

В.С. Малых

**ТВОРЧЕСТВО
НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА**



ВУЗОВСКИЙ И ШКОЛЬНЫЙ
АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ



*Вот гиацинты под блеском
Электрического фонаря,
Под блеском белым и резким
Зажглись и стоят, горя.*

*И вот душа пошатнулась,
Словно с ангелом говоря,
Пошатнулась и вдруг качнулась
В сине-бархатные моря*

Министерство образования и науки РФ
ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный
университет»
Филологический факультет

В.С. Малых

**ТВОРЧЕСТВО
НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА:**

ВУЗОВСКИЙ И ШКОЛЬНЫЙ
АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ

Научно-учебное пособие

Издательство «Удмуртский университет»
Ижевск 2012

УДК 821.161.1.09(07)
ББК 83.3(2=Рус)6-8р30
М 205

Рекомендовано к изданию редакционно-издательским советом УдГУ

Рецензенты:

доктор философских наук,
профессор кафедры философии Удмуртского университета
О.Н. Бушмакина;

доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы
и истории русской литературы Удмуртского университета
Г.В. Мосалева;

доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы
XX века и фольклора Удмуртского университета
М.В. Серова

М205 **Малых В.С.** Творчество Николая Гумилева: вузовский и школьный аспекты изучения: научно-учебное пособие. – Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2012. – 100 с.

Пособие посвящено актуальным проблемам интерпретации творчества Н.С. Гумилева, содержит поэтологический и герменевтический анализ художественных текстов поэта. В пособии также приводятся методические рекомендации по освещению поэзии Гумилева в школе.

Издание адресовано студентам, аспирантам, преподавателям русской литературы, а также всем интересующимся новыми подходами к изучению отечественной словесности.

УДК 821.161.1.09(07)
ББК 83.3(2=Рус)6-8р30

© В. С. Малых, 2012
© ФГБОУ ВПО «Удмуртский
государственный университет», 2012

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|----|
| ПРЕДИСЛОВИЕ | 4 |
| ГЛАВА I. Иконические мотивы в творчестве Н. Гумилева | 8 |
| ГЛАВА II. Проблема культурной традиции в творческом осмыслении Н. Гумилева и Г. Аполлинера | 18 |
| ГЛАВА III. «Последняя свобода поэта»: Н. Гумилев и А. Пушкин | 26 |
| ГЛАВА IV. Горизонт гоголевской традиции в творческой рефлексии Н. Гумилева | 37 |
| ГЛАВА V. Принцип троичности в стихотворении «У Цыган» | 54 |
| ГЛАВА VI. Гумилев в школе: опыт освещения и проблемы подачи материала | 77 |
| ПРИЛОЖЕНИЕ. Тексты стихотворений Н. Гумилева | 87 |
| РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА | 97 |

ПРЕДИСЛОВИЕ

Творчество Н. С. Гумилева вписано в эпоху Серебряного века. Поэт на себе испытал влияние символизма, достойным учеником которого он являлся в первых своих книгах. Однако как носитель православного мировоззрения человек, остро ощущающий художественную недостаточность символизма (который в 1910-е годы переживал состояние острого кризиса), Гумилев сделал шаг вперед – заявил о рождении нового течения, *акмеизма*. Акмеизм не сразу оформился в качестве полноценного явления, споры о его состоятельности как литературной школы продолжаются и по сей день¹. По всей видимости, изначально акмеизм замышлялся как некая форма, которую каждый отдельный представитель направления наполнял собственным содержанием. Акмеизм, поначалу являясь разновидностью свойственной Серебряному веку литературной игры, с большой долей иронии усваивал внешнюю атрибутику средневековых масонских лож. Один из главных стихотворных манифестов акмеизма – первая редакция стихотворения Гумилева «Пятистопные ямбы» – был переполнен теософской символикой: эзотеризм тайных доктрин становился *экзотеризмом* в игровом творчестве эстетствующих петербургских литераторов. В сущности, акмеизм как форма с выхолощенным содержанием явился не столько заменой символизма, сколько еще одним показателем кризиса. Однако про-



¹ См. об этом: Кихней Л.Г. Акмеизм. Миропонимание и поэтика. – М.: Планета, 2005. – 184 с.

гремевшая мировая война поставила всё на свои места: духовный подъем позволил Гумилеву найти недостающее содержание, духовную опору как для нового течения, так и для собственной мировоззренческой позиции. Акмеизм в гумилевской интерпретации наполняется православными мотивами, свойственными поэту и в предшествующем творчестве, однако именно в военный период вспыхнувшими с небывалой силой. Обретенная духовная основа уже не покинет творчества Гумилева, уйдя на позднем этапе в подтекст, изнутри формирующий произведение как целостный организм (*энтелехия текста*).

Изучение литературного наследия Н. Гумилева в настоящее время приобретает особую актуальность, поскольку его путь в литературе был отмечен рядом открытий, к которым обратилась русская литература в постперестроечную эпоху, пережив опыт постмодернизма. В творчестве Гумилева современные литературоведы и писатели стремятся увидеть пути преодоления кризиса, возникшего в отечественной литературе и продолжающегося вот уже более двух десятилетий. Поэзия, проза и публицистика автора начала XX века, «возвращенные» русскому читателю в конце 1980-х годов, парадоксальным образом оказываются близки нашим современным писателям и поэтам. В связи с актуализацией имени Гумилева подходит к концу многолетняя работа литературоведов над Полным академическим собранием сочинений поэта в 10 томах. При этом Гумилев раскрывается и как самый «непрочитанный» поэт XX века, так что глубинное открытие его многогранной художественной системы, по всей видимости, еще впереди.

Предлагаемое научно-учебное пособие представляет собой подборку материалов, по-разному раскрывающих художественную систему Гумилева. Творчество поэта рассматривается системно и целостно, во всей сложности взаимосвязей и метаморфоз. Целостный подход призван активизировать эвристические способности студентов, привить навыки самостоятельной работы и дать опыт «преодоления» сложного литературоведческого текста, посвященного не менее сложному литературному материалу. Студенты получают представление о современных подходах к анализу произведений Серебряного века, познако-

мятся с концепциями ведущих специалистов в области современного гумилевоведения.

Пособие призвано развивать у студентов креативные способности, желание совершенствовать свой интеллектуальный и общекультурный уровень, способность к самостоятельному обучению новым методам исследования. Особое внимание уделяется такой общенаучной компетенции, как использование теоретических знаний в профессиональной деятельности. Большое место занимает развитие ценностно-смысловой ориентации: хочется надеяться, что православно-аксиологический подход, играющий немаловажную роль в настоящем издании, окажет положительное воздействие не только на интеллектуальное, но и на духовное развитие студентов, ведь от этого зависит их индивидуальная образовательная траектория и жизненная программа в целом. Материалы, представленные в пособии, содействуют развитию интереса студентов к области национальной и общечеловеческой культуры, заставляют задуматься о роли искусства, науки и религии в жизни человека, что в целом способствует выработке отрефлексированной картины мира и становлению гармонично развитой личности.

Пособие может быть использовано как дополнительный источник информации в курсах русской литературы XIX и XX веков, в курсе методики преподавания русской литературы, а также в спецкурсах, посвященных творчеству поэтов Серебряного века.

Расположение материала по главам отвечает общей концепции издания: от более простых вещей к сложным. Первая глава посвящена иконическим мотивам в творчестве Гумилева и проблемам преломления православного мировоззрения в его текстах. Вторая, третья и четвертая главы построены на сравнительном анализе поэзии Гумилева и творчества Г. Аполлинера, А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя. На первый план здесь выходит вопрос о наследовании литературной традиции. С одной стороны, развенчивается миф об односторонне понимаемом «традиционализме» Гумилева. С другой стороны, выявляются те истоки гумилевской поэтики, которые восходят именно к творчеству отечественных писателей-классиков, поскольку утвердившаяся точка зрения, согласно которой Гумилев – скорее «загранич-

ный» писатель, «царскосельский Киплинг», нежели продолжатель традиций русской литературы, не выдерживает проверки на истинность. Это связано с тем, что, усваивая опыт иностранной литературы, Гумилев воспринимал его как внешнюю форму, которую наполнял содержанием, усвоенным от русской классики. Классическая струя формирует поэтику Гумилева имплицитно, изнутри, однако один из главных парадоксов художественной системы Гумилева заключается в том, что скрытое и неявное, уведенное в подтекст, на самом деле является тем основным содержанием, вокруг которого выстраиваются внешние, периферийные элементы.

В пятой главе осуществляется подробный анализ одного из наиболее сложных текстов позднего Гумилева – стихотворения «У цыган». Студенты познакомятся с методами и приемами герменевтического истолкования гумилевской «тайнописи», при котором текст предстает как многоуровневое, сложноорганизованное, в чем-то синергетическое целое.

В заключительной главе высказываются некоторые соображения по поводу школьного аспекта изучения творчества Гумилева. Поскольку одной из важнейших целей филологического образования является подготовка учителей и преподавателей для средней и высшей школы, важен не только научный подход к исследуемому материалу, но и умение применять полученные знания на практике. Заявленная проблема «Гумилев в школе» является не столько ответом на вопрос об адаптации для современных школьников творческого наследия Гумилева, сколько призывом к студентам подумать на эту немаловажную тему, ведь многим из них предстоит на практике столкнуться со сложностями построения уроков на материале гумилевского творчества.

Завершается издание публикацией тех текстов Гумилева, на которых делается особый акцент в главах.

Пособие адресовано студентам бакалавриата и магистратуры, аспирантам, преподавателям русской литературы в школах и вузах, а также всем, интересующимся новыми подходами к изучению отечественной литературы.

ГЛАВА I

ИКОНИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Н. ГУМИЛЕВА

*И как порыв к иному бытию,
Как зов нетленный*

в темном мире тленья,

Сияют в экзотическом раю

Анжелико безгрешные виденья,

И перед ними ниц склоняясь, поэт

На каменном полу кладет поклоны,

Сливая серых глаз холодный свет

С коричневатым сумраком иконы.

Э. Голлербах. «Н. Гумилев»

Творчество Николая Степановича Гумилева после его расстрела в 1921 году долгое время было покрыто пеленой молчания. Между тем, память о поэте продолжала жить, но приобретала искаженные очертания из-за появления мифов о Гумилеве как о злостном контрреволюционере (С. Городецкий), масоне (Р. Тименчик) и просто как о бездарном поэте (И. Бродский). Только сейчас по-настоящему начинает осмысляться фраза А. Ахматовой о Гумилеве как о самом *непрочитанном* поэте, готовятся к изданию оставшиеся тома из Полного академического собрания его сочинений, и наука начинает открывать Гумилева как глубоко самобытного, талантливого и очень влиятельного автора. В настоящей главе мы постараемся показать, как реализовано в творчестве Гумилева его отношение к иконе.

В богословии иконы принято различать понятия «образ» и «первообраз», что соответствует современной научной трактовке понятия *знака* и *слова*. Логоцентризм православной традиции, обусловивший текстоцентричность русской культуры, отражается в особой связи иконы и Слова. В.В. Лепяхин пишет по этому поводу: «Человеческое слово есть *иконичный образ* Слова Божия (разумеется, в идеале), в этом случае слово преобразует-

ся в молитвенное *иконослово*»¹. Такое понимание соответствует творческой философии позднего Николая Гумилева, в которой слово поэта соотнесено со Словом Бога, а судьба поэта-акмеиста в мире прочитывается через жертвенный путь Иисуса Христа. Отметим, что богословие иконы было Гумилеву хорошо знакомо: в его молитвеннике содержится подробное изложение православного понимания иконы как образа, восходящего к первообразу – Богу или святому². Православный молится не иконе, а тому, кто на ней изображен.

Иконические мотивы в творчестве Н.С. Гумилева практически не исследованы в литературоведении; это связано, во-первых, с тем, что прямое упоминание иконы у Гумилева редко, во-вторых, вызывает трудность интерпретация даже этих немногочисленных случаев. Между тем, данная проблема представляет большую актуальность, так как ответ на вопрос о месте иконы в творчестве Гумилева способен пролить свет на более объемную проблему, касающуюся особенностей преломления христианской эстетики в текстах поэта.

Н.С. Гумилев, как известно, не был профессионалом в области живописи и иконописи, хотя и интересовался вопросами искусствоведения. Так, во время своего пребывания в Париже он был постоянным посетителем всевозможных выставок как французской, так и русской живописи, о которых даже писал статьи (так называемые «Письма из Парижа»). В письме Брюсову в 1907 году Гумилев говорит о своих занятиях теорией живописи. Неудивительно, что в собственном творчестве поэт зачастую следовал традициям *экфрасиса*.

Для начала постараемся рассмотреть те случаи, когда упоминание иконы и религиозной живописи в текстах Гумилева присутствует *эксплицитно*, выходит на первый план. К таким случаям применимо определение «экфрасис», или, уже, «религиозный экфрасис». Но для верной интерпретации текстов, по-

¹ Лепяхин В.В. Иконология и иконичность // Лепяхин В.В. Икона и образ, иконичность и словесность. – М.: Паломник, 2007. С. 147.

² См.: Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений. Т. III, с. 75. На странице из молитвенника в том месте, где излагается богословие иконы, имеются пометки Гумилева, свидетельствующие о его заинтересованности в данном вопросе.

строенных на этом принципе, необходимо дать общую характеристику гумилевского экфрасиса.

Вопрос о соотношении живописи, скульптуры и литературы в творческом осмыслении Гумилева является немаловажным. Поэт, писавший в одном стихотворении «Но и краски ведь то же слово, / И узоры линий – ритм» (III, 43)³, большое внимание уделял особой «картинности» поэтических зарисовок⁴.

Экфрасис у Гумилева следует понимать очень широко. Обращение поэта к произведениям искусства (будь то картина, икона, скульптура или архитектурное произведение) всегда отвечает общему характеру гумилевской поэтики, который заключается в тенденции к *переосмыслению* культурных образцов, когда поэт вступает в своеобразный духовный диалог с предшествующей традицией. Понимание экфрасиса как «перевода с языка одной семиотической системы на язык другой, в результате чего происходит замена изобразительных знаков на словесные»⁵ к творчеству Гумилева неприменимо. Художественный метод поэта всегда изменяет, порой до неузнаваемости, подлинный облик оригинала. Осуществляется это, как минимум, двумя способами:

1) в ткани поэтического произведения статика оригинала приходит в движение, что в целом соответствует мысли Лессинга о соотношении пластических и словесных типов искусства;

2) используются настолько необычные и нетипичные для оригинала сравнения и метафоры, что в результате получается совершенно новое произведение. При этом первый способ свойственен творчеству раннего Гумилева и, частично, Гумилеву

³ Здесь и далее все тексты Н. Гумилева цитируются по изданию: Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 1–8. – М.: Воскресенье, 1998–2007. В скобках указывается номер тома и номер страницы.

⁴ Так, исследователями стихотворения «Городок» уже проводились очевидные аналогии с живописью (см.: III, 369). В этом тексте пространство организовано по принципу прямой перспективы: вся жизнь в провинциальном городке стягивается к церкви, которая является композиционным и духовным центром.

⁵ Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. – СПб.: Академический проект, 2003. – С. 14.

эпохи акмеизма. Второй способ знаменует более позднее творчество, когда усложнился сам подход поэта к культурному материалу и был доведен до совершенства прием *тайнописи*.

