цеха поэтов», хотя это было бы закономерно, а причинами собственно творческими: записанное слово почему-то утрачивает (по крайней мере, частично) свою акмеистичность, а идеалом молодого поэтического течения становится слово устное, призывающее к мужественному взгляду на вещи, а потому не терпящее между собой и миром никаких посредников, пусть даже таковым станет обычный лист бумаги.

Таким образом, устность – атрибут доистории, перенесенный Н. Гумилевым на акмеизм как таковой, присутствует на уровне жанра или рода во всех «первобытных» произведениях поэта: восприятие повести «Гибели обреченных» как «записи устных рассказов», пространство пьесы «Охота на носорога», рассчитанной в первую очередь не на читательское, а на зрительское восприятие, а потому на слово высказанное, а не записанное. В жанровом аспекте поэтическое слово Н. Гумилева сохраняет установку на устность и в «Абиссинских песнях», которые, по нашему предположению, являются попыткой поэта приложить

первозданное, первобытное слово к современной Гумилеву истории Африки, поскольку посредством доисторических, первобытных словесных механизмов поэт стремится передать уже вполне исторические и «реальные» события Первой итало-эфиопской войны. Фольклорная природа «Абиссинских песен» удовлетворяет критерию устности, изреченности Логоса, а уникальность жанра кыне сообщает данному циклу присущую Логосу членораздельность, поскольку при внимательном прочтении каждое слово цикла «распадается» на «воск» и «золото», сюжетно воплощаясь сразу на двух уровнях – реалистическом и аллегорическом.

Аллегоричность кыне на композиционном уровне утверждает важнейшую для Н. С. Гумилева идею о преодолении смерти, при этом описание в финале цикла культурного взаимодействия как неслучившегося полового акта вполне укладывается в определение культуры, выработанное в философии первой половины XX в. Так, Э. Кассирер определяет культуру как «продукт и плод платонической любви» и «страстный протест против самого факта смерти» [Кассирер: 658]. Логика культуры как акта борьбы со смертью прослеживается на всех стадиях нашего диссертационного исследования, проявляясь в конкретных произведениях при воссоздании древних эпох самыми разными способами:

1. Преодоление эпической дистанции и имплицитное обращение к теме поэтического творчества в произведениях, восходящих к героике гомеровского эпоса.
2. Перенесение действия произведения из плана исторического в план надвременной (стихотворение «Ольга»).
3. Задуманное Н. Гумилевым противоречие формы и содержания, ведущее к ниспровержению танатологического событийного ряда (стихотворение «Персей»).
4. Минус-прием, выносящий событие смерти за пределы художественного текста (стихотворение «Змей», рассказ «Девкалион»).
5. Привнесение в греческий миф христианских компонентов (цикл стихотворений «Возвращение Одиссея», рассказ «Девкалион»).

6. Шумеро-аккадский сюжет о поиске бессмертия, творчески переработанный Н. Гумилевым в поэме «Мик».

7. Вариативность развития событий в незавершенной повести «Гибели обреченных».

Общая логика культуры как акта платонической любви и преодоления смерти в целом определяет художественную задачу «первобытных», «шумеро-аккадских», «античных» произведений Николая Гумилева, которая заключается в утверждении идеи о равноправии и тесной взаимосвязи между различными культурами, обусловленной особыми формами взаимодействия между народами на древнейшем этапе их развития, первым из которых был божественный Логос, явленный через акт своего *произнесения*.

Библиографический список

1. Аверинцев, С. С. Поэтика ранневизантийской литературы / С.С. Аверинцев. – М: «Coda», 1997. – 343 с.
2. Айхенвальд, Ю. И. Силуэты русских писателей: В 2 т. Т. 2 / Ю.И. Айхенвальд. – М.: Терра; Республика, 1998. – 285 с.
3. Акимова, Т. И. Драматургия Н. С. Гумилева в контексте культуры серебряного века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Т. И. Акимова. – Саранск, 2003. – 180 с.
4. Аллен, Л. У истоков поэтики Н. С. Гумилева. Французская и западноевропейская поэзия / Л. Аллен // Гумилев Н. Исследования и материалы. Библиография. – СПб.: Наука, 1994. – С. 235–252.
5. Алонцева, И. В. Структура и семантика «итальянского текста» Н. Гумилева: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / И. В. Алонцева. – Смоленск, 2008. – 24 с.
6. Анненский, И. Драматические произведения: Меланиппа – философ; Царь Иксион; Лаодамия; Фамира-кифарэд / И. Анненский. – М.: Лабиринт, 2000. – 318 с.
7. Античность как тип культуры: [Сб. ст.] / АН СССР, Науч. совет по истории мировой культуры; Отв. ред. А. Ф. Лосев. – М.: Наука, 1988. – 333 с.
8. Антоний Сурожский митр. Духовное путешествие: размышление перед Великим постом [Электронный ресурс] / Антоний Сурожский. – Режим доступа: <http://lib.eparhia-saratov.ru/books/01a/antony/travel/contents.html> (дата обращения: 06.10.2011).
9. Архипова, А. «Эльдорадо» Эдгара По и «Жемчуга» Николая Гумилева [Электронный ресурс] / А. Архипова. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/3> (дата обращения: 08.04.2012).
10. Асмус, В. Ф. Античная философия / В.Ф. Асмус. – М.: Высшая школа, 1976. – 542 с.