Следует сказать, что оба способа равно применимы как к словесному воссозданию в творчестве Гумилева картин и скульптур, так и икон и религиозной живописи. К примеру, в стихотворении «Фра Беато Анджелико» (1912) задействован, по преимуществу, первый способ:

Вот скалы, рощи, рыцарь на коне, —
Куда он едет, в церковь иль к невесте?
Горит заря на городской стене,
Идут стада по улицам предместий
(II, 124)

Нельзя не отметить в этом стихотворении и очевидной ориентации Гумилева на традиции «религиозного экфрасиса» в классической литературе. В этом отношении «Фра Беато Анджелико» становится в один ряд с такими произведениями, как описание Сикстинской Мадонны у Жуковского и стихотворение «Мадонна» Пушкина. Творчество флорентийского живописца, монаха-доминиканца Фра Беато Анджелико привлекает поэта свойствами, которые, как кажется, напрямую соотносятся с идеями, выдвинутыми акмеистической школой, возглавляемой Гумилевым. Идейная и сюжетная ясность, яркость красок и преодоление смерти, пустоты и страха Красотой и Верой – вот основные особенности религиозной живописи Фра Беато, у которого даже самые трагичные сюжеты всегда оттенены спокойствием окружающей природы, спрятаны в общий ландшафт. Всё стихотворение проникнуто идеей гармонии высшего и земного миров; ужаса и боли нет, смерть преодолена спасительной жертвой Христа.

В более позднем стихотворении «Андрей Рублев» (1916) на первый план выходит второй способ. Именно он обуславливает употребление Гумилевым необычных, в духе раннего сюрреализма, метафор и сравнений по отношению к творчеству великого иконописца:

Нос — это дерева ствол высокий;
Две тонкие дуги бровей
Над ним раскинулись, широки,
Изгибом пальмовых ветвей
(III, 94)

Эти экспрессивные средства, на основе которых В. Лепяхин в своей статье «Лик Жены. Иконописный лик в стихотворении Н. Гумилева “Андрей Рублев”» приходит к выводу о «нерусскости» Гумилева и его невосприимчивости к сущности иконы, на наш взгляд, выполняют совершенно особые функции, основанные на обращении Гумилева к приему «остраннения» (пользуясь термином Шкловского⁶). Эти средства позволяют поновому взглянуть на шедевры, которые, из-за устоявшегося за несколько столетий стереотипа их восприятия, потеряли вызываемое ими изначально впечатление, поражающее воображение и душу. С другой стороны, за счет «странных», с точки зрения православного сознания, элементов, включенных в ткань произведения (как, например, «*прелестная нежность*» серафима (можно понять как «искушающая, дьявольская»), «райский цвет, / Из-за какого матерь Ева / Благой нарушила завет» (Ева вкусила запретный плод, никакой «райский цвет» в Библии не упоминается)) осуществляется связь с сокровенными мотивами творчества Гумилева, *зашифрованными* в данном стихотворении. Так, «райский цвет» обозначает, на наш взгляд, не аналог плода с Древа Познания, а именно *цвет рая*, и соответствует *розовому сиянию рая*, упоминаемому во многих стихотворениях Гумилева (таких, как «Христос», «Баллада» («Влюбленные, чья грусть как облака...»)) и др.). Поэтому в данном тексте этот цвет и характеризует именно уста иконописного лика. Это сияние представляет собой гумилевскую метафору стремления к невидимому миру, не сам рай, а его чаяние, которое может привести и к грехопадению, если герой перестанет отличать зло от блага. Поэтому и определение «райского цвета» — «*некий*» (то есть точно не определенный): он может быть святым, а может и привести к гре-

⁶ Шкловский В.Б. Тетива: О несходстве сходного. — М.: Советский писатель, 1970. — 376 с.

хопадению. Ева, по представлениям Гумилева, нарушила завет не потому, что сорвала плод, а потому, что возжелала *иного рая*, кроме того, что был дан Богом, ее влек «некий райский цвет», обернувшийся для нее и Адама древним соблазном.

Важно указать и на тот факт, что конкретной иконы, о которой идет речь в стихотворении, у Рублева нет. Очевидно, в тексте воспроизводится не какое-либо конкретное произведение русского иконописца, а с помощью довольно колоритных метафор и сравнений создается *обобщенное представление* о характере иконописи великого мастера. Гумилев был убежден в возможности установления духовной связи, конгениального диалога между творцами разных эпох. В данном случае этот диалог между поэтом и иконописцем эксплицируется через описание иконы, которая в равной степени принадлежит как Рублеву, так и Гумилеву. Это соответствует еще одной важной и универсальной особенности гумилевского экфрасиса: конкретное указание на произведение-образец, как правило, затушевывается. В заглавии стихотворения дается либо только имя художника («Андрей Рублев», «Фра Беато Анджелико»), либо специально выбираются такие произведения, у которых неизвестен создатель, или вокруг самого творения распространяется ореол загадочности (например, «Портрет мужчины. Картина в Лувре работы неизвестного»). Но чаще всего аллюзия на какое-либо произведение предоставляет читателю самому угадать, что имел в виду автор (так, например, в стихотворении «Сады Души» (1907) можно увидеть отсылку к картине М.Ф. Фармаковского «Femina adorata», а в стихотворении «Звездный ужас» (1920–1921) – к картинам Л. Бакста «Terror Antiquus» и Н. Рериха «Веления неба»). Иными словами, поэт максимально использует такую особенность художественного текста, как его открытость для интерпретаций, всегда оставляя определенное пространство для собственной фантазии и фантазии читателя, не выходя при этом из рамок русской духовной традиции.

В иконе, описываемой Гумилевым в стихотворении «Андрей Рублев», прочитываются идеи, почерпнутые поэтом у Вл. Соловьева. Икона в стихотворении изображает не Богородицу, а обобщенное представление автора о Софии, которую он соотносит не столько с конкретной женщиной, как Соловьев,

сколько с земным миром вообще, символически запечатленном в образе мирового древа, одновременно воспринимаемого как женский лик святой Софии. В этом нам видится и своеобразное продолжение соловьевской традиции, и одновременно оспаривание ее Гумилевым. Весь земной мир, поданный в стихотворении через одушевленную ликом Софии древесную метафору, выступает в качестве иконы («образа»), символизирующей сакральное пространство горнего мира («первообраза»). Софийная Душа мира, индивидуальная любовь лирического героя и литургическое время-пространство мира прообразов оказываются иерархически соотнесены друг с другом, потому и святой лик рублевской иконы описывается Гумилевым через «земные» метафоры. Не случайно в стихотворении «Лишь черный бархат, на котором...» (1917) облик возлюбленной описывается, напротив, через символику церковного убранства, что подчеркивает взаимосвязь сакрального и земного миров в молитве влюбленного героя:

Пусть руки нежно-восковые,
Но кровь в них так же горяча,
Как перед образом Марии
Неугасимая свеча
(III, 147)

Помимо отмеченных особенностей, икона в творчестве Гумилева выполняет следующие *функции*:

- 1) используется в качестве традиционного предмета домашнего интерьера и церковного убранства;
- 2) икона сочетается с молитвенными мотивами, характерными для лирики поэта военного и послевоенного периода, при этом само указание на икону присутствует имплицитно.

В первом случае икона приобретает символический характер, наряду с церковным крестом являясь духовным атрибутом «святой Руси». При этом отсутствуют прямые указания на тип и название даже в том случае, когда подразумевается вполне конкретная икона, как в стихотворении «Старые усадьбы»:

Порою крестный ход и пение,

Звонят во все колокола,
Бегут, – то, значит, по течению
В село икона приплыла
(II, 165)

В процитированном отрывке поэт воссоздает быт Слепнева, имения Гумилевых; здесь описан старинный обычай бежечан, связанный с иконой Николы Тербенского, которая, как указывает Георгий Иванов, «в середине лета до революции каждый год из Николаевской Тербенской пустыни на лодке плыла по Мологе в Бежецк. Встречал ее весь город. Чудотворная икона, спасшая город в 1654 году от “моровой язвы”, заплывала по пути в деревни и села. Жители везде совершали крестные ходы»⁷. Но в стихотворении «Старые усадьбы» точного указания на нее нет, что подчеркивает символическое значение иконы в художественной системе поэта.

Иное, глубоко скрытое, обращение к иконе имеет у Н.С. Гумилева косвенный характер. Однако особая молитвенная интонация позволяет говорить о том, что отсылка к иконе присутствует в тексте *имплицитно*. При этом наиболее значимым мотивом у Гумилева оказывается мотив Фаворского Света, отсылающий к иконе «Преображение Господне»:

Вижу свет на горе Фаворе
И безумно тоскую я,
Что взлюбил и сушу и море,
Весь дремучий сон бытия
(«Я не прожил, я протомился...», 1916)
(III, 74)

Причем за счет использования формы первого лица единственного числа настоящего времени глагола «вижу» создается впечатление непосредственного созерцания этой иконы, а читатель оказывается вовлечен в сам процесс.

На наш взгляд, именно Фаворский Свет имел в виду Гумилев и в стихотворении «Заблудившийся трамвай»:

⁷ Иванов Г. Гумилев Николай Степанович // Иванов Г. Знаменитые и известные бежечане [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bezh.asobezh.ru>.

Понял теперь я: наша свобода –
Только оттуда бьющий свет,
Люди и тени стоят у входа
В зоологический сад планет (IV, 82)

Важно, что у Гумилева отражено именно *православное* понимание Преображения и вообще встречи Бога и твари. Тайна раскрывается как Откровение, исходящее от Бога, и не зависит от желаний человека. Вся предшествующая человеческая жизнь – не более чем подготовка к этой Встрече. Необходимо пройти долгий путь духовного становления, отречься от многого, чтобы обрести способность воспринимать и понимать христианское учение. Фаворский Свет – это Истина, открывшаяся перед поэтом во время военных бдений 1914–1915 годов, идея Преображения связана с мотивом раскаяния в заблуждениях молодости и надеждой на искупление. Знаменательно, что мотив этот является сквозным во всей книге «Колчан» (1915), с которой связан перелом в мировоззрении поэта и его возвращение в лоно православной церкви.

Вполне соответствуют православному пониманию Откровения и строки из стихотворения «Канцона вторая» (1918):

Перед той, что сейчас грустна,
Появись, как Незримый Свет,
И на все, что спросит она,
Ослепительный дай ответ
(III, 149)

Как писал П. Евдокимов в «Богословии красоты», «для чуткого разума присутствие Божие предшествует любому вопросу и, тем самым, снимает этот вопрос»⁸. В стихотворении звучит молитва лирического героя о некоей девушке (символизирующей идею Любви), возможно, возлюбленной, утратившей смысл жизни и впавшей в уныние. Ощущение близости Бога как вечной Истины, облекшейся в Свет Невечерний, снимает все противоречия и заново протягивает связующие нити между че-

⁸ Евдокимов П. Искусство иконы: Богословие красоты. – Клин: Христианская жизнь, 2005. – С. 251.

ловеком, миром и Богом, восстанавливая гармонию между земным и сакральным мирами. Показательно в этом отношении сравнение процитированного отрывка с ранним стихотворением Гумилева «Жираф» (1908), где лирический герой, по сути, не может предложить печальной девушке ничего, кроме рассказа об «изысканном жирафе», выступающем в качестве некоего языческого божества. Рассказ о чудесных странах не способен развеселить девушку, поскольку вся его экзотика оказывается замкнутой в самой себе и неспособной разрешать духовные противоречия (с этим связана и кольцевая композиция стихотворения: лирический герой начинает заново рассказывать плачущей девушке о далеком жирафе, так как в первый раз не смог ее утешить). Пройдя сложный путь духовной эволюции, в 1918 году (ровно через десять лет) в стихотворении «Канцона вторая» Гумилев находит нужные слова утешения, обращаясь не к экзотическим, а к молитвенно-иконическим мотивам. Центральная тема «Канцон» – любовь, благословенная Богом, и именно эта любовь исцеляет душевные раны.

Таким образом, иконические мотивы в творчестве Гумилева связаны с общефилософскими особенностями его мировоззрения. Икона как образ, отсылающий к первообразу, связана с идеей гармонии земного и сакрального миров, любви земной и любви небесной. Кроме того, икона у Гумилева появляется в связи с «русской темой», оказываясь своеобразным символом народной жизни.

ГЛАВА II

ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСКОМ ОСМЫСЛЕНИИ Н. ГУМИЛЕВА И Г. АПОЛЛИНЕРА

Проблема традиции и новаторства – одна из основных в работах, посвященных литературным течениям начала XX века. Творчество Н.С. Гумилева принято соотносить с «охранительными» силами культуры в противоположность «разрушительным» тенденциям, привносимым авангардистскими течениями с футуризмом во главе. В действительности поэт всегда с интересом следил за достижениями футуристов, о которых даже писал в своих «Письмах о русской поэзии»; в частности, он дал высокую оценку И. Северянину и В. Хлебникову, сдержанно-одобрительно относясь ко всему течению в целом. Настаивая на важности наследования традиции, Гумилев воспринимал новаторство как неизбежное зло, сопровождающее культурный прогресс: «Повторяю, всё это очень серьезно. Мы присутствуем при новом вторжении варваров, сильных своею талантливостью и ужасных своею небрежливостью»¹.

В стихотворении «Молитва мастеров» из сборника «Огненный столп» (1921) Гумилев формулирует свое отношение к новаторству, намеренно созвучное пушкинскому «уважению к преданию». Однако в этом же сборнике есть стихотворения, в которых художественное экспериментирование Гумилева отразилось во всей полноте: «Заблудившийся трамвай», «У цыган», «Ольга», «Мои читатели», «Звездный ужас». В этих произведениях поэт не только экспериментирует с размерами (использует переход от акцентного стиха к трехиктному дольнику в «Ольге», расширяет возможности верлибра в «Моих читателях»), что позволило В.С. Баевскому утверждать: «В области

¹ Гумилев Н. Сочинения. Т. III. Письма о русской поэзии. – М.: Худож. лит., 1991. – С. 126.

метрики Гумилев – решительный новатор»². Он также ищет новых путей в области композиции и образной системы в «Заблудившемся трамвае» и «У цыган», и В.В. Иванов справедливо отмечает наличие в позднем творчестве Гумилева элементов поэтики сюрреализма³. К этому можно добавить изобретение поэтом нового размера – «гумилевского» дольника, – встречающегося уже в сборнике «Колчан» (1915).

На первый взгляд, перед нами очевидное противоречие между программной и, можно сказать, житнетворческой установкой поэта на традиционность и активным экспериментированием на практике. В настоящей главе мы попытаемся разрешить это противоречие, рассмотрев художественную систему Н.С. Гумилева в контексте эпохи путем сравнения с художественной системой французского поэта-новатора Гийома Аполлинера. Метод сопоставительного анализа призван осветить общее и различное у этих авторов и, таким образом, глубже понять те философско-эстетические предпосылки, которым они следовали, определяя свою позицию по отношению к предшествующей традиции.

Выбор Аполлинера обусловлен рядом факторов. Отправной точкой служит идейное расхождение этих поэтов, по-разному позиционировавших себя по отношению к культурной преемственности; в этом отношении через изучение антиномий мы сможем составить представление о характере их поэтики, следуя *a contrario*. С другой стороны, выявить особенности их мировоззрения поможет наличие родственных мотивов: военной тематики, обусловленной биографической схожестью – добровольным участием обоих поэтов в мировой войне 1914–1918 годов, а также идеи высокого предназначения поэзии и поэтов, ведущих свою родословную от Орфея. Общими являются и лиро-эпический настрой, и антисимволистская направленность, выразившаяся в поиске новых путей развития модернистского

² Баевский В.С. Николай Гумилев – мастер стиха // Гумилев Н. Исследования и материалы. Библиография. – СПб.: Наука, 1994. – С. 81.

³ Иванов В.В. Звездная вспышка (Поэтический мир Н.С. Гумилева) // Иванов В.В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. В 3 т. Т. II. Статьи о русской литературе. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 223.

искусства (Гумилев провозглашает акмеизм, Аполлинер – сюрреализм). Важен и факт осведомленности Гумилева, интересовавшегося французской литературой, о творчестве Аполлинера, и то, что они были лично знакомы⁴. Как видим, имеет место ряд схожих черт, по которым удобно характеризовать творчество двух поэтов.

Постараемся проследить на примере *военных циклов* обоих авторов принципы реализации их идейных установок на следование традиции или ее отрицание⁵. Циклы созданы в лиро-эпическом ключе, и в качестве смыслового центра содержат диалектику войны как начала эпического и личных, лирических переживаний человека, участвующего в этой войне.

Можно выделить три основополагающих сюжета, раскрывающих военную тему у обоих поэтов в весьма схожем ключе:

1. Восприятие войны в качестве стихийной силы, объединяющей людей так, что они становятся *соратниками*. У Гумилева читаем:

И в реве человеческой толпы <...>
Я вдруг услышал песнь моей судьбы
И побежал, куда бежали люди,
Покорно повторяя: буди, буди
(«Пятистопные ямбы»)

⁴ Знакомство, очевидно, состоялось через Н. Деникера, друга Гумилева, «входившего в состав редакции кратковременного журналоведства Г. Аполлинера ... “Le Festin d'Ésope”» [Баскер М. Гумилев и Оскар Уайльд (Предварительные заметки) // Гумилевские чтения: материалы Международной научной конференции. – СПб.: Издательство СПбГУП, 2006. – С. 22]. Есть также сведения о рисунке Ларионова, на котором Аполлинер изображен рядом с Гумилевым [Гумилев. Полное собрание сочинений, т. VI, с. 506].

⁵ В качестве материала взяты тексты Н. Гумилева из сб. «Колчан» (цит. по изд.: Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений. Т. III. Стихотворения. Поэмы (1914–1918). – М.: Воскресенье, 1999. – 464 с.) и тексты Аполлинера из сб. «Каллиграммы. Стихотворения Мира и Войны. 1913–1916» (цит. по изд.: Аполлинер. Стихи. – М.: Наука, 1967. – 335 с.).

Это же чувство всеобщности позволяет Аполлинеру сказать: «Я чувствовал в себе все сражающиеся армии».

2. Война как великолепное *празднество*, сродни религиозному, некий обряд инициации. У Аполлинера:

Мы поняли оба мой товарищ и я
Что небольшой автомобиль привез нас
в Новую Эпоху
И что нам хотя мы и взрослые
Предстоит родиться снова
(«*Небольшой автомобиль*»)

У Гумилева:

И воистину светло и свято
Дело величавое войны,
Серафимы, ясны и крылаты,
За плечами воинов видны
(«*Война*»)

3. Война как сила, требующая жертвы во имя мира и Победы. У Аполлинера: «Потерять / Жизнь чтоб найти Победу» («*Вечно*»), у Гумилева:

Тружеников, медленно идущих
На полях, омоченных в крови,
Подвиг сеющих и славу жнущих,
Ныне, Господи, благослови
(«*Война*»)

Каждый сюжет оформлен с помощью весьма экзотических образов, схожих у обоих поэтов. Так, у Аполлинера в стихотворении «Песнь о чести» *пули* метафорически названы *пчелами*. Совершенно идентичную метафору обнаруживаем у Гумилева: «И жужжат шрапнели, словно пчелы, / Собирая ярко-красный мед» («*Война*»). Можно привести и другой пример. В стихотворении Аполлинера «Печаль звезды» строки:

Пылающую боль я все несу куда-то
Как светлячок несет свой пламень до конца
Как бьется Франция в груди ее солдата
Как в сердце лилии дрожит ее пыльца

– напоминают строки стихотворения Гумилева «Наступление»:

Словно молоты громовые
Или воды гневных морей,
Золотое сердце России
Мерно бьется в груди моей

Отметим, что при создании метафор оба поэта значительно отходят от классических принципов. Их метафора занимает промежуточное положение между *метафорой традиционной* и *метафорой сюрреалистической*. Это метафора сложная (по терминологии Т.В. Балашовой⁶), или, по нашему определению, *постсимволистская*. Такая метафора вызывает значительно больший комплекс ассоциаций, чем метафора традиционная, тяготея к символу, но не сливаясь с ним; при этом она сохраняет свою художественную целостность, в то время как сюрреализм «требовал образа, который, “ошеломляя”, оставался бы некоммуникативным, то есть и не прочитывался бы читателем как художественно оправданная метафора»⁷. Вышесказанное объясняет наличие в поэтике позднего Гумилева сюрреалистических черт⁸, сближающих ее с поэтикой Аполлинера.

Обратимся теперь к отличительным чертам творчества этих поэтов.

⁶ Балашова Т.В. Французская поэзия XX века. – М.: Наука, 1982.

⁷ Там же, с. 34.

⁸ Имеется в виду понимание сюрреализма не как конкретно-исторического направления, а как «сюрреалистического духа» [Дубин С.Б. Сюрреализм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – Стб. 1050], который впервые охарактеризовал Аполлинер в предисловии к своей драме «Груди Тиресия» (1917).

Общая картина войны у Аполлинера гораздо более пессимистична, чем у Гумилева, ср.:

Мы прощались с целой эпохой
Бешеные гиганты наступали на Европу <...>
Мертвецы от ужаса содрогались в могилах
(«Небольшой автомобиль»)

А у Гумилева:

Но и здесь на земле не хуже
Та же смерть – ясна и проста:
Здесь товарищ над павшим тужит
И целует его в уста
(«Смерть»)

Это связано с особой жизнетворческой установкой русского поэта на оптимистическое восприятие жизни во всех ее проявлениях с подчеркнутым презрением к «мировой скорби» символистов. Война осмысливается у него в религиозном, православном ключе: земной и сакральный миры находятся в постоянной взаимосвязи. Между личностью и ужасами войны у Гумилева неизменно встает примиряющее начало, выраженное в соизмерении лирическим героем своего пути с христианскими ценностями. У Аполлинера всё иначе: трагизм войны пропитывает все его стихотворения, даже самые, казалось бы, оптимистичные. Этот трагизм сопровождается мотивом расставания, потому так много в его стихотворениях упоминаний о любимой и о любви в целом, вплоть до парадоксальной метафоры «война-любовь», основанной на противопоставлении этих понятий, когда только образ любимой заслоняет неизбежный трагизм войны, подобно православным чувствам Гумилева:

Там в бездонном окопе души нет ни солнца
ни искорки света
Это только сегодня этим вечером только сегодня
К счастью только сегодня
Ибо в прочие дни я с тобой ты со мной

Ибо в прочие дни я могу в одиночестве в этих кошмарах
Утешаться твоей красотой
(«В окопе»)

Атеистическое мировоззрение не позволяло Аполлинеру воспринимать войну в религиозно-возвышенном ключе, как то было у Гумилева.

Разное отношение к войне, продиктованное несхожестью мировоззрений, реализуется в соответствующих метафорах. Так, общий для обоих поэтов образ *розы* прочитывается ими по-разному. Если у Аполлинера умирающая роза – символ хрупкости любви и поэзии («И долго не взводя курка / Не изменив бесстрастной позы / Глядит поэт из лозняка / Как тихо умирают розы») («Воинские розы»), то у Гумилева роза как раннехристианский символ Христа и Богородицы⁹ означает путь духовного восхождения:

Расцветает дух, как роза мая,
Как огонь, он разрывает тьму,
Тело, ничего не понимая,
Слепо повинуется ему
(«Солнце Духа»)

Характерно и то, что в качестве сквозной метафоры солдата и его подвига Гумилев использует образ «труженика», «жнеца», «сеятеля», то есть человека, совершающего мирное, богоугодное дело.

Иными словами, художественные системы обоих поэтов оказываются ярко маркированными, прежде всего, с точки зрения религиозности или нерелигиозности своих создателей, и только во вторую очередь по эстетическим показателям, что наводит на мысль о совмещении в их мировоззрении этики и эстетики, когда духовные установки поэтов оказывают непосредственное влияние на определение ими своей эстетической роли, в том числе и на отношение к предшествующей тради-

⁹ Топоров В.Н. Роза // Мифы народов мира. В 2 т. Т. II. – М.: Советская энциклопедия, 1982. – С. 387.

ции¹⁰. Исходя из собственных убеждений, Аполлинер изначально позиционировал себя как новатор, отрицающий Бытие Бога вместе с традицией, а Гумилев, напротив, заявлял о себе как о традиционалисте. Реальное же воплощение этих установок на практике у обоих поэтов оказывается сходным. Связано это с тем, что отрицание традиции Аполлинером не было таким тотальным, как в случае с футуристами и сюрреалистами, предельно односторонне понимавшими новаторство. Поэт рано осознал невозможность и бессмысленность противостояния традиции, а потому мыслил себя именно как *новатор-обновитель*, а не разрушитель: «Многие преемники Аполлинера видели в нем... преимущественно лирика, не ломавшего классическую традицию стиха, а с честью ее продолжившего»¹¹. Гумилев же, понимавший преемственность в первую очередь как конгениальный *диалог* с предшествующим наследием, считал себя вправе творчески это наследие переосмыслить (вспомним историю создания поэмы «Блудный сын», в которой Гумилев значительно отходит от евангельского сюжета, сохраняя, однако, самую его суть). Духовность и нравственность при этом выступают мерилами правомерности и органичности экспериментирования.

Таким образом, оба поэта, будучи яркими представителями модернизма в своих странах, в поисках новых средств для самовыражения опирались на разные мировоззренческие основы, подчиняя им свои эстетические установки. Однако реализация этих установок протекала в схожем ключе в связи с близкой интерпретацией ими соотношения традиции и новаторства, которое диктовала эпоха. Общая тенденция искусства начала XX века заключается в нарушении баланса между традицией и новаторством, что характерно для переломных эпох. Лишь наиболее чуткие представители культурного процесса, какими были Гумилев и Аполлинер, понимали необходимость гармоничного соотношения нового и старого как взаимодополняющих начал.

¹⁰ В этом плане показательным представляется утверждение Гумилева: «Поэзия и религия – две стороны одной монеты» [Гумилев Н. Сочинения. Т. III. Письма о русской поэзии, 1991. – С. 20].

¹¹ Балашова Т.В. Французская поэзия XX века. – С. 33.

ГЛАВА III

«ПОСЛЕДНЯЯ СВОБОДА ПОЭТА»: Н. ГУМИЛЕВ И А. ПУШКИН

В настоящей главе осмысляется пушкинская традиция в творчестве Гумилева через сопоставление духовной эволюции лирического героя Гумилева с духовной эволюцией героя лирики Пушкина. Отметим, что о пушкинской традиции чаще всего принято говорить или в применении к акмеизму в целом, или по отношению к творчеству О. Мандельштама и А. Ахматовой¹. Гумилевская же рецепция оказывается мало изученной даже в Полном собрании сочинений поэта, где куда больше внимания уделено реминисценциям из Лермонтова и Надсона, а многие очевидные цитаты из Пушкина оказываются неотмеченными. Между тем, влиянием Пушкина на Гумилева обусловлены не только формальные особенности ряда гумилевских текстов и определенный набор схожих тем, но и важные мировоззренческие установки, отразившиеся как в творчестве и теоретических построениях создателя акмеизма, так и в его духовных исканиях. Более того, мы решимся утверждать, что усваивание пушкинской традиции Мандельштамом и Ахматовой происходило во многом через посредство гумилевской рецепции.

Под духовной эволюцией нами понимается отражение в художественных произведениях эволюции взглядов автора на современные ему религиозные и философские идеи, а также сокровенная жизнь творческой личности. Как у Пушкина, так и у Гумилева мы встречаемся с особым рода преобразованием личной биографии автора в тексте, где возникает установка не на лирический дневник и не на создание отвлеченно-типического образа героя, а одухотворенная и преображенная в слове биография автора. Ставя во главу угла аспект духовности, мы неизбежно касаемся вопросов, связанных с русской духовной традицией вообще и отношением к ней Пушкина и Гумилева в част-

¹ См.: Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. – М.: Издательский центр РГГУ, 1999. – 484 с.

ности. А поскольку «русская классическая традиция есть традиция христианская»², то выявление связи авторского мировоззрения с христианскими (и, точнее, православными) основами русской культуры представляется основополагающим для верной интерпретации его текстов. Путь Пушкина предстает при этом как постепенное раскрытие духовной сущности религиозной жизни. Генетическая связь Гумилева с Православием ослаблялась или усиливалась в разные периоды его творческого пути, испытывая на себе различные философские влияния (нищезанство, оккультизм, религиозный мистицизм). Пушкинское «уважение к преданию» и гумилевская установка на «целомудренный» традиционализм осуществляются в русле «православного типа духовности», формирующего, согласно И.А. Есаулову, «магистральный вектор развития русской культуры в целом»³. Отсутствие выпуклости религиозных тем при всей их очевидной значимости в творчестве акмеистов обусловлено писательской скромностью и почтительностью перед Святыней (говоря словами А. Ахматовой, «чувством ответственности»⁴).

Отметим, что определенное представление об эволюции Пушкина уже сложилось в современном литературоведении (см., к примеру, работы В.А. Котельникова, В.С. Непомнящего, Н.В. Измайлова и др.). Наша цель – дать краткий обзор этой эволюции и выявить ее главные доминанты. Как известно, ироничное отношение раннего Пушкина к вопросам Церкви послужило поводом для появления в науке эпикурейского, революционного и даже богоборческого мифов о поэте. Действительно, как отмечает Н.И. Либан, «у поэта в ранний период очень много юношеского задора, улыбки, переходящей в смех, желания кри-

² Мосалева Г.В. Русская духовная традиция: ее генеалогия и развитие // Теория Традиции: христианство и русская словесность. Коллективная монография. – Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2009. – С. 3.

³ Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск: Издательство Петрозаводского Университета, 1995. – С. 13.

⁴ Ахматова А. Записные книжки. – М.–Torino: Giulio Einaudi editore, 1996. – С. 650.