11. Афанасьева, В. К. Гильгамеш и Энкиду. Эпические образы в искусстве / В.К. Афанасьева. – М.: Наука, 1979. – 219 с.
12. Ахматова, А. А. «Самый непрочитанный поэт»: Заметки Анны Ахматовой о Николае Гумилеве / А.А. Ахматова // Новый мир. – 1990. – № 5. – С. 219-223.
13. Ахтямов, В. В. Символизм В. Я. Брюсова и Н. С. Гумилева (на примере ранних поэтических текстов) / В.В. Ахтямов // Наука о человеке: гуманитарные исследования. – 2012. – № 2. – С. 184-191.
14. Баевский, В. С. У каждого метра есть своя душа [Электронный ресурс] / В. С. Баевский. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/24> (дата обращения: 08.04.2012).
15. Байрон, Дж. Г. Стихотворения, поэмы, драматургия / Дж.Г. Байрон. – М.: «РИПОЛ КЛАССИК», 1997. – 832 с.
16. Бакулина, Ю. Б. Античные мотивы и образы в поэзии Н.С. Гумилева : Лирика и драма «Актеон» : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ю. Б. Бакулина. – Самара, 2009. – 198 с.
17. Бакулина, Ю. Б. Культура в поэтическом мире Н. С. Гумилева / Ю.Б. Бакулина // Вестник Алтайской государственной педагогической академии. – 2007. – № 7. – 2. – С. 26– 35.
18. Баскер, М. «Стихи из снов»: искусство, магия и сновидения в «Романтических цветах» / М. Баскер // Баскер М. Ранний Гумилев: Путь к акмеизму. – СПб: РХГИ, 2000. – С. 9–51.
19. Бахтин, М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / М.М. Бахтин // Бахтин М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 9–226.
20. Белобородова, А. А. Анализ некоторых аспектов художественной целостности «Пути конквистадоров» Н. Гумилева / А.А. Белобородова // Творчество А. А. Ахматовой и Н. С Гумилева в контексте русской поэзии XX века: Мат-лы Межд. Науч. Конф. 21 – 23 мая 2004 г. – Тверь: Научная книга, 2004. – С. 235–241.

21. Белобородова, А. А. Воплощение авторского мифа об Африке в кольцевой композиции книги Н. Гумилева «Шатер» / А.А. Белобородова // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Сер. 2: Искусствоведение. Филологические науки. – 2012. – N 2. – С. 56–59.
22. Бем, А. Ещё о Гумилеве [Электронный ресурс] / А. Бем. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/106> (дата обращения: 08.04.2012).
23. Бердяев, Н. А. О назначении человека / Н.А. Бердяев. – М.: Республика, 1993. – 382 с.
24. Бердяев, Н. А. Человек и машина (проблема социологии и метафизики техники) / Н.А. Бердяев // Путь. – 1933. – N 38. – С. 3–37.
25. Беренштейн, Е. П. «Возвращение Одиссея» Николая Гумилева: от лирического цикла к поэтической повести / Е.П. Беренштейн // Анна Ахматова и Николай Гумилев в контексте отечественной культуры (к 120-летию со дня рождения А. А. Ахматовой): Материалы международной научно-практической конференции (Тверь – Бежецк, 21 – 22 мая 2009 года). – Тверь: Научная книга, 2009. – С. 144–147.
26. Бернадский, С. Здесь не откажут пришлецу... [Электронный ресурс] / С. Бернадский. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/117> (дата обращения: 08.04.2012).
27. Библер, В.С. От наукоучения - к логике культуры: два философских введения в двадцать первый век / В.С. Библер. – М.: Политиздат, 1991. – 412 с.
28. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. – М.: Российское библейское общество, 2005. – 1376 с.
29. Блаватская, Е. П. Тайная доктрина: В 3 т. / Е.П. Блаватская. – М.: Эксмо; Харьков: Фолио, 2003.
30. Блок, А. А. О литературе / А.А. Блок. – 2-е изд., доп. – М.: Художественная литература, 1989. – 479 с.

31. Бобрицких, Л. Фольклоризм баллад Н. Гумилева [Электронный ресурс] / Л. Бобрицких. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/163> (дата обращения: 11.04.2012).
32. Богданова, Т. В. Коллективное бессознательное как прием семантического развертывания текста (на материале поэтической книги Н. Гумилева «Огненный столп») [Электронный ресурс] / Т. В. Богданова. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/65> (дата обращения: 08.04.2012).
33. Богомолов, Н. А. Батюшков, Мандельштам, Гумилев [Электронный ресурс] / Н. А. Богомолов. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/45> (дата обращения: 13.04.2012).
34. Богомолов, Н. А. Гумилев и оккультизм // Н.А. Богомолов / Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – С. 113–144.
35. Богомолов, Н. А. Читатель книг / Н.А. Богомолов // Сочинения. В 3 т. Т. I. Стихотворения; Поэмы. – М.: Худож. лит., 1991. – С. 5–20.
36. Бойников, А. М. Концепт «совершенство» в литературно-критических воззрениях Н. С. Гумилева / А.М. Бойников // Творчество А. А. Ахматовой и Н. С. Гумилева в контексте русской поэзии XX века: Мат-лы Межд. науч. конф. 21 – 23 мая 2004 г. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2004. – С. 178–186.
37. Бойников, А. М. Н. С. Гумилев и В. Я. Брюсов: литературно-критический диалог / А.М. Бойников // Анна Ахматова и Николай Гумилев в контексте отечественной культуры (к 120-летию со дня рождения А. А. Ахматовой): Материалы международной научно-практической конференции (Тверь – Бежецк, 21–22 мая 2009 года). – Тверь: Научная книга, 2009. – С.123–128.
38. Боннар, А. Греческая цивилизация: в 3 т. / А. Боннар; пер. с фр. Е. Н. Елеонской; ред. Л. З. Полякова; предисл. Л. З. Поляковой. – М.: Искусство, 1992. – 399 с.
39. Брюсов, В. Я. Избранное: Стихотворения, лирические поэмы / В.Я. Брюсов. – М., 1979. – 287 с.

40. Брюсов, В. Я. О книгах. Н. Гумилев. Путь конквистадоров. Стихи. [Рецензия] / В.Я. Брюсов // Весы. – 1905. – N 11. – С. 68.
41. Брюсов, В. Я. Учители учителей: древнейшие культуры человечества и их взаимоотношение / В.Я. Брюсов. – М.: КРАСАНД, 2010. – 163 с.
42. Булатович, А. К. Третье путешествие по Эфиопии [1899 – 1900 гг.: Сб. документов] / А.К. Булатович. – М.: Наука, 1987. – 119 с.
43. Вагин, Е. Поэтическая судьба и миропереживание Н. Гумилева / Е. Вагин // Н. С. Гумилев: pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей: антология. – СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2000. – С. 593–604.
44. Верник, О. Поэзия Н. С. Гумилева и литература Серебряного века: творческие связи [Электронный ресурс] / О. Верник. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/159> (дата обращения: 13.04.2012).
45. Верховский, Ю. Н. Путь поэта. О поэзии Н. С. Гумилева / Ю.Н. Верховский // Современная литература. – Л.: Мысль, 1925. – С. 93–143.
46. Видугирите, И. Стихотворение «Жираф» и африканская тема Н. Гумилева [Электронный ресурс] / И. Видугирите. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/50> (дата обращения: 08.04.2012).
47. Волошин, М. А. Лики творчества / М.А.Волошин. – Л: Наука; Ленингр. отд-ние, 1988. – 848 с.
48. Вольпе, М. Л. Литература Эфиопии / М.Л. Вольпе. – М.: Зебра Е, 2003. – 365 с.
49. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – М.: Лабиринт, 2008. – 352 с.
50. Гардзонио, С. Об итальянских стихах Гумилева, Городецкого и Пастернака [Электронный ресурс] / С. Гардзонио. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/140> (дата обращения: 08.04.2012).
51. Гегель, Г. В. Ф. Лекции по философии истории / Г.В.Ф. Гегель. – СПб.: Наука, 2000. – 471 с.

52. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика: в 2 т. Т. 2 / Г.В.Ф. Гегель. – СПб.: Наука, 2007. – 604 с.
53. Гильдебрандт-Арбенина, О. Гумилев [Электронный ресурс] / О. Гильдебрандт-Арбенина. – Режим доступа: <http://gumilev.lit-info.ru/gumilev/vospominaniya/gumilev-gildebrandt-arbenina.htm> (дата обращения: 05.02.2011).
54. Гинзбург, Л. Я. О лирике / Л.Я. Гинзбург. – М.: Интрада, 1997. – 408 с.
55. Гоголь, Н. В. Духовная проза / Н.В. Гоголь. – М.: Русская книга, 1992. – 560 с.
56. Голикова, М. «Может быть, мне совсем и не надо героя...» [Электронный ресурс] / М. Голикова. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/119> (дата обращения: 08.04.2012).
57. Гомер, А. «Четвертое измерение» Николая Гумилева [Электронный ресурс] / А. Гомер. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/62> (дата обращения: 08.04.2012).
58. Гомер, А. Экзотизм и геософия Николая Гумилева в контексте европейского колониального дискурса [Электронный ресурс] / А. Гомер. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/104> (дата обращения: 09.04.2012).
59. Гомер, Илиада; Одиссея / Гомер; пер. с древнегреч.: В. Жуковского, Н. Гнедича; вступ. ст. С. Маркиша; прим. С. Ошерова. – М.: ТЕРРА, 1996. – 750 с.
60. Грачева, Д. С. Рождение концепции «непознаваемого» в рассказе Н. Гумилева «Дочери Каина» / Д.С. Грачева // Вестник Воронежского государственного университета. Сер. Филология. Журналистика. – 2005. – N 2. – С. 42-49.
61. Гребнева, М. П. Флорентийский мир Н. С. Гумилева и А. А. Ахматовой / М. П. Гребнева // Вестник Томского государственного университета. – 2006. – N 291. – С. 38–42.

62. Греем, Ш. Гумилев и примитив [Электронный ресурс] / Ш. Греем. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/20> (дата обращения: 13.04.2012).
63. Грякалова, Н. Ю. Н. С. Гумилев и проблемы эстетического самоопределения акмеизма / Н.Ю. Грякалова // Гумилев Н. Исследования и материалы. Библиография. – СПб.: Наука, 1994. – С. 103–123.
64. Гумилев, Н. С. Огненный столп: стихи и проза / Н.С. Гумилев. – Ижевск: Удмуртия, 1991. – 430 с.
65. Гумилев, Н. С. Полное собрание сочинений в 10 т. / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). – М.: Воскресенье, 1998 – 2008.
66. Гумилев, Н. С. Собрание переводов в двух томах / Составитель В. Полушин. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2008.
67. Гумилев, Н. С. Сочинения: в 3 т. / Вступ. ст., С. 5-20, сост., примеч. Н. А. Богомолова. – М.: Художественная литература, 1991.
68. Давидсон, А. Б. Муза странствий Николая Гумилева / А.Б. Давидсон. – М.: Наука, 1992. – 316 с.
69. Делез, Ж. Что такое философия? / Ж. Делез. – М.: Академ. проект, 2009. – 260 с.
70. Десятов, В. В. «Блудный сын» – проводник в интегральный мир Николая Гумилева / В.В. Десятов // Вечные сюжеты русской литературы. – Новосибирск, 1996. – С. 114-122.
71. Десятов, В. В. «Гомерический бой»: Николай Гумилев и Осип Мандельштам / В.В. Десятов // Филология и человек. – 2013. – № 3. – С. 108–114.
72. Десятов, В. В. Логос и Музыка в диалоге Н. Гумилева и О. Мандельштама / В.В. Десятов // Филология и человек. – 2012а. – № 3. – С. 157–163.
73. Десятов, В. В. Мессианизм: случай Николая Гумилева [Электронный ресурс] / В. В. Десятов. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/150> (дата обращения: 10.04.2012 б).

74. Десятов, В. В. «Чужого небо волшебство»: фрагмент диалога Николая Гумилева и Осипа Мандельштама / В.В. Десятов // Филология и человек. – 2011. – № 4. – С. 147–158.
75. Десятов, В., Куляпин, А. «Заклятье сумы и венца»: именные мифологии Николая Гумилева и Юрия Олеши [Электронный ресурс] / В. Десятов, А.Куляпин. – Режим доступа: http://www.lik-bez.ru/articles/criticism_reviews/critica_recensii/article1765 (дата обращения: 06.10.2011).
76. Ельцова, Е. Н. Африканские образы в творчестве Н. С. Гумилева / Е.Н Ельцова // Кормановские чтения: статьи и материалы межвузовской научной конференции (Ижевск, апрель, 2011). – Ижевск: Удмурт. ун-т, 2011. – С. 164–168.
77. Ермилов, В. О поэзии войны / В.О. Ермилов // На литературном посту. – 1927. – №10. – С.1–4.
78. Жирмунский, В. М. Задачи поэтики / В.М. Жирмунский // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, 1977а. – С. 15–55.
79. Жирмунский, В. М. Преодолевшие символизм / В.М. Жирмунский // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, 1977б. – С. 106–133.
80. Захариева, И. Лейтмотивная закодированность поэзии Н. Гумилева (сб. «Романтические цветы») / И. Захариева // Русские поэты XX века: феноменальные эстетические структуры. София, 2007. – С. 60–69.
81. Зобнин, Ю. В. Городок [Электронный ресурс] / Ю. В. Зобнин. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/57> (дата обращения: 11.04.2012).
82. Зобнин, Ю. В. «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева: (К проблеме дешифровки идейно-философского содержания текста) / Ю.В. Зобнин // Русская литература. – 1993. – № 4. – С. 176–192.
83. Зобнин, Ю. В. Н. Гумилев – поэт Православия: Монография / Ю.В. Зобнин. – СПб.: СПбГУП, 2000а. – 384 с.