тиковать и смеяться над всем, над чем не принято смеяться»⁵, и хотя это не повод для антихристианской мифологизации образа Пушкина, юмористическое звучание многих его ранних произведений нельзя сбрасывать со счетов. Этот юношеский нигилизм и послужит поводом для последующего раскаяния, когда «наступит расплата за “Гаврииаду”» и в стихотворении «Воспоминанье» прозвучит «исповедь, полная тревоги и скорби»⁶. Духовный кризис и перелом, приведший к переоценке прежнего пути, разразился в 1824 году, когда поэт находился на грани самоубийства, но в результате, по выражению Г. Анищенко, «погибает не сам поэт, а его прежние представления о бытии, жизни, личности, нравственности, искусстве»⁷. Знаковым и судьбоносным оказывается стихотворение «Пророк» (1826), в котором Пушкин находит силы рассказать о происходящей с ним перемене. И хотя саркастические нотки время от времени еще прорываются в его поэзии, принципиально новый взгляд на мир постепенно изменяет саму интонацию пушкинских произведений. Центральной оказывается тема побега в «обитель дальнюю трудов и чистых нег», чаяние некоего мистического освобождения и преображения. Мировоззренческая линия, намеченная в стихотворении «Эхо» (1831), где голос поэта уподобляется эху, которое откликается на каждое явление сотворенного мира, а себе самому отклика не находит (то есть личность поэта оказывается невыразимой в слове), обретает свое окончательное завершение в стихотворении «Отцы пустынноики и жены непорочны...» из «каменноостровского цикла». В нем Пушкин поэтически перелагает молитву святого Ефрема Сирина, словно отказываясь от собственного голоса. Гораздо позже об этой пушкинской жертве скажет Н. Бердяев, сопоставляя две основополагающие для русской духовности фигуры Пушкина и Серафима Саровского: «Святой Серафим ничего не творил, кроме самого себя, и этим лишь преображал мир. Пушкин творил великое, безмерно ценное для России и для мира, но себя не тво-

⁵ Либан Н.И. Лекции по истории русской литературы: От Древней Руси до первой трети XIX в. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2005. – С. 365.

⁶ Там же, с. 366.

⁷ Анищенко Г. Православие. Литература. Революция. – М.: Паломник, 2010. – С. 64.

рил. В творчестве гения есть как бы жертва самим собой. <...> Для божественных целей мира гениальность Пушкина так же нужна, как и святость Серафима»⁸. Такова последняя свобода Пушкина, которой он чаял всю жизнь, ища ее поначалу в свободе от религиозной догматики и деспотического «самовластья», а найдя в абсолютной духовной свободе отказа от собственного голоса в пользу молитвенного слова древнего святого. Это и есть та самая «последняя страшная свобода» творческой личности, о которой говорит Н. Бердяев в «Смысле творчества»⁹ и которую воспеваает Гумилев в стихотворении «Канцона третья»:

К последней, страшной свободе
Склонился уже наш дух
(III, 175)

Как видим, главными мировоззренческими доминантами, через которые проходит духовная эволюция пушкинского лирического героя, являются: нигилистическая ирония, раскаяние, исповедь, побег и духовное освобождение.

Духовная и творческая эволюция Гумилева осуществляется с оглядкой на идеал *всестороннего гения*, каким был Пушкин. В целом логика эволюции Гумилева состоит в постепенном переходе от тем индивидуально-личностных к темам общечеловеческим. Промежуточным звеном в этом движении является эпоха увлечения оккультизмом (этот этап можно обозначить как *эзотерический*). Оккультный период заканчивается духовным кризисом 1907-1908 годов и попытками самоубийства. Мучительный поиск прочных духовных основ завершается созданием акмеизма и последующим возвращением поэта в лоно Православной Церкви. Так, в стихотворении «Я не прожил, я протомился...» (1915) лирический герой, созерцая «свет на горе Фаворе», «безумно тоскует» оттого, что «протомился / Половину

⁸ Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. Т. I. – М.: Искусство, 1994. – С. 173.

⁹ Там же, с. 120.

жизни земной» и надеется, что жизнь «будущую» уже не сможет «погубить», так как она будет в руках Господа:

Как-нибудь я жизнь дотяну,
А о будущей Ты подумай,
Я и так погубил одну
(III, 74)

Чаяние искупления и стремление отдать свою дальнейшую судьбу Богу схоже с пушкинским отказом от своего голоса. Так оба поэта приходят к разрешению проблемы духовной свободы творческой личности в мире.

Дальнейший путь Гумилева, вплоть до его трагической гибели, проходит под знаком поиска этой последней свободы. Свидетельство тому – появление в позднем творчестве поэта колоссальных по своей значимости и духовной энергии мистических прорывов в трансцендентные сферы бытия духа («Память», «Заблудившийся трамвай», «У цыган», «Звездный ужас», «Поэма Начала»). Интерес к инославным религиозным течениям и обращение к ориентальной поэзии уже не связаны на этом этапе с оккультной идеей религиозной эклектики, а свидетельствуют о поиске поэтом конгениального диалога с иными традициями, в котором Гумилев позиционирует себя как представитель традиции православной.

Важно подчеркнуть, что православные корни гумилевского мировоззрения гораздо сильнее, чем у Пушкина, проявлены в его раннем творчестве; кроме того, ранний Гумилев ориентируется именно на п о з д н е г о Пушкина, уже прошедшего через свой духовный перелом. А. Ахматова, говоря о «единстве пути» Гумилева-поэта¹⁰, подразумевала, по всей видимости, особое ощущение, которое складывается при целостном восприятии его художественной системы: в ней нет слишком резких скачков, то, что в зародыше, имманентно присутствовало в самых ранних стихах Гумилева, постепенно, претерпевая мощную эволюцию,

¹⁰ Ахматова А. Автобиографическая проза. – Литературное обозрение. 1989. № 5. – С. 7.

вырастает в оформленный свод убеждений. Образы и мотивы (в том числе и относящиеся к пушкинской традиции), словно механически вставленные в ранние тексты, позже обретают субстанциональную значимость и органичность. Так, уже в первом опубликованном тексте Гумилева «Я в лес бежал из городов...» (1902) (I, 17-18) в зачаточном виде присутствуют основные принципы его творчества, в том числе и принцип следования традиции, проявляющийся в четкой ориентации на позднего Пушкина с его мотивом «побега». То, что в момент создания стихотворения Гумилев «помнил» о Пушкине, подтверждается и лексическими совпадениями со стихотворением «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...»¹¹. Сама формула с повторяющимся предикативом «пора... пора» в начале пушкинского стихотворения появляется во второй строке второй строфы гумилевского: «пора, пора мне отдохнуть». «Покой и воля» Пушкина перекликается с гумилевскими строками «больную душу отпусти / На незаслуженный покой» из варианта стихотворения, вписанного поэтом в альбом М.М. Маркс¹². Сравнение лирического героя с рабом в строках «Я мог бороться, но, как раб, / Позорно струсив, уступил» перекликается с пушкинским «Давно, усталый раб, замыслил я побег». В то же время, унаследованные Гумилевым мотивы покаяния и молитвы, характерные для позднего Пушкина, вместе с аналогичными мотивами у Лермонтова, вводят ученическое стихотворение Гумилева в контекст отечественной литературной традиции, основанной на христианском видении мира. От стихотворения, которое открывает печатное творчество Гумилева, тянутся вполне очевидные нити к его поздним сугубо «христианским» стихотворениям – таким, как, например, «Я, что мог быть лучшей из поэм...», «Канцона вторая» («Храм Твой, Господи, в небесах...»), «Утешение», «Я не прожил, я протомился...» и др. Однако мотивы классической, «пушкинской» линии ставятся Гумилевым в его первом печатном произведении в декадентский контекст с экстатическим проявлением чувств. Гармонию стиха, свойственную Золотому веку, разрушает и финальная незарифмованная строка «Меня ж

¹¹ Пушкин А. Сочинения. – Л.: Художественная литература, 1936. – 461 с.

¹² См.: Гумилев Н. Сочинения. Т. I, 1991, с. 551.

прости!..», на которой лирический герой, очевидно, должен замереть в неподвижности, достигнув высшего накала страстей. Он только провозглашает смирение, но на самом деле вовсе не смиряется: накал эмоций выдает желание идти совсем по другому пути – пути тех, кого «манит и влечет борьба». И действительно, вскоре лирический герой Гумилева сознательно изберет именно этот «путь конквистадоров». Однако противопоставление «двух путей» (борьбы и смирения) и трагическое их несопадение будет волновать Гумилева всю жизнь. От такого «выпячивания» темы и сопровождающих ее эмоций Гумилев вскоре отойдет, а с образованием акмеизма и вовсе провозгласит прямо противоположные требования к стихотворцу, основанные на пушкинском тезисе соразмерности и сообразности. К примеру, очевидной ориентацией зрелого Гумилева на особенности пушкинского стиля обусловлено и появление таких стихотворений, как, например, «Туркестанские генералы», «Старые усадьбы», «Старая дева», «Почтовый чиновник», «Городок», «Телефон», «В этот мой благословенный вечер...», «мудрая простота» которых восходит к простоте и выверенности пушкинской речи.

Демоническая тема сомнения и отрицания у Гумилева, которая обычно автоматически относится исследователями к лермонтовской традиции¹³, на самом деле укоренена скорее в раннем (до перелома) творчестве Пушкина. Так, к примеру, стихотворение Гумилева «Злобный гений, царь сомнений...» (1903), если и несет в себе отсылку к Лермонтову, то только через посредство пушкинского «Демона» (1823) (ср.: «Тогда какой-то злобный гений / Стал тайно навещать меня»¹⁴). При этом, если большинство стихотворений раннего Пушкина, связанных с религиозной тематикой, выдержаны в шутовском ключе (к примеру, послание В.Л. Давыдову «Меж тем как генерал Орлов...» (1821)), то гумилевская «светлая ирония, не подрывающая корней нашей веры»¹⁵, чрезвычайно важная для понимания зрелого творчества поэта, отсутствует в его ранних опытах, так что даже в своем «отрицании и сомнении» Гумилев остается подчеркнуто

¹³ См., к примеру: Хикадзе Л. Гумилев и Кавказ // Литературная Грузия. 1988. № 12. – С. 111-112.

¹⁴ Пушкин. Цит соч., с. 360.

¹⁵ Гумилев Н. Сочинения. Т. III, 1991, с. 17.

серьезен. Гораздо больше мировоззренческих пересечений можно наметить между поздним Пушкиным и Гумилевым эпохи духовного перелома. Яркий пример – разительная схожесть окончаний стихотворений «Монастырь на Казбеке» (1829) Пушкина и «Пятистопные ямбы» (1915) Гумилева. Оба стихотворения выстраиваются как *дорога к храму*, когда возникает отчетливая бифуркация духовного пути героя и возможность последнего жизненного выбора (ср. пушкинскую формулу «туда б, сказав прости ущелью»¹⁶ и гумилевский отклик: «Туда б уйти, покинув мир лукавый» (III, 86)).

Особое место в духовной биографии Гумилева занимает пушкинское стихотворение «Странник» (1835)¹⁷, которое, хоть и является вольным переводом из Беньяна, «есть стихотворение чисто пушкинское»¹⁸. Сама тема духовного побега и странничества, основополагающая для Гумилева, во многом восходит именно к этому произведению. Особо показательны здесь образы убежища, юноши с книгой, «некоего света» и тема суда, к которому герой «не готов». Образ убежища появляется в стихотворении Гумилева «Мое прекрасное убежище...» и является на тот момент (1914 год) символом его поэтического мира – туда и совершает побег лирический герой, отгородившийся искусством от «недостроенных миров» (III, 5). Позже рамки жизни и творчества в восприятии поэта будут нарушены, «убежище» окажется иллюзорным, а в историософских взглядах Гумилева оформится основанная на христианской эсхатологии модель, которую можно реконструировать следующим образом: в конце времен, когда «прольется неба страшный свет» (IV, 92) (ср. с пушкинским: «держись сего ты света»), исчезнут границы между искусством, религией и жизнью, и житнетворчество поэта обретет окончательный религиозный смысл. Путь к этой последней свободе от материальных границ и искусственных «убежищ» лирическому герою помогает увидеть некий таинственный посланник, соответствующий пушкинскому юноше с книгой, который одновременно готовит героя к «суду». Этот мистический смысл раскрывается в значительном комплексе

¹⁶ Пушкин. Цит соч., с. 405.

¹⁷ Пушкин. Цит соч., с. 437–438.

¹⁸ Анищенко. Цит. соч., с. 99.

стихотворений Гумилева, объединенных образом «товарища от Бога» (стихотворение «Тот другой»), «того, кто шел со мною рядом» («Вечное»), «вагоновожатога» («Заблудившийся трамвай»), «путника» со скрытым лицом («Память»), некоего таинственного «спутника» («Возвращение»), являющегося герою во сне и ведущего его через потустороннее пространство (обозначенное как «Китай» или «Индия Духа») к постижению последней истины. Помимо ассоциаций из пушкинского творчества, этот образ совмещает в себе черты Ахматовой, отголоски ближневосточного «Эпоса о Гильгамеше», прочно ассоциируется с Вергилием Данте и, что в данном случае наиболее интересно, представляет собой мифологизированный в ахматовско-гумилевской тайнописи образ *самого Пушкина*. Пушкин как «смуглый отрок» у Ахматовой¹⁹ соотносится со «смуглым ребенком в чайном саду» в стихотворении Гумилева «Путешествие в Китай» (I, 279–280), будучи ассоциативно связан с китайской архитектурой Царского Села, имеющего особое значение в судьбах Пушкина, Ахматовой и Гумилева. Пушкин-ребенок оказывается обладателем некоей тайной мудрости, которую ищут герои и ради которой они готовы продолжить свое веселое (веселое – в память о пушкинском же юморе) путешествие даже после смерти («Только в Китае мы якорь бросим, / Хоть на пути встретим смерть!»). Подлинное же преобразование лирического героя, как видно, к примеру, из текста «Возвращение» (II, 125), наступит после того, как он минует мистический «Китай» и вернется с новым знанием о себе и мире, чтобы сказать, наконец, что теперь он, пользуясь фразой христианского царевича Гондлы из одноименной пьесы Гумилева (эту фразу позже подхватит в «Поэме без героя» Ахматова), «к смерти готов». Подобно пушкинскому лирическому герою, научившемуся видеть «сей свет» и уже не страшась смерти в позднем творчестве поэта, герой Гумилева готов к последнему преобразению, мученической смерти и «суду», после которого наступит последняя свобода в соединении с Богом.

Характерно, что пушкинско-гумилевская линия оказывается противопоставленной лермонтовской именно за счет нали-

¹⁹ Ахматова А. Сочинения. Т. I. – М.: Правда, 1990. – С. 26.

чия в первой образа Божественного посланца, открывающего герою его подлинное предназначение и путь. У Лермонтова, к примеру, в тексте «Гляжу на будущность с боязнью...» (1838)²⁰ герой, подобно «преступнику перед казнью» (ср. с темой «суда» у Пушкина), тоже ожидает «вестника избавленья», который откроет ему, «что... Бог готовил». Как и гумилевский герой в стихотворениях «Тот другой» и «Вечное», герой Лермонтова «молчит и ждет», однако, если в дальнейшем творчестве Гумилева, отрефлексировавшего позднепушкинскую традицию, желанный посланник-спутник появляется, то герой Лермонтова (развивавшего преимущественно традицию раннего Пушкина) остается верен демоническому эгоцентризму и остается в одиночестве.

Относительно конгениального треугольника Пушкин – Гумилев – Ахматова характерно следующее соответствие. В записных книжках Ахматова вспоминает обращенную к ней фразу Гумилева: «ты научила меня верить в Бога и любить Россию»²¹. Эти слова, отражающие появление интереса у Гумилева к духовной жизни Родины, ассоциативно перекликаются с гумилевской характеристикой «интеллигента» Николая Мезенцова из неоконченной повести «Веселые братья»: «Но Мезенцов еще слишком мало знал Россию» (VI, 185), которая восходит к горько-ироничной фразе Пушкина: «Россия слишком мало известна русским»²². Подобно тому, как фраза Пушкина о неготовности героя к суду была переосмыслена Гумилевым в монологе Гондлы («Я... к смерти готов») и эхом отозвалась в поэме Ахматовой и легендарном высказывании Мандельштама, парадоксальная фраза Пушкина о России была также переосмыслена акмеистами и вплетена в их жизнетворческие интенции.

Таким образом, духовная эволюция лирического героя Гумилева, подобно эволюции героя лирики Пушкина, раскрывается как поиск духовной свободы от оков мира. Раскаяние в раннем оккультизме и приверженности «злобному гению»

²⁰ Лермонтов М.Ю. Избранное: Стихотворения. Поэмы. Проза. – М.: Эксмо, 2002. – С. 155.

²¹ Ахматова А. Записные книжки. С. 342.

²² Пушкин А. Сочинения. Т. VII. – Л.: Художественная литература, 1936. – С. 311.

ницшеанского отрицания приводит Гумилева к необходимости исповеди. Путь духовного бегства и странничества, в котором гумилевского героя ведет некий посланник-товарищ, имеющий сложную символическую природу, проходит через «прекрасное убежище» искусства и мистический «Китай» на грани жизни и смерти, сна и визионерского прозрения. Из этого путешествия герой возвращается обновленным, покорным воле Бога-Слова и готовым к последнему духовному освобождению и искуплению.

ГЛАВА IV

ГОРИЗОНТ ГОГОЛЕВСКОЙ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ Н. ГУМИЛЕВА

В начале XX века возникает повышенный интерес к наследию Н.В. Гоголя, появляется ряд философско-критических работ, посвященных интерпретации гоголевских сюжетов в свете символистской и религиозно-философской рефлексии. Актуализация творчества Гоголя в эпоху Серебряного века оказала существенное влияние и на формирование акмеистической эстетики. При этом в творчестве каждого конкретного автора отзвуки поэтики Гоголя наполняются сугубо индивидуальным смыслом, что сказывается на осмыслении писателями и поэтами того общего горизонта понимания, который задают произведения Гоголя. В настоящей статье предпринята попытка проследить пути адаптации гоголевских идей в творчестве создателя акмеизма Н.С. Гумилева.

Сравнительно-типологический анализ поэтики Гоголя и Гумилева в различных работах сводится к случайным наблюдениям и замечаниям, касающимся вопроса о возможном влиянии на Гумилева некоторых элементов прозы Гоголя; таким же образом обстоит ситуация и в комментариях к Полному собранию сочинений Гумилева. Особо следует отметить небольшую статью Д. Грачевой. В ней, в частности, высказана мысль о важности выявления традиций русской классики при анализе произведений поэта, ведь если связь гумилевского наследия с западно-европейской литературой очевидна, то реминисценции из русской литературы «часто оказываются... скрыты»¹. В работе К. Ичин «Межтекстовый синтез в “Заблудившемся трамвае” Гу-

¹ Грачева Д. «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. Гоголя как прецедентный текст рассказа Н. Гумилева «Черный Дик» // Русская филология–16: сб. научных работ молодых филологов. – Eesti: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2005. – С. 65.

милева)² «синтетичность» гумилевского текста анализируется на пересечении ряда аллюзий, восходящих к А.С. Пушкину, Н.В. Гоголю, М.А. Булгакову и др. При этом предпринимается достаточно спорная, на наш взгляд, попытка увидеть отсылки к «Вию» в анаграммировании имен «Вий» («заблудившийся») и «Брут» («Бейрут»). В то же время, большую ценность представляет бегло отмеченная К. Ичиным связь «Заблудившегося трамвая» с описанием «птицы-тройки» из «Мертвых душ». Как мы увидим дальше, данная аллюзия не случайна и отражает концептуально значимые моменты в восприятии Гумилевым наследия Гоголя. В целом же можно констатировать отсутствие исследований, в которых проблема адаптации гоголевской традиции в творчестве Гумилева была бы раскрыта не только на интертекстуальном и структурном уровнях, но и на уровне идейно-философском.

Тот факт, что Гумилев никогда не включал Гоголя в число литературных столпов акмеизма, объясняется общей установкой этого постсимволистского направления на усвоение опыта западноевропейских литератур. Впрочем, обилие европейских имен, к примеру, в манифесте «Наследие символизма и акмеизм»³ связано с ориентацией на ассимилирование, в первую очередь, формальных достижений, которые и выводились на передний план. От русской классики акмеизм унаследовал тонкий психологизм и глубокое философское содержание, которое представало на уровне скрытых значений, увиденных в подтекст, рассчитанный на «просвещенного» читателя, «читателя-друга»⁴, способного на эмпатическое переживание смысла. Творчество Гумилева включено в обширный пласт русской духовной традиции, которая обуславливает сферу пред-понимания (неявного знания) любого представителя русской культуры. У Гумилева эта сфера подвергается постоянной рефлексии, что выражается в сознательной ориентации поэта на творческое усвоение традиции, стремлении интуитивно угадать ее подвижный горизонт и уловить внутреннюю пульсацию ее жизни. Усваивая

² Ичин К. Межтекстовой синтез в «Заблудившемся трамвае» Гумилева. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gumilev.ru>.

³ Гумилев Н. Сочинения. Т. III. 1991. – С. 16–20.

⁴ Там же. С. 20–25.

опыт отечественных предшественников, Гумилев ориентировался не столько на формальные достижения, сколько на преломление в творчестве Пушкина, Гоголя, Достоевского и др. «магистрального вектора» отечественной культуры (И.А. Есаулов), опирающегося на православное миропонимание. Поэтому Гумилева в творчестве Гоголя привлекали, на наш взгляд, не столько внешние характеристики гоголевского текста (стилистическое своеобразие, «поэтика ужасного», «славянский романтизм» и так далее), сколько религиозно-философские идеи, которыми наполнен художественный мир Гоголя. В связи с этим необходимо осмыслить особенности мировоззрения Гоголя и те идейные константы, которые оказали влияние на формирование взглядов Гумилева.

И.А. Есаулов, раскрывая основополагающую для творчества Гоголя проблему «Гоголь и православие», вводит понятие *апостасийности*, связанное с отпадением от Бога и десакрализацией мира. С этих позиций исследуется цикл «Миргород», в котором четыре повести предстают как последовательное развитие «пути от соборного родства людей к бессмысленной вражде между ними», как «четыре ступени неуклонной апостасийности мира»⁵. Задачу, которую ставил перед собой Гоголь в поэме «Мертвые души», Есаулов видит в попытке «преодоления апостасии»⁶, возвращения утраченного соборного восприятия мира. Проекцию на общий сверхсюжет поэмы исследователь обнаруживает в финальном описании «тройки», движение которой из земной, «апостасийной» горизонтали переходит в движение по вертикали, обретая метафизический духовный смысл воскрешения человеческой души⁷. К схожим выводам приходит и А.Х. Гольденберг в работе «Библейский текст в экфрасисе Гоголя». Анализируя «Мертвые души», Гольденберг говорит о том, что «одной из важнейших составляющих замысла поэмы Гоголя является сюжет духовного преображения ее протагониста –

⁵ Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск: Издательство Петрозаводского Университета, 1995. – С. 74.

⁶ Там же. С. 77.

⁷ Там же. С. 80–82.

Павла Ивановича Чичикова»⁸. Действительно, данный сюжет присутствует как имплицитно (общий философский план поэмы), так и эксплицитно (на уровне стилистических и композиционных средств, в частности, в самом принципе организации экфрасиса у Гоголя). В целом же Гольденберг считает возможным говорить о том, что «ключевой эстетической идеей» Гоголя на протяжении всей его жизни была идея о возвышающей, духовной силе искусства, главная задача которого состоит в «преображении человеческой души»⁹.

Иными словами, можно констатировать наличие у Гоголя сквозной религиозно-философской идеи отпадения мира от Бога (апостасии) с последующим возвращением к соборному состоянию мира, существующему в целокупности взаимной любви. Причем возвращению этому способствует *художник*, силой своего таланта вступающий в некое со-творческое с Богом состояние. Талант, направленный на достижение собственной выгоды, греховен и приводит творческую личность к катастрофе («Портрет»). Истинная задача творца – показать отчаянное положение человека с омертвевшей душой и вести человечество к духовному совершенству.

Философские взгляды Гумилева во многом созвучны взглядам Н.В. Гоголя. Писательское credo Гумилева, понимание которого особенно важно для верной интерпретации его зрелого творчества, связано с идеей взаимосвязи религии и поэзии, которым принадлежит «руководство... в перерождении человека в высший тип»¹⁰. Поэзия и религия, которые, по Гумилеву, суть «две стороны одной и той же монеты», «требуют от человека духовной работы», «усовершенствования своей природы»¹¹. За счет конгениального диалога с «читателем-другом» поэзия выполняет «свое мировое назначение облагораживать людскую породу»¹². Не случайно идеалом Гумилева был поэт-друид, соединяющий религиозное и творческое начала; такой тип творца,

⁸ Гольденберг А.Х. Библиейский текст в экфрасисе Гоголя [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.newruslit.ru>.

⁹ Там же.

¹⁰ Гумилев. Цит соч., т. III. С. 20.

¹¹ Там же.

¹² Там же, т. III. С. 24.

согласно гумилевской историософии, существовал в древности, и лишь после «возвышения военной касты» произошел «раскол друидов на поэтов и жрецов»¹³. В будущем, согласно концепции Гумилева, друиды вернутся, восстановится единство религии и искусства, а человечество *духовно* эволюционирует (эту идею следует отличать от мифологии «материалистического» расового эволюционизма в оккультизме), будет Царство Божие на земле, эпоха «Нового Иерусалима».

Подобно тому, как у Гоголя в «Миргороде» можно выделить модель развития истории от «золотого века» гармонии и единства («Старосветские помещики») к веку «серебряному» («Тарас Бульба»), а после – «медному» («Вий») и «железному» («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем») ¹⁴, у Гумилева в его историософских взглядах можно выстроить определенную линию развития мира, причем центральной точкой на этой линии будет Пришествие Христа. До Него, во времена язычества, миром правили «друиды» – проводники древней синкретичной поэзии, предвосхищавшие Явление Слова. После Христа задача усовершенствования мира ложится на плечи поэтов (не случайно сравниваемых с ангелами, вестниками и носителями воли Бога), чье дело приобретает мистический, сакральный смысл – «вести сердца к высоте», «облагораживать людскую породу». Однако мир со своим *«владыкой»* упорно сопротивляется сохранению соборного состояния и воплощению сакрального смысла Слова. При этом духовная деградация человечества связана у Гумилева с мотивом *забывания*, потери памяти:

Но забыли мы, что осияно
Только слово средь земных тревог,
И в Евангелии от Иоанна
Сказано, что слово – это Бог
(IV, 67)

¹³ Там же, т. III, с. 230.

¹⁴ Есаулов. Цит. соч., с. 75.

Апостасийные мотивы у Гумилева усиливаются в позднем творчестве. В современной ему реальности поэт видел отпадение от Бога, утрату детской чистоты и *цело-мудренности*. Довольно пессимистические образы наполняют черновики поэта, прорываются и во многих опубликованных произведениях этого периода, как, к примеру, в стихотворении «Франции» (1918).

Если тема духовной эволюции, основанная на идее непрерывного духовного развития человечества, ведомого поэтами, является идейной константой для всего творчества Гумилева, то на позднем этапе усиливаются мотивы, связанные с действием разрушительных сил. Возникает необходимость преодоления этой сатанинской энтропии, постоянно сводящей на нет усилия поэзии и религии. По сути дела, перед Гумилевым вставали задачи, схожие с теми, которые ставил Гоголь. И хотя Гумилев не был сатириком, многое в его творчестве напоминает действия, предпринятые создателем «Мертвых душ».

Начиная со сборника «Колчан», Гумилев проявляет повышенное внимание к религиозно-философскому наполнению своих творений. Можно сказать, что установка «на глубину» становится с этого времени ведущей в его творчестве. В настоящей главе мы не будем подробно рассматривать принципы подачи этой «глубины», особенности гумилевской поэтики, его стиля и способы дешифровки его тайнописи. Остановимся лишь на наиболее общих особенностях его мировоззрения, нашедших отражение в творчестве.

Так, в военных стихах «Колчана» и «Записках кавалериста» Гумилев ориентируется на традиции русской военной прозы и поэзии – от Лермонтова до Толстого (к примеру, общим местом стало сравнение «Записок кавалериста» с «Севастопольскими рассказами»). Неудивительно, что многое здесь напоминает и поэтику Гоголя, и в первую очередь – своеобразная *двуплановость* повествования, особо заметная в стихотворениях. В «Тарасе Бульбе» создается описание войны как праздника, пира; при этом, как отмечает Есаулов, для Гоголя чрезвычайно важен «православный исток героизации»¹⁵. На земле казаки гибнут в бою, но автор изображает и их посмертную жизнь, как,

¹⁵ Есаулов. Цит. соч., с. 68.

к примеру, в сцене гибели Кукубенко¹⁶. Гумилевское описание войны сродни восприятию Гоголя. Автору дано духовным зрением видеть иное измерение Бытия, возвышающее и наполняющее сакральным смыслом то, что происходит «здесь, на земле»:

И воистину светло и свято
Дело величавое войны,
Серафимы, ясны и крылаты,
За плечами воинов видны
(III, 53)

Оставаясь в поле гоголевской традиции, Гумилев создает описание смерти в бою, поданное в духе эпизода смерти Кукубенко, но только от первого лица, в виде неложного знания православного воина о своем посмертном бытии (см. стихотворение «Смерть» (III, 55)).

Такое восприятие войны и жизни в целом, идущее еще от традиций древнерусской словесности, и у Гоголя, и у Гумилева дополняется идеей свободы человеческого выбора. На войне можно быть героем, но лишиться всех человеческих чувств, а можно сохранить в своей душе жалость к павшим и христианское милосердие. Важно, что в акте свободного принятия главными героями своей судьбы видится и принятие Провидения. У Гоголя данная тематика проявлена в теме казацкого «товарищества» и сюжете измены Андрия. Для Гумилева же в годы мировой войны, небывалой дотоле по кровопролитности, особо дорога была ценность живых человеческих чувств. Потому и программное стихотворение «Война» заканчивается строками:

Но тому, о Господи, и силы
И победы царский час даруй,
Кто поверженному скажет: «Милый,
Вот, прими мой братский поцелуй!»
(III, 54)

¹⁶ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: в 17 т. Т. I–II. – М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. – С. 386.

Война у Гумилева осмысливается в духе его идей о религиозном смысле поэзии. Слово поэта, наполненное христианскими смыслами, преображает военные будни, освещает всё духовным светом. Солдаты Гумилева – это «труженики», вспахивающее поле, на котором растет «древо духа» под лучами духовного солнца. Преодоление сил распада осуществляется в празднике духовного возмужания, мистического преображения воина, его инициации и обретения в момент экзистенциального кризиса живой веры и мистического знания о трагическом и светлом смысле войны, о каждой минуте, проведенной на войне, в которой, как створки сложенного веера, сошлись все времена, произошел прорыв в эоническое, литургическое время, и стали видны серафимы за плечами воинов, а в небесах – «Начальник в ярком доспехе», «золотой рыцарь» Иисус Христос.