84. Зобнин, Ю. В. Николай Гумилев – учитель поэзии / Ю.В. Зобнин // Н. Гумилев, А. Ахматова: По материалам историко-литературной коллекции П. Лукницкого. – СПб.: Наука, 2005. – С. 69–90.
85. Зобнин, Ю. В. Стихи Гумилева, посвященные мировой войне 1914–1918 годов (военный цикл) / Ю.В. Зобнин // Н. Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. – СПб.: Наука, 1994. – С. 123–143.
86. Зобнин, Ю. В. Странник духа: (О судьбе и творчестве Н. С. Гумилева) / Ю.В. Зобнин // Н. С. Гумилев: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 2000б. – С. 5–52.
87. Золотухина, Н. Поэтика новелл Н. С. Гумилева 1907–1909 годов [Электронный ресурс] / Н. Золотухина. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/122> (дата обращения: 17.08.2014).
88. Зорина, Т. С. Поэзия Н. С. Гумилева и античность: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Т. С. Зорина. – Санкт-Петербург, 2002. – 238 с.
89. Зорина, Т. С. Поэт Николай Гумилев – читатель Гомера [Электронный ресурс] / Т. С. Зорина. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/31> (дата обращения: 06.02.2011).
90. Ильинская, С. Б. К. Кавафис – Н. Гумилев, «Отчасти» параллельные [Электронный ресурс] / С. Б. Ильинская. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/23> (дата обращения: 13.04.2012).
91. Исрапова, Ф. Х. Принципы поэтической авторефлексии в лирике Н. С. Гумилева / Ф.Х. Исрапова // Анна Ахматова и Николай Гумилев в контексте отечественной культуры (к 120-летию со дня рождения А. А. Ахматовой): Материалы международной научно-практической конференции (Тверь – Бежецк, 21 – 22 мая 2009 года). – Тверь: Научная книга, 2009. – С.76–85.
92. История русской литературы: В 4-х т. Т.4. Литература конца XIX – начала XX века / Редкол.: Н.И.Пруцков (гл. ред.) и др. – Л.: Наука; Ленингр. отделение, 1983. – 784 с.

93. Ичин, К. Межтекстовый синтез в «Заблудившемся трамвае» Гумилева [Электронный ресурс] / К. Ичин. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/27> (дата обращения: 08.04.2012).
94. Йованович, М. Николай Гумилев и масонское учение / М. Йованович // Н. Гумилев и русский Парнас: Материалы научной конференции 17–19 сентября 1991 г. – СПб.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 1992. – С. 32–46.
95. Казанцева, А. А. Анна Ахматова и Николай Гумилев: диалог двух поэтов / А. А. Казанцева. – СПб.: Росток, 2004. – 332 с.
96. Кармалова, Е. Ю. Концепция неоромантизма в эстетике и критике Н. С. Гумилева / Е.Ю. Кармалова // Творчество А. А. Ахматовой и Н. С. Гумилева в контексте русской поэзии XX века: Мат-лы Межд. науч. конф. 21–23 мая 2004 г. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2004. – С. 170–178.
97. Кассирер, Э. Избранное. Опыт о человеке / Э. Кассирер. – М.: Гардарика, 1998. – 784 с.
98. Кихней, Л. Г. Акмеизм. Миропонимание и поэтика / Л. Г. Кихней. – М.: Макс-пресс, 2001. – 184 с.
99. Кихней, Л. Г. Николай Гумилев: художественная онтология и магия слова / Л.Г. Кихней // Анна Ахматова и Николай Гумилев в контексте отечественной культуры (к 120-летию со дня рождения А. А. Ахматовой): Материалы международной научно-практической конференции (Тверь–Бежецк, 21–22 мая 2009 года). – Тверь: Научная книга, 2009. – С. 62–70.
100. Климова, Е. В. «Глоссолалия» А. Белого и «Поэма начала» Н. Гумилева [Электронный ресурс] / Е. В. Климова. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/144> (дата обращения: 13.04.2012а).
101. Климова, Е. О литературной критике В. Брюсова и Н. Гумилева [Электронный ресурс] / Е. Климова. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/14> (дата обращения: 13.04.2012б).

102. Климова, Е. Ученик или Учитель? Еще раз о переписке Н. Гумилева и В. Брюсова [Электронный ресурс] / Е. Климова. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/13> (дата обращения: 13.04.2012в).
103. Климчукова, В. Н. Лирическая поэзия Н.С. Гумилева: духовные основы, мифологические и литературные истоки: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / В. Н. Климчукова. – М., 2007. – 294 с.
104. Климчукова, В. Н. Христианские истоки поэтических образов Н. С. Гумилева в сборнике «Колчан» [Электронный ресурс] / В. Н. Климчукова. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/47> (дата обращения: 27.03.2012).
105. Козаногин, С. В. Рецепция книги «Иудифь» в русской литературе XIX – начала XX вв. / С.В. Козаногин // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2010. – N 2. – С. 192–195.
106. Королева, Н. В. «Я знаю женщину...»: женские образы в лирике Николая Гумилева / Н.В. Королева // Анна Ахматова и Николай Гумилев в контексте отечественной культуры (к 120-летию со дня рождения А. А. Ахматовой): Материалы международной научно-практической конференции (Тверь–Бежецк, 21–22 мая 2009 года). – Тверь: Научная книга, 2009. – С.104–114.
107. Косиков, Г. К. Готье и Гумилев / Г. К. Косиков // Готье Т. Эмали и камеи: сборник. – М.: Радуга, 1989. – С. 304–321.
108. Кошелев, В. А. Гумилев и «Северянинщина». Две «маски» [Электронный ресурс] / В. А. Кошелев. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/36> (дата обращения: 27.03.2012).
109. Кравцова, И. Г. Н. Гумилев и Эдгар По: Сопоставительная заметка Анны Ахматовой / И.Г. Кравцова // Н. Гумилев и русский Парнас: Сборник. СПб., 1992. – С. 51–58.