Особое место в гумилевоведении занимает вопрос о романтических истоках гумилевской образности. Помимо присущих поэтике Гумилева экзотичности, пышности и таинственности, с романтизмом ее, на первый взгляд, роднят и особенности восприятия религиозно-философских проблем. Ряд ученых связывает художественное мироздание Гумилева с лермонтовской традицией, романтическим двоимирием и установкой на смешение добра и зла. В частности, С.Л. Слободнюк склонен видеть в творчестве Гумилева ориентацию на «темный романтизм». Исследователь возводит образность Гумилева к поэтике «озерной школы», а путь лирического героя характеризует через метафоры «путь дьявола» и «эффект Януса»¹⁷. Согласно этой концепции, Гумилев был склонен смешивать в своих сюжетах и образах тьму и свет, добро и зло, и это было продиктовано даже не столько ориентацией на лермонтовского «Демона», сколько влиянием Кольриджа и других «поэтов Озера». Причем в этой модели мира решающее слово всегда принадлежит темной стороне, поэтому равновесие здесь принципиально нарушено, дьявол торжествует, даже не вступая в поединок с Богом. Данная точка зрения, по всей видимости, не вполне адекватна, поскольку в ней учитывается, главным образом, опыт раннего

¹⁷ Слободнюк С.Л. Николай Гумилев: Модель мира. (К вопросу о поэтике образа) // Гумилев Н. Исследования и материалы. Библиография. – СПб.: НАУКА, 1994. – С. 152.

Гумилева с его «верными дьяволами» и «друзьями Люциферами», которые действительно пришли из романтической и символистской среды. Эти ранние упоминания нечистой силы проецируются С.Л. Слободнюком на последующее творчество поэта без учета его духовной эволюции и кардинальной ломки мировоззрения на зрелом этапе. Гумилевская модель мира в результате переворачивается вверх дном. При этом очевидное отличие гумилевской вселенной от вселенной романтизма не отмечается: у Гумилева лирическое «Я» децентрировано и не является осью мироздания, оно, как и остальной мир, повинуетея воле некоего абсолютного субъекта. Вопрос в том, кто этот субъект – Бог-Творец или некий темный демиург, занявший Его место. Поздний Гумилев не только избегает «смешений» добра и зла, но прямо говорит о губительности такого слияния:

Прежний ад нам показался раем
Дьяволу мы в слуги нанялись
Оттого, что мы не отличаем
Зла от блага и от бездны высь
(*Черновик стихотворения «Слово»*)
(IV, 184)

В одном из последних стихотворений Гумилева внутренний мир лирического героя, чья дистанция с авторским сознанием максимально сокращена, характеризуется следующим образом:

Высокий дом Господь себе построил
На рубеже своих святых владений
С владеньями владыки Люцифера...
(IV, 142)

Мифологема рубежа, границы, разделяющей свет и тьму, добро и зло, помимо многих других источников, восходит, в том числе, к образу *ограды* у Гоголя. Как тонко подметил И.А. Есаулов, символика ограды чрезвычайно важна, в частности, для понимания повести «Старосветские помещики»: это и частокол, под которым пролезает бесовская «кошечка», и цер-

ковная ограда, которая после смерти защищает стариков от апо­стасийных сил. По мысли Гоголя и позднего Гумилева, необхо­димо стремиться к тому, чтобы добро и зло были дистанцирова­ны вплоть до Страшного Суда. Их столкновение чревато тем, что отпадение от Бога усугубится. Поэтому у Гумилева реши­тельной битвы темных и светлых сил часто не происходит, ис­ход противостояния *экстратекстуален*.

Духовную основу художественной онтологии как у Гого­ля, так и у позднего Гумилева составляет отнюдь не темная си­ла, а сила светлая. Сотворенный мир изначально пронизан доб­ром, зло – нехватка добра, как темнота – нехватка света. Отпа­дение от Бога обратимо силами религии и поэзии, воскрешаю­щими живую веру и цельность сознания. Тем не менее, у обоих авторов встречаются аналоги того темного демиурга, мирового змея, который провозглашается хозяином мира в «черном ро­мантизме». Разница в том, что и Гоголь, и Гумилев делают его *бессильным* перед Творцом и, что более важно, прямо говорят о нем как о слепом и *мертвом*. У Гоголя это, конечно же, «ве­ликий, великий мертвец», трясущий землю, из повести «Страш­ная месть»¹⁸. Он не хозяин мира, а лишь великий грешник, ис­пытавший на себе силу древнего проклятия, свершившегося по попущению Бога. После смерти он продолжает расти и чувству­ет только одно – жажду мести. Прообразом «иуды Петро», поза­видовавшего своему другу Ивану, является сатана, восставший на Бога из зависти. Однако в гоголевской вселенной этот вари­ант Люцифера помещен в новое окружение: он погребен под землей и не может встать, не в силах отомстить обидчику, и тем более не способен воевать с Богом.

У Гумилева по схожему принципу организован образ «дивного дракона» в «Поэме Начала» (Песнь Вторая)¹⁹. Он так же, как мертвец Гоголя, прикован к земле и вызывает землетря­сение. При этом сам образ дракона (который в одном из черно­виков назван слепым) нарочито эстетизирован, то есть зло, ко­торое он источает, *преодолено* художественной красотой его описания. В процессе сотворения мира дракон умирает и стано­

¹⁸ Гоголь. Цит. соч. т. I–II, с. 209–246.

¹⁹ Гумилев. Цит. соч. т. I, с. 434–436.

вится «земною корою, / Разметавшеюся равниной, / Притаившеюся горой». Созидательные энергии приводят к гармонизации хаоса и уничтожению хтонических сил. Однако сама природа таит некое древнее зло: из тела мертвого дракона появляется множество мелких драконов, крокодилов и змей, сохраняющих темную энергию в новом светлом мире.

Великий мертвец Гоголя и Дракон Гумилева, будучи ассимилированными в их художественной онтологии образами дьявола, подобны тому «мертвому и слепому вселенскому чудищу», «мертвому Левиафану», о котором пишет в «Диалектике мифа» А.Ф. Лосев, подразумевая под ним новый вариант дьявола – идеал материализма, доведенного философом до логического предела²⁰. Отличие чудовищ Гоголя и Гумилева в том, что они – лишь часть мира, подвластная воле Творца, однако та часть, которая способна накапливать зло и от которой лучше отгородиться некоей стеной, границей.

Еще один способ преодоления сил зла и распада связан с чисто литературным приемом – художественной *иронией*. Гоголь был первым, кто стал изображать бесовство и чертовщину в «приземленном» виде; черти Гоголя имеют откровенно бытовой, сниженный облик. Гоголевская сатира рисует ад в его реальной близости, эмпирической данности, изобличая будничность и пошлость зла. Д.С. Мережковский, к примеру, в образах Чичикова и Хлестакова предлагал видеть «...два современные русские лица, две ипостаси вечного и всемирного зла – черта»²¹. Борьба Гоголя с дьяволом в том и состоит, что писатель срывает с лица врага рода человеческого все романтические маски. Черт ничтожен, способен лишь на пошлое подражательство и кривляние. В сущности, Гоголь обращает оружие сатаны – инвективный смех – против него самого. Тем не менее, даже дьявол, представший в творчестве писателя «во плоти», в образах тех же Чичикова и Хлестакова, способен, по мысли Гоголя, на духовное преображение. В этом есть нечто от Оригена с идеей все-

²⁰ Лосев А.Ф. Диалектика мифа. – М.: Академический Проект, 2008. – С. 168–169.

²¹ Мережковский Д.С. Гоголь и черт // Мережковский Д.С. В тихом омуте: статьи и исследования разных лет. – М.: Советский писатель, 1991. – С. 228.

прощения. Сам замысел «Мертвых душ» свидетельствует об этом. Как справедливо указывает А.Х. Гольденберг, в образе Чичикова прослеживается архетипический сюжет духовного прозрения, превращения Савла в Павла²². Гоголевский «смех сквозь слезы» наполнен жалостью, распространяющеюся даже на падшего ангела, мифологема которого просвечивает сквозь образы героев Гоголя.

Желание «посмеяться над чертом», представить дьявола не в возвышенно-романтическом ореоле, а в приземленно-ироническом, было близко и Гумилеву. В зрелом творчестве поэт стремится «обезвредить» сатану с помощью той «светлой иронии, не подрывающей корней нашей веры»²³, о которой создатель акмеизма писал в своем знаменитом манифесте. Тонкая, едва уловимая ирония присутствует во многих текстах поэта, а потому ее изучение представляется плодотворным как начальный этап выявления форм комического в творчестве Гумилева – области, являющейся, безусловно, темным пятном в гумилевоведении. Так, в шуточном стихотворении «Сказка» пародируются теософские учения о «преадамических расах» и травестируется образ дьявола – хозяина замка, расположенного, в соответствии со всеми высмеиваемыми Гумилевым романтическими канонами, «на скале, у самого края». Образ дьявола принципиально снижен, и его описание напоминает описания гоголевских персонажей:

Сам хозяин был черен, как в дегте,
У него были длинные когти,
Гибкий хвост под плащом он прятал.

Жил он скромно, хотя не медведем,
И известно было соседям,
Что он просто-напросто дьявол
(II, 127)

²² Гольденберг. Цит. соч.

²³ Гумилев. Цит. соч. Т. III, с. 17.

Детская пьеса Гумилева «Дерево превращений», являющаяся детской только по своей форме, на глубинном же уровне развивающая религиозно-философские взгляды поэта, адресованные «взрослому» читателю, основана на идее преображения и выворачивания наизнанку сущности действующих лиц. Уже в Прологе сформулировано основное содержание пьесы, связанное с вкушением плодов волшебного дерева, под которым молятся «благочестивые факиры» в Индии, терпя нападки и козни демонов. Отведав плодов с этого дерева, «черт суровый» превращается в мартышку; «князь мира сего» наделяется чертами забавного зверя, знакомого детям по цирку и зоопарку, что окончательно разрушает литературную традицию изображения демона сидящим на троне из мрамора в мрачном замке на горе.

В то же время, Гумилеву была близка и идея *апокатастасиса* (всепрощения), распространяющегося даже на сатану (см. стихотворение «Новая встреча» из сборника «К Синей звезде»). Согласно взглядам акмеистов, источником зла в мире, против которого следует бороться, является нетворческое состояние бытия, отрицающего само себя – не-бытие, отсутствие в мире цельности и Смысла. Даже дьявол может быть прощен, если смотреть на религию с точки зрения апокатастасиса, поскольку и дьявол – жертва небытия *в себе самом*. Настоящий враг в мире – это пустота и смерть, порожденные отпадением от Бога, и именно они должны быть побеждены творческим усилием художника, его Словом. О.Э. Мандельштам, развивая идеи Гумилева, в статье «Утро акмеизма» дал очень емкое определение миссии акмеистов и истинных творцов вообще: «...сообщество сущих в заговоре против пустоты и небытия»²⁴. Как видим, и у Гоголя, и у Гумилева ирония переходит в трагизм, порожденный ощущением «болезни Бытия». Сам черт изображается в сатирическом ключе, однако и он может быть прощен в конце времен, ибо велико милосердие Божие.

Остановимся теперь на «Заблудившемся трамвае» Гумилева (IV, 81–83). Возможность связи данного стихотворения с описанием «птицы-тройки» из финальной сцены Первого тома

²⁴ Мандельштам О.Э. Утро акмеизма // Собрание сочинений в 4 т. Т. II. – М.: ТЕРРА, 1991. – С. 324.

«Мертвых душ»²⁵ уже была бегло отмечена рядом исследователей: Е. Томпсон, К. Ичиным, Л. Алленом. Однако остается вопрос: с какой целью Гумилев помещает в свой нагруженный аллюзиями и реминисценциями текст отсылку к Гоголю? С нашей точки зрения, эта отсылка является важнейшим идейным элементом в данном произведении, поскольку способствует созданию вертикального, духовного измерения текста. Функции гоголевской тройки заключаются «в стремительном переходе авторского описания от земного к небесному»²⁶. Трамвай Гумилева, подобно «птице-тройке», преодолевает пространственно-временные пределы и устремляется в горный мир, к небесному Исакию, «врезанному в вышине».

В «Заблудившемся трамвае» встречаются прямые или косвенные отсылки к финалу «Мертвых душ». Можно выделить общую модель, по которой развиваются события в стихотворении и разворачивается описание «птицы-тройки». В первую очередь, это всеобщая подчиненность тварного мира полету мистического «дорожного снаряда»: герой Гумилева не понимает, как оказался в трамвае, и вот он уже в плену движения, не может выйти, способен только смотреть; у Гоголя это состояние описано так: «Кажись, неведомая сила подхватила тебя на крыло к себе, и сам летишь, и всё летит...». Аудиальное сопровождение трамвая и Руси-тройки также схоже: у Гоголя в быстрой езде «слышится что-то восторженно-чудное», полет сопровождается «вороньим криком» и «чудным звоном» колокольчика, а воздух вокруг «гремит и становится ветром». Появление гумилевского трамвая сопровождается «вороньим граем», «звонами лютни» и «дальними громами»; устойчивые слуховые ассоциации – буря и гром: «мы прогремели по трем мостам». Отметим, что значим и сам образ *моста*: у Гумилева это три моста «через Неву, через Нил и Сену», у Гоголя образ моста появляется во фразе «гремят мосты, всё отстает и остается позади». Похоже и визуальное наполнение родственных образов трамвая и тройки. Трамвай, как и тройка, «летит», подобно некоему крылатому существу – птице у Гоголя и «буре крылатой» у Гу-

²⁵ Гоголь. Цит. соч. Т. V, с. 238–239.

²⁶ Есаулов. Цит. соч., с. 81.

милева. Трамвай оставляет в воздухе «огненную дорожку», а кони, несущие тройку, «превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху», сама же тройка уподобляется «молнии... сброшенной с неба». Важным элементом является и упоминание созерцателя, остающегося за пределами брички или трамвая. У Гоголя это «остановившийся пешеход», который «вскрикнул в испуге», он же – «созерцатель», пораженный «Божьим чудом». Гумилев откликнулся на этот образ в строфе:

И, промелькнув у оконной рамы,
Бросил нам вслед пытливый взгляд
Нищий старик, – конечно тот самый,
Что умер в Бейруте год назад

Трамвай и тройка имеют символическое значение: это и вертикальная связь земного и небесного, представленная в вечном движении, это и образ целой эпохи. Не случайно и Гоголь, и Гумилев выбирают наиболее характерные для своего времени «дорожные снаряды»: бричку XIX века и трамвай модернизма.

Разговор о «Заблудившемся трамвае» можно продолжить разговором о пространственно-временной составляющей в творчестве Гоголя, чье восприятие этих координат оказало, по всей видимости, большое влияние на создателя акмеизма. В программе лекций Гумилева (раздел «Эйдология») содержится интересный пункт, который может быть представлен в качестве основополагающего для понимания отношения поэта к категориям пространства и времени: «Время и пространство и борьба с ними»²⁷. В русле психологии Дильтея, близкой феноменологическим представлениям, отстаивается постулат о единстве прошлого, настоящего и будущего в плане человеческой фантазии, творчески воссоздающей минувшие события и конструирующей события будущего. В герменевтике (Хайдеггер, Гадамер) пространство и время тесно связаны и понимаются как *пред-рассудки*, наличие которых обуславливается бытием языковых структур.