110. Куликова, Е. Ю. Морской топос в «Африканском дневнике» Н. Гумилева / Е.Ю. Куликова // Филологический класс. – 2013. – N 1. – С. 62–64.
111. Куликова, Е. Ю. «Заблудившийся трамвай» Гумилева и корабли-призраки [Электронный ресурс] / Е. Ю. Куликова. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/146> (дата обращения: 08.04.2012а).
112. Куликова, Е. Ю. Приглашение к путешествию Пушкина, Бодлера и Гумилева [Электронный ресурс] / Е. Ю. Куликова. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/145> (дата обращения: 13.04.2012б).
113. Кулин, Л. Два Николая – Гумилев и Тихонов [Электронный ресурс] / Кулин Л. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/54> (дата обращения: 13.04.2012).
114. Левин, Ю. И., Сегал, Д. М., Тименчик, Р. Д., Топоров, В. Н., Цивьян, Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма / Ю. И. Левин, Д.М. Сегал и др. // Russian Literature. – Amsterdam, 1974. – N 7/8. – С. 47–82.
115. Лекманов, О. А. Книга об акмеизме и другие работы / О.А. Лекманов. – Томск: Издательство «Водолей», 2000. – 704 с.
116. Лекманов, О. А. Осип Мандельштам / О.А. Лекманов. – М.: Молодая гвардия, 2009. – 357 с.
117. Лермонтов, М. Ю. Избранные произведения / М. Ю. Лермонтов. – Л.: ЛЕНИЗДАТ, 1979. – 606 с.
118. Листопад, А. В. Изменчивость облика героини-возлюбленной в лирике Н. С. Гумилева / А.В. Листопад // Творчество А. А. Ахматовой и Н. С Гумилева в контексте русской поэзии XX века: Мат-лы Межд. науч. конф. 21–23 мая 2004 г. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2004. – С. 246–251.
119. Лосев, А. Ф. Гомер / А.Ф. Лосев. – М.: учпедгиз, 1960. – 352 с.
120. Лосев, А. Ф. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика / А. Ф. Лосев. – М.: Аст, 2000. – 775 с.

121. Лосев, А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1993. – 959 с.
122. Лосиевский, И. Я. «Самый непрочитанный поэт» XX века [Электронный ресурс] / И. Я. Лосиевский. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/61> (дата обращения: 09.04.2012).
123. Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста: структура стиха / Ю.М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1972. – 271 с.
124. Лотман, Ю. М. Смерть как проблема сюжета / Ю.М. Лотман // Лотман Ю. М. Чему учатся люди. Статьи и заметки. – М.: Центр книги ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, 2010. – С. 397–13.
125. Лукницкая, В. Н. Николай Гумилев: жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких / В.Н. Лукницкая. – Л.: ЛЕНИЗДАТ, 1990. – 302 с.
126. Лукницкий, П. Н. Труды и дни Н. С. Гумилева / П.Н. Лукницкий. – СПб.: Наука, 2010. – 890 с.
127. Малых, В. С. Духовная эволюция как тема в творчестве Н. С. Гумилева: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01/ В. С. Малых. – Ижевск, 2013. – 241 с.
128. Малых, В. С. К вопросу о методологии изучения творчества Н. С. Гумилева (на примере мотива любви – противоборства) / В.С. Малых // Анна Ахматова и Николай Гумилев в контексте отечественной культуры (к 120-летию со дня рождения А. А. Ахматовой): Материалы международной научно-практической конференции (Тверь – Бежецк, 21–22 мая 2009 года). – Тверь: Научная книга, 2009. – С. 158–162.
129. Малых, В. С. Творчество Николая Гумилева: вузовский и школьный аспекты изучения: научно-учебное пособие / В.С. Малых. – Ижевск: Издательство «Удмуртский университет», 2012. – 100 с.
130. Мандельштам, О. Э. Стихотворения; Проза / О.Э. Мандельштам. – М.: Слово, 2001. – 894 с.

131. Маяковский, В. В. Стихотворения. Поэмы. Пьесы / В.В. Маяковский. – М.: Художественная литература, 1969. – 735 с.
132. Медведева, Н. Г. Образ «Китая» в русской поэтической традиции (Н. Гумилев, О. Седакова, И. Бродский) / Н.Г. Медведева // Медведева Н. Г. «Муза утраты очертаний»: «Память жанра» и метаморфозы традиции в творчестве И. Бродского и О. Седаковой. – Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. – С. 238–274.
133. Мелетинский, Е. М. Происхождение героического эпоса: Ранние формы и архаические памятники / Е.М. Мелетинский. – М.: Восточная литература, 2004. – 462 с.
134. Меньшутин, А., Синявский, А. Поэзия первых лет революции. 1917–1920. (Отрывок) [Электронный ресурс] / А. Меньшутин, А. Синявский. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/147> (дата обращения: 10.04.2012).
135. Михайлов, А. И. Николай Гумилев и Николай Клюев [Электронный ресурс] / А. И. Михайлов. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/36> (дата обращения: 13.04.2012).
136. Мосалева, Г. В. Духовная эволюция лирического героя Н. С. Гумилева в стихотворении «Пятистопные ямбы» / Г.В. Мосалева // Православие и русская литература: сб. ст. – Арзамас: АГПИ, 2009. – С. 240–249.
137. Мурашов, А. Н. Позиция иностранца в лирике Н. Гумилева и О. Мандельштама / А.Н. Мурашов // Творчество А. А. Ахматовой и Н. С. Гумилева в контексте русской поэзии XX века: Мат-лы Межд. науч. конф. 21–23 мая 2004 г. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2004. – С. 219–228.
138. Набатова, Я. В. Эволюция отношения лирического героя к смерти в стихах Н. С. Гумилева [Электронный ресурс] / Я. В. Набатова. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/48> (дата обращения: 08.04.2012).
139. Налегач, Н. В. Мотив змееборчества в поэзии Н. С. Гумилева / Н.В.Налегач // Язык. Миф. Этнокультура. – Кемерово: Графика, 2003. – С. 230–236.