²⁷ Гумилев. Цит. соч., т. III, с. 230.

Идею единства временного континуума Гумилев, очевидно, почерпнул из современных ему философских учений. Отношение же к пространству сформировано во многом под воздействием Гоголя. Гоголевское пространство относительно; Божья воля способна отменять границы и горизонты, как это происходит в «Страшной мести»: «За Киевом показалось неслыханное чудо. Все паны и гетьманы собирались дивиться сему чуду: вдруг стало видимо далеко во все концы света. Вдали засинел Лиман, за Лиманом разливалось Черное море. Бывалые люди узнали и Крым, горою подымавшийся из моря, и болотный Сиваш. По левую руку была видна земля Галичская»²⁸.

Герои Гумилева обретают способность «видеть во все концы света» с помощью поэтического, духовного зрения. Слово поэта связывает между собой пространственно-временные координаты, связь которых невозможна в реальной истории («Царица»); сквозь покров настоящего у Гумилева просвечивают древние мифы («Современность»); подобно проклятию из «Страшной мести», старинное зло продолжает омрачать мир в стихотворении Гумилева «Пиза». Неустойчивость и зыбкость пространственно-временных границ является характерной чертой художественной онтологии Гоголя и Гумилева. Действие в их произведениях имеет мощный духовный план, который подчиняет себе материю по воле художника, угадывающего волю Бога.

Подводя итоги, можно сказать, что адаптация гоголевских идей в творчестве Гумилева отличается повышенной рефлексией и имеет большую значимость для понимания многих гумилевских мотивов. Константная гоголевская идея отпадения мира от Бога с последующим возвращением к соборному состоянию находит отклик в религиозно-философских взглядах Гумилева. Ориентация на гоголевский текст очевидна в общих принципах создания художественной онтологии Гумилева. И на уровне тем и образов, и на философском уровне можно констатировать наличие у создателя акмеизма отзвуков гоголевских произведений. Общая для Гоголя и Гумилева идея духовного возрождения и восхождения может быть раскрыта через образ *лестницы*, за-

²⁸ Гоголь. Цит. соч., т. I–II, с. 239.

нимающей особое место в «эйдологии» обоих авторов. Как известно, «Лествица, возводящая на небо» Иоанна Синайского «была одной из любимых книг Гоголя»²⁹ и произвела на писателя неизгладимое впечатление еще в юности. О знакомстве Гумилева с этой книгой говорил В.К. Шилейко в своих воспоминаниях, записанных П.Н. Лукницким³⁰. В то же время, проблема соотношения художественного творчества и православного служения решалась Гумилевым более просто, чем Гоголем. Если, с точки зрения Гумилева, миссия поэзии и религии едина, они преследуют одну цель разными способами, то Гоголь всю жизнь мучился противоречиями, связанными с двойственностью самой сущности *искусства*.

²⁹ Гоголь. Цит. соч., т. I–II, с. 63.

³⁰ Шилейко В.К. Воспоминания о Гумилеве (В записи П.Н. Лукницкого) // Гумилев Н., Ахматова А.: По материалам историко-литературной коллекции П. Лукницкого. – СПб.: Наука, 2005. – С. 97.

ГЛАВА V

ПРИНЦИП ТРОИЧНОСТИ В СТИХОТВОРЕНИИ «У ЦЫГАН»

*...И долго мне его паденья
Смешон и сладок был бы гул*
А.С. Пушкин
«Цыганы»

*И мелькают летучие мыши,
И бегут горбуны по крыше,
И цыганочка лижет кровь*
А. Ахматова
«Поэма без героя»

*...Воистину всякий пред все-
ми за всех виноват, не знают
только этого люди, а если б
узнали – сейчас был бы рай!*
Ф.М. Достоевский
«Братья Карамазовы»

Стихотворения, вошедшие в последний сборник Н.С. Гумилева «Огненный столп» (1921), без сомнения, относятся к области «мистической поэзии» (определение, данное Гумилевым в лондонском интервью Бечхоферу¹). Обращает на себя внимание мастерское сочетание формальных достижений этих текстов с философской проработанностью и психологической глубиной. Восприятие сборника в аспекте целостности рождает впечатление, что эти поздние стихотворения имеют некую недосказанную тайну, основанную на зрелом и своеобразном авторском мировоззрении; причем без понимания этой

¹ Русинко Э. Гумилев в Лондоне: неизвестное интервью // Гумилев Н. Исследования и материалы. Библиография. – СПб.: Наука, 1994. – С. 307.

«тайны» оказывается невозможным проникновение в глубинные смыслы текстов. Речь идет о выходе на первый план в стихотворениях 1917–1921 годов того приема, который А. Ахматова называла «тайнописью» Гумилева. Данный прием, на наш взгляд, преследует цель установления с читателем вневременной духовной связи посредством включения в текст образов и символов, понятных лишь ограниченному кругу «посвященных» и основанных на автобиографическом и религиозно-философском подтекстах. «Читатель-друг», включенный в некий «круг доверия», становится собеседником автора, и в этом диалоге раскрывается некая онтологическая *тайна* о мире, проникнутом энергиями Слова, в котором объединились поэтическое и религиозное начала (в этом случае текст раскрывается как *про*-изведение, *выведение* смысла из не-бытия). В то же время, очевидно, что тайну эту невозможно сформулировать как законченную мысль, поскольку она может существовать лишь в совокупности текстов, прорываясь между строк и воплощаясь в точке соприкосновения гумилевского слова с читательским сознанием, открытым для конгениального диалога. Тем не менее, оказывается возможной исследовательская *рефлексия* над этой точкой, реализующаяся как последовательная герменевтическая интерпретация произведений.

В настоящей главе предпринимается попытка проанализировать стихотворение «У цыган» (IV, 84–85), один из самых непрочитанных и малоизученных текстов Гумилева, в основе композиции и идейно-философского содержания которого лежит *принцип троичности*. Отметим, что данный принцип является характерной чертой вообще многих теоретических построений позднего Гумилева (к примеру, Ю.В. Зобнин отмечает важность символики «Божественной троичности» в таблице, созданной Гумилевым для педагогических целей²), что, очевидно, отвечало особенностям его мировоззрения.

Среди исследований, в которых поднимался вопрос об этом тексте, отметим работу П.В. Паздникова «Мифопоэтиче-

² Лекции Н.С. Гумилева по курсу «Теория поэзии» / Зобнин Ю.В. Николай Гумилев – учитель поэзии // Н. Гумилев, А. Ахматова: По материалам историко-литературной коллекции П. Лукницкого. – СПб.: Наука, 2005. – С. 76.

ские аспекты стихотворения Н. Гумилева «У цыган»³. В ней справедливо отмечается ключевое значение этого текста для понимания философии позднего Гумилева, однако выводы, к которым приходит автор статьи, не проливают света на сущность этой философии. П.В. Паздников проводит буквальные аналогии между образами из стихотворения и теми дефинициями, которые имеют данные образы как мифологические символы в научной литературе (к примеру, в знаменитой энциклопедии «Мифы народов мира» в двух томах и в «Словаре символов» Дж. Тресиддера). Так, главный герой соотнесен в статье с царем Соломоном из-за образа красной лилии (тигровой) и имени Асмодея, появляющегося в конце стихотворения. Фраза «гроза ангелов» перетолковывается П.В. Паздниковым как «гроза аггелов», то есть бесов, хотя гумилевский текст, как кажется, не дает поводов для такой подмены, а во всех черновиках употребляется именно лексема «ангелы», хотя фраза «грозою аггелов» ритмически и фонетически вписалась бы в строфу. В целом же автор статьи приходит к следующим выводам: в основе создания образов в стихотворении лежит ассоциативный принцип; мифопоэтика текста основана на «разыгрывании древней мистерии с обрядовым жертвоприношением»⁴; философский план произведения сводится к констатации двух «равнонаправленных начал» в человеке – «божественного», олицетворяемого Соломоном, и «демонического», персонифицированного Асмодеем⁵, причем, по мнению П.В. Паздникова, «вывод поэта [Гумилева – В.М.] неутешителен: чаще всего побеждает второе начало». Финал текста остается для исследователя затемненным, что и позволяет ему подытожить: в стихотворении «смысл зыблется и ускользает»⁶. По всей видимости, автор статьи воспринимает гумилевский текст как произведение, лишённое определенной авторской позиции, которая реализовалась бы в относительной

³ Паздников П.В. Мифопоэтические аспекты стихотворения Н. Гумилева «У цыган» // Гумилевские чтения: материалы Международной научной конференции (Санкт-Петербург, 14–16 апреля 2006 г.) – СПб.: Изд-во СПбГУП, 2006. – С. 104–109.

⁴ Там же, с. 105.

⁵ Там же, с. 108.

⁶ Там же.

стабильности смысла. Однако такой подход, возможно, плодотворный при анализе постмодернистской литературы, неприменим для исследования модернистского творчества. Сам Гумилев в лекциях по курсу «Теория поэзии» специально оговаривал: «Для того чтобы личность поэта не терялась, он должен показать свою точку зрения на происходящее. <...> Иногда точка зрения может быть скрытой, и только проскользнуть в одной части стихотворения»⁷. Текст постсимволизма – не «сад расходящихся тропинок», а дерево с развитой кроной, но единым семантическим стволом.

Мало проясняет смысл стихотворения и комментарий, данный в Полном собрании сочинений Гумилева, где собран фактологический материал, касающийся истории создания. Вопросам углубленной интерпретации отводится лишь небольшой последний абзац, в котором, со ссылкой на Т.С. Зорину, проводится параллель с всё той же «символикой жертвоприношения дионисийских мистерий», а прием наложения «мифологической и литературной образности» соотносится с символистским дионисийским мировоззрением, носителем которого, как следует из мысли Т.С. Зориной, был и Гумилев (IV, 303–304).

Как нам представляется, сведение смысла стихотворения к мифологической символике и указание на ряд литературных произведений, которые могли повлиять на гумилевский замысел, балансируют на «поверхности» и не способны, в конечном итоге, прикоснуться к глубинной религиозно-философской составляющей этого необычного текста. Отметим, что в нашем анализе мы постараемся следовать принципу целостности, учитывая особенности художественной системы Гумилева, взаимосвязь и эволюцию мотивов, а также статус книги «Огненный столп» как целокупного жанрового образования.

История создания стихотворения «У цыган», подобно истории «Заблудившегося трамвая», обросла мифотворческим ореолом. По всей видимости, появление самой «цыганской темы» было инициировано романом Гумилева с известной певицей – цыганкой Ниной Александровной Шишкиной-Цур-Милен.

⁷ Лекции Н.С. Гумилева, с. 85.

Об этом романе мало что известно из мемуаристики⁸, однако обращают на себя внимание сохранившиеся автографы Гумилева. Так, на листе с одним из первых вариантов стихотворения, когда оно еще называлось «Цыганский табор», имеется гумилевская надпись: «Сумейте сохранить эту частицу моей души. Шишкиной Цур-Миллен». На верстке сборника «Жемчуга», переиздававшегося Гумилевым в 1918 году, надпись следующая: «Богине из Богинь, Светлейшей из Светлых, Любимейшей из Любимых, Крови моей славянской прост (ой), Огню моей таборной крови, последнему Счастью, последней Славе Нине Шишкиной-Цур-Миллен дарю я эти “Жемчуга”. Н. Гумилев, 26 сентября 1920». Очевидно, было в этом романе нечто особенное, что позволило в еще одной надписи Гумилева (на книге «Шатер»), более сдержанной, но оттого не менее ценной, назвать Шишкину «другом» – словом для Гумилева особенным, чрезвычайно редко встречающимся в его любовной переписке (пожалуй, таким «другом» могла быть для него только Ахматова): «Моему старому и верному другу Нине Шишкиной в память стихов и песен. Н. Гумилев, 21 июля 1921 г.».

Чрезвычайно интересен и тот этап творческой биографии Гумилева, на котором создавалось стихотворение. По свидетельству И.В. Одоевцевой, оно было написано «дней через десять» после «Заблудившегося трамвая»⁹, занимающего знаковое место в творчестве позднего Гумилева как по уровню мастерства, так и по колоссальному эмоциональному и философскому напряжению, направленному на творческое пересоздание своей биографии. Через небольшой промежуток времени будет написано стихотворение «Память», целиком посвященное анализу собственной духовной эволюции. Иными словами, стихотворение «У цыган», написанное Гумилевым в период углубленного самоанализа, вероятно, также не избежало значительной примеси автобиографизма, хоть и не столь очевидного, как в двух дру-

⁸ См., к примеру: Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений. Т. IV. (с. 302–303); Лукницкая В.Н. Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. – Л.: Лениздат, 1990. (с. 236–237).

⁹ Одоевцева И.В. На берегах Невы: Литературные мемуары. – М.: Художественная литература 1989. – С. 273.

гих текстах. Не случайно Гумилев в начале 1921 года, составляя рукописные сборники своих ненапечатанных стихотворений, помещает в один из них только два текста – «Заблудившийся трамвай» и «У цыган». Очевидно, принципом для такого отбора послужили не только формальные особенности этих произведений, но и общность предпринимаемой в них попытки философского осмысления эпохальных событий, переплетенных с духовной биографией Гумилева.

Сама цыганская тема, которая помещается Гумилевым в пространство, заимствованное как общий фон из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Пир Асмодея», имеет, как известно, значительную литературную традицию. В связи со стихотворением «У цыган» В. Смирнов называет имена Пушкина, Блока и Есенина¹⁰. Безусловно, среди наиболее значительных произведений нельзя не упомянуть поэму Пушкина «Цыганы», оказавшую, вероятно, наибольшее влияние на Гумилева; однако, на наш взгляд, имена Блока и Есенина окажутся в отношении создателя акмеизма на периферии. Наиболее очевидна связь гумилевского текста с «Очарованным странником» Лескова (образ Груши, топчущей гусарскую шапку и одержимой жаждой мщения), повестью Мериме «Кармен» (тема духовного падения офицера из-за любви к цыганке), стихотворением Бодлера «Цыгане в пути» (в котором речь идет «о связи цыган с иным миром» (IV, 546)) и стихотворениями Киплинга «The Gipsy Trail» (тема кровного родства и жажда дальних странствий) и «Gipsy Vans» (мотив оберегания *сердца* при встрече с цыганами). Но эту традицию Гумилев вводит лишь как общий план изображения, как средство обращения к читателю, воспринимающему литературную «цыганщину» при первом взгляде на стихотворение в качестве культурного кода. Дальнейшее понимание текста оказывается невозможным без своеобразного перестраивания сознания на иную волну, а смысл произведения начинает раскрываться уже не благодаря литературной традиции, задействованной подобно некоему первичному условному сигналу к диалогу, а во многом вопреки ей. Дело в том, что в стихотворении

¹⁰ Смирнов В. Поэзия Николая Гумилева // Гумилев Н.С. Стихотворения. – М.: Молодая гвардия, 1989. – С. 17.