140. Налегач, Н. В. Мотив «опустошенного» слова в лирике И. Анненского и его развитие в поэзии постсимволизма / Н. В. Налегач // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. – 2011. – 1. С. 104–111.
141. Налегач, Н. В. Поэтический миф о судьбе России в книге стихов Н. Гумилева «Костёр» [Электронный ресурс] / Н. В. Налегач. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/40> (дата обращения: 08.04.2012а).
142. Налегач, Н. В. «Читатель книг» Н. Гумилева и «Идеал» И. Анненского: к проблеме поэтического диалога [Электронный ресурс] / Н. В. Налегач. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/39> (дата обращения: 08.04.2012б).
143. Николаева, С. Ю. Сюжет об Адаме в поэзии Н. С. Гумилева / С.Ю. Николаева // Творчество Н. Гумилева и А. Ахматовой в контексте русской поэзии XX века: Материалы региональной научной конференции, посвященной 110-летию со дня рождения Анны Ахматовой (III Ахматовские чтения). – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – С. 19–25.
144. Ницше, Ф. По ту сторону добра и зла / Ф. Ницше. – М.; Харьков: Фолио, 2001. – 848 с.
145. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки: Предисловие к Р.Вагнеру / Ницше Ф. – СПб. : Азбука, 2000. – 230 с.
146. Одоевцева, И. В. На берегах Невы / И.В. Одоевцева. – М.: Художественная литература, 1988. – 334 с.
147. Оцуп, Н. Н. С. Гумилев. Выдержки из докторской диссертации в Сорбонне [Электронный ресурс] / Н. Оцуп. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/biography/7> (дата обращения: 08.04.2012).
148. Павлова, Т. Л., Раздьяконова, Е. Г. Антиномия жизнь – смерть в лирике Николая Гумилева / Т.Л. Павлова, Е.Г. Раздьяконова // Вестник Тверского государственного университета. Сер. Филология. – 2013. – N 4. – С. 88–93.

149. Павловский, А. И. О творчестве Николая Гумилева и проблемах его изучения / А.И. Павловский // Гумилев Н. Исследования и материалы. Библиография. – СПб.: НАУКА, 1994. – С. 3–30.
150. Паздников, П. В. Мифопоэтическая концепция слова и творчества в поэзии Н. Гумилева: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / П. В. Паздников. – Нерюнгри, 2003. – 174 с.
151. Паздников, П. В. Мифопоэтические аспекты стихотворения Н. Гумилева «У цыган» / П.В. Паздников // Гумилевские чтения: материалы Международной научной конференции (Санкт-Петербург, 14– 6 апреля 2006 г.) – СПб.: Изд-во СПбГУП, 2006. – С. 104–109.
152. Плетнёв, Р. Н. С. Гумилев (1886–1921): С открытым забралом [Электронный ресурс] / Р. Плетнёв. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/94> (дата обращения: 09.04.2012).
153. Полякова, С. В. Источник одного образа из «Заблудившегося трамвая» Гумилева [Электронный ресурс] / С. В. Полякова. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/28> (дата обращения: 08.04.2012).
154. Прокл, Первоосновы теологии; Гимны / Прокл. – М.: Изд. гр. «Прогресс», 1993. – 315 с.
155. Пропп, В. Я. Русский героический эпос / В.Я. Пропп. – 2-е изд., испр. – М.: Гослитиздат, 1958. – 603 с.
156. Пушкин, А. С. Сочинения: в 2 т. / А.С. Пушкин. – М.: Художественная литература, – 1982.
157. Радионова, А. В. Перипетийные мотивы в лирике Н. С. Гумилева / А.В. Радионова // Анна Ахматова и Николай Гумилев в контексте отечественной культуры (к 120-летию со дня рождения А. А. Ахматовой): Материалы международной научно-практической конференции (Тверь–Бежецк, 21–22 мая 2009 года). – Тверь: Научная книга, 2009. – С.148–155.
158. Раскина, Е. Ю. Геософские аспекты творчества Н. С. Гумилева: автореф. дис. на соиск. учен. степ. Д-ра филол. наук: 10.01.01 / Е. Ю. Раскина. – Архангельск, 2009. – 45 с.

159. Раскина, Е. Ю. Куда ведет «путь конквистадоров»? [Электронный ресурс] / Е. Ю. Раскина. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/115> (дата обращения: 13.04.2012а).
160. Раскина, Е. Ю. Культуроним Персии в сакральной географии Н. С. Гумилева [Электронный ресурс] / Е. Ю. Раскина. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/86> (дата обращения: 13.04.2012б).
161. Раскина, Е. Ю. Мотив «благочестивого творчества» («смиренного знания») в художественной программе акмеизма [Электронный ресурс] / Е. Ю. Раскина. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/16> (дата обращения: 13.04.2013).
162. Раскина, Е. Ю. Поэтическая география Николая Гумилева / Е.Ю. Раскина // Творчество А. А. Ахматовой и Н. С. Гумилева в контексте русской поэзии XX века: Мат-лы Межд. науч. конф. 21–23 мая 2004 г. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2004. – С. 228–235.
163. Раскина, Е. Ю. Русский друид Николай Гумилев [Электронный ресурс] / Е. Ю. Раскина. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/41> (дата обращения: 13.04.2012в).
164. Раскина, Е. Ю. Темы, мотивы и образы «путевой словесности» в творчестве Н. С. Гумилева [Электронный ресурс] / Е. Ю. Раскина. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/86> (дата обращения: 13.04.2012г).
165. Раскина, Е. Ю. Французский культурный текст в творчестве Н. С. Гумилева [Электронный ресурс] / Е. Ю. Раскина. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/168> (дата обращения: 13.04.2012д).
166. Раскина, Е. Ю. «Через Неву, через Нил и Сену...» [Электронный ресурс] / Е. Ю. Раскина. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/110> (дата обращения: 13.04.2012е).
167. Редькин, В. А. А. А. Ахматова, Н. С. Гумилев и духовный реализм в русской поэзии XX века / В.А. Редькин //Творчество Н. Гумилева и А. Ахматовой в контексте русской поэзии XX века: Материалы региональной научной конференции, посвященной 110-летию со дня рождения Анны

- Ахматовой (III Ахматовские чтения). – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – С. 3–15.
168. Рони, Ж. Вамирэх [Электронный ресурс] / Ж. Рони. Режим доступа: http://www.e-reading-lib.com/bookreader.php/49124/Roni_starshiii%2C_Roni_mladshiii-Vamireh.html (дата обращения: 27.07.2013).
169. Сасина, В. В. Особенности организации драматургического пространства текста Н. С. Гумилева «Охота на носорога» / В.В. Сасина // Наука и современность. – 2012. – N 16–2. – С. 64–69.
170. Святополк-Мирский, Д. Николай Гумилев [Электронный ресурс] / Д. Святополк-Мирский. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/92> (дата обращения: 09.04.2012).
171. Слабких, К. Э. Литературоведение 2000-х годов о диалоге Ахматовой и Гумилева / К.Э. Слабких // Филологические науки. – 2010. – N 2. – С. 70–79.
172. Слободнюк, С. Л. Николай Гумилев: Модель мира. (К вопросу о поэтике образа) / С.Л. Слободнюк // Гумилев Н. Исследования и материалы. Библиография. – СПб.: Наука, 1994а. – С. 143–163.
173. Слободнюк, С. Л. Н. С. Гумилев: Проблемы мировоззрения и поэтики / С.Л. Слободнюк. – Душанбе: Сино, 1992. – 181 с.
174. Слободнюк, С. Л. Элементы восточной духовности в поэзии Н. С. Гумилева / С.Л. Слободнюк // Гумилев Н. Исследования и материалы. Библиография. – СПб.: Наука, 1994б. – С. 164–186.
175. Смагина, О. А. Образная система книги Н. С. Гумилева «Огненный столп» / О.А. Смагина // Творчество Н. Гумилева и А. Ахматовой в контексте русской поэзии XX века: Материалы региональной научной конференции, посвященной 110-летию со дня рождения Анны Ахматовой (III Ахматовские чтения). – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – С. 32–38.
176. Смелова, М. В. Космос и хаос. Творчество Н. С. Гумилева / М.В. Смелова // Творчество Н. Гумилева и А. Ахматовой в контексте русской поэзии XX века: Материалы региональной научной конференции,

- посвященной 110-летию со дня рождения Анны Ахматовой (III Ахматовские чтения). – Тверь, 2002. – С. 25–32.
177. Смелова, М. В. Особенности хронотопа в зрелой лирике Н. С. Гумилева / М.В. Смелова // Творчество А. А. Ахматовой и Н. С. Гумилева в контексте русской поэзии XX века: Мат-лы Межд. науч. конф. 21–23 мая 2004 г. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2004. – С. 161–170.
178. Смелова, М. В. Православная традиция в лирике Н. С. Гумилева [Электронный ресурс] / М. В. Смелова. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/49> (дата обращения: 08.04.2012).
179. Смелова, М. В. Трансценденция Н. С. Гумилева / М.В. Смелова // Анна Ахматова и Николай Гумилев в контексте отечественной культуры (к 120-летию со дня рождения А. А. Ахматовой): Материалы международной научно-практической конференции (Тверь–Бежецк, 21–22 мая 2009 года). – Тверь: Научная книга, 2009. – С. 70–76.
180. Смирнова, Л. А. «...Припомнить всю жестокою, милую жизнь...» / Л.А. Смирнова // Гумилев Н. С. Избранное. – М.: Советская Россия. – 1989. – С. 5–30.
181. Соколова, Д. В. Образ оружия в поэзии Н. С. Гумилева / Д.В. Соколова // Творчество А. А. Ахматовой и Н. С. Гумилева в контексте русской поэзии XX века: Мат-лы Межд. науч. конф. 21–23 мая 2004 г. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2004. – С. 242–246.
182. Соколова, Д. В. Поэтическая фауна Н. С. Гумилева [Электронный ресурс] / Д. В. Соколова. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/56> (дата обращения: 08.04.2012).
183. Соловьев, В.С. Сочинения: В 2т. Т.2 / В.С. Соловьев. – 2-е изд. – М.: Мысль, 1990. – 822 с.
184. Соловьев, В. С. Чтения о Богочеловечестве. Статьи. Стихотворения и поэма. Из «Трех разговоров»: Краткая повесть об Антихристе / В.С. Соловьев. – СПб.: Художественная литература, 1994. – 526 с.

185. Сонькин, В. От «Романтических цветов» до «Огненного столпа» [Электронный ресурс] / В. Сонькин. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/2> (дата обращения: 11.04.2012).
186. Сорокина, Е. Бодлер и Гумилев. Два взгляда на путешествие [Электронный ресурс] / Е. Сорокина. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/169> (дата обращения: 13.04.2012а).
187. Сорокина, Е. Влияние литературных пассионариев на творчество и мировоззрение Н. С. Гумилева [Электронный ресурс] / Е. Сорокина. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/166> (дата обращения: 11.04.2012б).
188. Сорокина, Е. Пассионарность и пассионарии в творчестве Н. С. Гумилева [Электронный ресурс] / Е. Сорокина. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/165> (дата обращения: 11.04.2012в).
189. Сотова, Т. О. Переложение Эпоса о Гильгамеше Н. С. Гумилева в соотнесении с его поэтической концепцией человеческой личности / Т.О.Сотова // Вестник Московского государственного областного университета. Сер. Русская филология. – 2011. – № 4. – С. 144–148.
190. Струве, Г. Н. С. Гумилев. Жизнь и личность [Электронный ресурс] / Г. Струве. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/biography/4> (дата обращения: 03.04.2009).
191. Струве, Г. Творческий путь Гумилева [Электронный ресурс] / Г. Струве. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/96> (дата обращения: 09.04.2012).
192. Тадевосян, Т. В. Мифологема героя в раннем творчестве Н. С. Гумилева / Т.В. Тадевосян // Анна Ахматова и Николай Гумилев в контексте отечественной культуры (к 120-летию со дня рождения А. А. Ахматовой): Материалы международной научно-практической конференции (Тверь – Бежецк, 21 – 22 мая 2009 года). – Тверь: Научная книга, 2009. – С. 119–123.

193. Тайлор, Э. Б. Первобытная культура / Э.Б. Тайлор. – М.: Политиздат, 1989. – 572 с.
194. Тахо-Годи, А. А. Греческая мифология / А.А. Тахо-Годи. – М.: Искусство, 1989. – 301 с.
195. Темненко, Г. Мысль и чувство: об одном стихотворении Н Гумилева [Электронный ресурс] / Г. Темненко. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/53> (дата обращения: 08.04.2012).
196. Тименчик, Р. Д. Гумилев – футурист? [Электронный ресурс] / Р. Д. Тименчик. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/63> (дата обращения: 08.04.2012).
197. Тименчик, Р. Д. Иннокентий Анненский и Николай Гумилев / Р.Д. Тименчик // Вопросы литературы. – 1987. – № 2. – С. 171–178.
198. Тимофеева, Е. Об одном источнике Новелы Н. С. Гумилева «Дочери Каина» [Электронный ресурс] / Е. Тимофеева. – Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/rus_fil/xxv/Timofeeva.pdf (дата обращения: 17.08.2014).
199. Трегубова, И. Китайский цикл Николая Гумилева [Электронный ресурс] / И. Трегубова. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/5> (дата обращения: 11.04.2012).
200. Тынянов, Ю.Н. Литературный факт / Ю.Н. Тынянов. – М.: Высшая школа, 1993. – 318 с.
201. Улокина, О. Тема Востока в творчестве Н.С. Гумилева [Электронный ресурс] / О. Улокина. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/118> (дата обращения: 09.04.2012).
202. Усовик, Е. Г. Категория времени и человек в поэзии Н. Гумилева (на материале цикла «Огненный столп») / Е.Г. Усовик // Творчество Н. Гумилева и А. Ахматовой в контексте русской поэзии XX века: Материалы региональной научной конференции, посвященной 110-летию со дня рождения Анны Ахматовой (III Ахматовские чтения). – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – С. 15–19.

203. Усовик, Е. Г. «Память», «Душа» и тело» – два текста Н. С. Гумилева о бытии человека во времени / Е.Г. Усовик // Анна Ахматова и Николай Гумилев в контексте отечественной культуры (к 120-летию со дня рождения А. А. Ахматовой): Материалы международной научно-практической конференции (Тверь–Бежецк, 21–22 мая 2009 года). – Тверь, 2009. – С. 155–158.
204. Ушакова, Т. Символ и аллегория в поэзии Николая Гумилева / Т. Ушакова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/68> (дата обращения: 27.03.2012).
205. Флоренский, П. А. Органопроекция / П.А. Флоренский // Русский космизм: Антология философской мысли. – М.: Педагогика – Пресс, 1993. – С. 149–162.
206. Флоренский, П.А. Столп и утверждение истины. Т.1.Ч.1 / П.А. Флоренский. – М.: Правда, 1990. – 490 с.
207. Фрейденберг, О.М. Миф и литература древности / РАН. Ин-т востоковедения. – 2-е изд., испр. и доп. - М.: Изд. фирма «Вост. лит.» РАН, 1998. – 798 с.
208. Фридлиндер, Г. Н. С. Гумилев – критик и теоретик поэзии / Г.Н. Фридлиндер // Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. – М.: Современник, 1990. – С. 5–44.
209. Цехновицер, О. Литература и мировая война 1914–1918 гг. / О.Цехновицер. – М.: Гослитиздат, 1938. – 432 с.
210. Чевтаев, А. А. Событийность в структуре стихотворения Н. С. Гумилева «Современность» (к вопросу об акмеистической рецепции античности) / А.А. Чевтаев // Вестник Тверского государственного университета. Сер. Филология. – 2014. – N 1. – С. 110–116.
211. Чевтаев, А. А. Триптих Н. Гумилева «Возвращение Одиссея»: эпический герой в лирическом нарративе / А.А. Чевтаев // Вестник Удмуртского университета. Сер. История и филология. – 2009. – Вып. 3. – С. 72–84.

212. Чудинова, Е. Об ориентализме Николая Гумилева [Электронный ресурс] / Е. Чудинова. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/7> (дата обращения: 11.04.2012).
213. Чуковская, Л. К. Записки об Анне Ахматовой: в 3т. 1938 – 1941. Т.1 / Л.К. Чуковская. – М.: Согласие, 1997. – 541 с.
214. Шанталиина, Ю. Речевая объективация концепта «пространство» в поэзии Н. С. Гумилева [Электронный ресурс] / Ю. Шанталиина. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/148> (дата обращения: 10.04.2012).
215. Шилейко, В. К. Воспоминания о Н. С. Гумилеве / В.К. Шилейко // Н. Гумилев, А. Ахматова: По материалам историко – литературной коллекции П. Лукницкого. – СПб.: Наука, 2005. – С. 91–101.
216. Шиндина, О. В. Несколько замечаний к проблеме «Вагинов и Гумилев» [Электронный ресурс] / О. В. Шиндина. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/26> (дата обращения: 13.04.2012).
217. Шиндин, С. Г. Мандельштам и Гумилев: О некоторых аспектах темы [Электронный ресурс] / С. Г. Шиндин. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/25> (дата обращения: 13.04.2012).
218. Шонин, В. А. Н. Гумилев и Н. Тихонов [Электронный ресурс] / В. А. Шонин. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/111> (дата обращения: 13.04.2012).
219. Шталь, И. В. Художественный мир гомеровского эпоса / И.В. Шталь. – М.: Наука, 1983. – 296 с.
220. Штейн, С. В. Н. Гумилев. Путь конквистадоров [Электронный ресурс] / С. В. Штейн. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/criticism/2> (дата обращения: 03.04.2009).
221. Щеголькова, О. В. Категория Божественного в лирике Н. С. Гумилева [Электронный ресурс] / О. В. Щеголькова. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/44> (дата обращения: 08.04.2012).
222. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Авт.-сост. В. Андреева и др. – М.: АСТ, 2001. – 576 с.

223. Эпос о Гильгамеше (О все выдавшем) / Перевод с аккадского И. М. Дьяконова. – СПб.: Наука, 2006. – 219 с.
224. Ярхо, В. Н. Художественное мышление Эсхила: традиции и новаторство / В.Н. Ярхо // *Philologia classica*. Вып. 1. Язык и литература античного мира. – Л., 1977. – С. 3–15.
225. Ясперс, К. Ницше и христианство / К. Ясперс. – М.: Моск. филос. фонд; «Медиум», 1994а. – 115 с.
226. Ясперс, К. Смысл и назначение истории / К. Ясперс. – 2-е изд. – М.: Республика, 1994б. – 528 с.
227. Яцутко, Д. Еще раз о стихотворении Николая Гумилева «Заблудившийся трамвай» [Электронный ресурс] / Д. Яцутко. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/11> (дата обращения: 08.04.2012).
228. Smith, G. Epic Of Gilgamesh [Электронный ресурс] / G. Smith. – Режим доступа <http://www.aina.org/books/eog/eog.htm> (дата обращения: 27.05.2014).