«У цыган» Гумилев проводит эксперимент не только со стихотворным ритмом, но и с формой в целом (в духе сюрреализма Г. Аполлинера), что не может не отразиться на содержании, поскольку любой художественный текст всегда выступает в ракурсе формально-содержательного единства. Как и в «Заблудившемся трамвае», в стихотворении «У цыган» поэт пытается преодолеть пространственно-временные границы через введение психологических пространства и времени, которые едины и принципиально неустойчивы в *памяти* лирического героя (в этом Гумилев следует за современными ему философскими тенденциями, развивающимися, в частности, в трудах А. Бергсона и В. Дильтея). А. Ахматова и Н. Оцуп говорили об использовании Гумилевым в этом произведении приема «сдвигения планов», когда делается попытка как бы «сделать несколько снимков на одну пластинку» (IV, 289). По всей видимости, Гумилев гордился достигнутым результатом, поскольку в лекциях по теории поэзии в качестве примера идеальной композиции он приводил именно стихотворение «У цыган»: «В стихотворении “У цыган” – 13 строф; оно написано в трех планах; седьмая строфа дает третий образ, связывающий два первых»¹¹.

Перейдем непосредственно к тексту стихотворения. Путь к адекватной интерпретации, по сути дела, зависит от правильно поставленных вопросов. Наиболее «темными» местами в исследуемом произведении нам представляются: во-первых, образ главного персонажа; во-вторых, личность лирического героя, от лица которого ведется повествование (насколько близок он автору и насколько мы можем доверять ему как носителю авторской «точки зрения»?); в-третьих, образ «цыганочки»; в-четвертых, упоминание Асмодея и сама концовка стихотворения.

Личность центрального персонажа – объекта описания, которого созерцает присутствующий рядом в пространстве кабака лирический герой (субъект описания) – оказывается расстроенной и у-троенной в трех планах изображения (возможно, не без влияния модной в начале века фрейдистской концепции личности). Он и толстый опьяневший гусар – посетитель адского кабака с цыганскими плясками; он и бенгальский тигр, зажа-

¹¹ Лекции Гумилева. С. 87.

тый между людскими телами в измерении некоего колдовского обряда; но в пространстве памяти лирического героя (центральная седьмая строфа) посетитель кабака – Люцифер, «в струге алмазном» плывущий на битву с Творцом:

Мне ли видеть его в дыму сигарном,
Где пробки хлопают, люди кричат,
На мокром столе чубуком янтарным
Злого сердца отстукивающим такт?

Мне, кто помнит его в струге алмазном,
На убегающей к Творцу реке,
Грозою ангелов и сладким соблазном,
С кровавой лилией в тонкой руке?

Указанием на то, что речь здесь идет именно о падшем ангеле, является строфа в гумилевском черновике (IV, 189–190), где упоминается «льдистая бездна», из которой низвергнутый с небес посетитель кабака когда-то смотрел на «горний пожар»:

Или мало ему было печали
Из льдистой бездны зреть горний пожар
Раз надо чтоб грудь ему разорвали
И песня и пляска, вечерний пар

На это же указывает и наиболее вероятное с текстологической точки зрения прочтение цитировавшегося выше места из черновика:

Ах кто помнит его <жителем горним?>
И с кровавой лилией в узкой руке
Грозою ангелов и светом черным...

Посетитель кабака, бывший когда-то «грозою ангелов» в духовном мире и за свой бунт заточенный в «льдистой бездне», воплощается в материальной реальности в виде толстого гусара, а в некоем промежуточном пространстве – в виде бенгальского тигра, приносимого в жертву. Романтическая ирония заключается здесь в том, что лирический герой с высоты некоей абсолют-

ной позиции «видит» все три измерения одновременно. Три плана сливаются и рисуют единое бесконечное и беспросветное *падение* сатаны сквозь духовный, мифологический и материальный миры. В мире духовном герой свергнут с небес, в мире мифологическом он принесен в жертву, а в пространстве кабака он валится с ног от опьянения. Характерно, что падение его, описанное в одном измерении, продолжается в другом. Герой не в силах подняться, будучи в образе тигра («Хочет встать, не может...»), а после этого он падает как бы еще раз, словно *сквозь пол*:

Рухнул грудью, путая аксельбанты,
Уже ни пить, ни смотреть нельзя,
Засуетились официанты,
Пьяного гостя унося

Очевидно, что это персонаж нечеловеческий, он имеет отчетливые демонические и оборотнические свойства, реализующиеся в каждом из планов. В сущности, Гумилев творчески переосмысливает здесь традицию изображения героев, идущую от Н.В. Гоголя. Еще Н. Оцуп, делая обзор гумилевского стихотворения, отметил имплицитную отсылку к художественному миру Гоголя: «Чарующая дьявольщина этого стихотворения увлекает нас в вихрь какой-то Вальпургиевой ночи или вечера накануне Ивана Купалы. Но Гумилев не является ни эллинистующим протестантом, как Гете, ни неистовым православным, как Гоголь. Его спокойная и надежная вера берет верх над бредом галлюцинаций черной магии»¹². Не объясняя, что, собственно, подразумевается под «спокойной и надежной верой», Оцуп, тем не менее, намечает важный для данного текста горизонт понимания, связанный с творчеством Гоголя. Для нас в данном случае важно отметить наиболее существенный сюжет *падения* героя, принадлежащего одновременно нескольким мирам (сакральному и профанному). Этот сюжет, как было указано в предыдущей главе, восходит к поэме Гоголя «Мертвые души». «Падение вниз головой, – пишет А.Х. Гольденберг, – предстает

¹² Цит. по: Гумилев. Полное собрание сочинений. Т. IV, с. 303.

как “перевертывание”]: являясь опознавательным знаком существ подземных и демонических, оно в то же время несет в себе позитивную семантику “инициации”, повторного рождения»¹³. С падением связана надежда на духовное воскрешение Чичикова. Предположим, что и падение гумилевского персонажа, в свете близкой поэту идеи *апокатастасиса* (всепрощения), можно прочесть схожим образом. Так дьявол, дойдя до окончательного падения *ниже* материального мира, внезапно обретает гипотетическую парадоксальную надежду на прощение.

Иными словами, мы можем говорить о трех культурных кодах, лежащих на «поверхности» текста: литературном, мифологическом и библейском. Первый задается цыганской темой и рядом дополнительных аллюзий, второй – символикой обряда жертвоприношения, которую отмечали П.В. Паздников и Т.С. Зорина. Последний возникает через посредство гоголевской традиции изображения героев, принадлежащих одновременно сакральному и профанному мирам; образ гумилевского персонажа рождает ассоциации с образом падшего ангела, кроме того, к библейскому тексту отсылает и имя Асмодея из последней строфы стихотворения.

В сущности, в мотиве падения демонического персонажа Гумилев раскрывает ту истину, которую открыл для себя и другой его современник – Врубель, долгие годы трудившийся над образом Демона и, в конце концов, осознавший: Демон *повержен* и достоин лишь жалости. Вполне вероятно, что возникающая связь с картиной Врубеля «Демон поверженный» (1902) неслучайна. Как показывает Н.П. Писаренко¹⁴, картина Врубеля также имеет *три семантических плана*. С одной стороны, Демон осмысляется в контексте культуры Серебряного века даже не как падший ангел, а как символическая проекция Души современного Врубелю художника; с другой стороны, на следующей ступени абстрагирования, это творческая Душа человечества

¹³ Гольденберг А.Х. Библейский текст в экфрасисе Гоголя.

¹⁴ Писаренко Н.П. К вопросу о содержании картины-панно М.А. Врубеля «Демон поверженный» // Перспективы метафизики. Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков: материалы Международной конференции (Санкт-Петербург, 28–29 октября 1997 г.) – СПб, 1997. – С. 156–160.

вообще; наконец, Н.П. Писаренко выделяет и третью ипостась Демона – зашифрованный «автопортрет души Врубеля». По всей видимости, такой подход, обусловленный общими мировоззренческими особенностями авторов Серебряного века, плодотворен, с существенными оговорками, и в отношении Гумилева. В этом случае структуру стихотворения «У цыган» можно представить следующим образом: литературный, мифологический и библейский уровни прочтения оказываются периферийными средствами оформления текста, использованными на правах литературного приема. Собственно идейно-философская дешифровка осуществляется за счет погружения читателя в неявные философские смыслы. Постараемся вычленить основные идеи текста, следуя той логике, которую задает мировоззренческая дешифровка картины Врубеля, учитывая особенности гумилевской концепции творчества, его мировоззрения на позднем этапе и характерные черты его художественной системы в целом.

Рассмотрим то пространство, в котором разворачивается основной план действия, – пространство кабака или цыганского шатра. В контексте позднего гумилевского творчества образы кабака, сруба и схожих с ними построек с обилием народа и шумным весельем имеют устойчивую связь с inferнальным миром: через «страшные, как сны, кабаки» идет «странный мужик» в известном стихотворении Гумилева (III, 116-117); в молотильном сарае «гуляет» с местными мужиками и бабами «дьявол-инженер» из повести «Веселые братья» (VI, 207). В контексте же декадентской культуры кабак, кабаре, балаган, как известно, играют двойственную, скорее положительную роль, являясь характерными символами самой эпохи (традиция, закрепившаяся во многом благодаря текстам А. Блока). Акмеистическое мировоззрение отвергает эту традицию. У Ахматовой «бражники» и «блудницы», собирающиеся в кабаре «Бродячая собака»¹⁵, навевают на героиню тоску и, как и в случае Гумилева, мысли о смертном часе и аде – так акмеистическое мировоззрение начинает реагировать на «пляски» символистской поры.

¹⁵ Ахматова А. Сочинения: в 2 т. Т. II. – М.: Издательство «Правда», 1990. – С. 48.

Предположим, что и в стихотворении «У цыган» заключена мифологически и религиозно заостренная отсылка к символистским «мистериям». Лирический герой смотрит на происходящее отстраненно, однако и он включен в общую атмосферу, связан с ней общим пространством кабака или кабаке. Здесь напрашивается сопоставление лирического героя с самим Гумилевым в эпоху увлечения символизмом. Схожая метафора Гумилева-наблюдателя появляется, в частности, у исследователя его творчества Ю.В. Зобнина: «Позиция Гумилева в годы увлечения символизмом – роль гостя, пришедшего на пир, но не бражничающего с прочими, а со стороны трезвым взглядом наблюдающего за происходящим, – позиция весьма шаткая...»¹⁶. После 1913 года в творчестве создателя акмеизма начинает звучать не только полемика с прежними учителями, но и раскаяние разочарованного в символистских призывах поэта. Это чувство раскаяния, знакомое Гумилеву, неведомо вплоть до конца стихотворения «У цыган» его лирическому герою, который на правах наблюдателя следит за происходящим действием. И вот перед глазами лирического героя, соотнесенного с образом автора эпохи символизма, разворачивается драматическое действие восхода и падения не только абстрактного inferнального героя, но эпохально значимого течения – символизма. Характерно, что сама лексема «падение» была употреблена Гумилевым по отношению к символизму в его знаменитом манифесте: «Для внимательного читателя ясно, что символизм закончил свой круг развития и теперь *падает* [*Курсив наш – В.М.*]»¹⁷.

В сущности, сам принцип утраивания планов изображения может быть рассмотрен как некая гумилевская *пародия* на теорию символа, доводящая ее до логического предела и разоблачающая несостоятельность этой концепции. «Особенная интуиция и энергия слова, каковое непосредственно ощущается потом как надпись неизреченного, вбирает в свой звук многие неведомо откуда отозвавшиеся эхо и как бы отзвуки разных подземных ключей...», – писал в «Заветах символизма»

¹⁶ Зобнин Ю.В. Н. Гумилев – поэт Православия: монография. – СПб.: СПбГУП, 2000. – С. 378.

¹⁷ Гумилев Н. Сочинения: в 3 т. Т. III. 1991. – С. 16.

В. Иванов¹⁸. Для Гумилева такое стремление проникнуть в «неизреченное» представлялось «нецеломудренным», его понимание тайны принципиально иное: это не проникновение, а *вслушивание*, смиренное скольжение мысли по границе с неведомым без попыток эту границу нарушить, тем самым уничтожив тайну. Образ демонического персонажа, сошедший со страниц символистских книг, вызывает закономерные ассоциации с дионисийской мистерией и декадентским любованием сатаной «в струге алмазном». И струг, и река, и «лилия кровавая в тонкой руке» – всё это пришло из символизма. Но до поры до времени лирический герой как бы «не видит» *земного* прототипа этих возвышенных образов – пьяного гусара, – и всячески старается от него абстрагироваться («мне ли видеть его в дыму сигарном»). Мотив потери зрения, когда герой словно хочет отвернуться от созерцания inferнального падения («уже ни пить, ни смотреть нельзя»), сопровождается одновременно и осознанием призрачности всех возвышенных видений, разрушенных падением пьяного гусара. Так Гумилев запечатлел падение образа Души символистского художника, который сам превратился в собственное творение, стал символом возвышенного, скрывающим до поры невидимую пропасть, печальное и пошлое *падение сквозь пол* материального мира, утрату в беспросветном «дурмане» всяческих представлений о реальности. В гумилевском тексте каждой части символа (в качестве него выступает троящийся персонаж) отведен свой композиционный элемент, в котором символистское развитие образа доведено до логического предела: герой-символ, устремленный в неведомые дали сакральных миров («лиловых миров» А. Блока) и там низвергнутый с небес, падает сквозь средний мир мифа и валится с ног от опьянения в «низкой» материальной реальности. В этом отразилось не только понимание Гумилевым символистского искусства как бессмысленного и одурманивающего головы, но и осознание духовной трагедии художников-символистов и их последователей, направлявших свое жизнотворчество на преобразование собственной жизни по законам теории символа и те-

¹⁸ Иванов В. Борозды и межи: Опыты эстетические и критические. – М.: Мусагет, 1916. – С. 135.

рвавших в результате реальную жизненную основу. В унисон этому гумилевскому представлению прозвучат, вероятно, слова В.Б. Шкловского, писавшего о Серебряном веке как об эпохе утраты чувства реальности: «Вещи умерли, мы потеряли ощущение мира... мы подобны скрипачу, который перестал осязать смычок и струны... мы... легко расстаемся с жизнью, которую не ощущаем»¹⁹. Отметим, что сам мотив опьянения, обладающий в творчестве Гумилева амбивалентностью (характерной для его художественной системы в целом), реализуется в данном тексте именно в своих отрицательных проявлениях. Для сравнения можно привести стихотворение «Пьяный дервиш», где вино и винопитие имеют исключительно метафорическое значение, символизируя полноту Божественной любви. В стихотворении «У цыган» опьянение имеет демонические свойства избыточности и затуманенности разума, что и приводит разочарованного лирического героя, уходящего из одурманивающей среды, к необходимости раскаяния.

Последняя строфа, на наш взгляд, и раскрывает тему раскаяния, к которому приходит субъект-созерцатель:

Что ж, господа, половина шестого?
Счет, Асмодей, нам приготовь!
Девушка, смеясь, с полосы кремневой
Узким язычком слизывает кровь

Лирический герой причисляет себя к соучастникам, общему «мы» всех посетителей кабака, берет на себя общую вину. В этой расплате за соучастие в дионисийской мистерии, сочетающейся с сатанинским обрядом, и состоит суть того «счета», который приготовит всем собравшимся хозяин заведения, демон Асмодей.

Остановимся на этом образе. Асмодей, считающийся демоном распутства и блуда, появляется в библейской Книге Товия, где он убивает мужей девушки Сарры, будучи сам влюблен в нее. Товия, сын Товита, говорит о нем: «...Ее [*Sarry* –

¹⁹ Шкловский В.Б. Жили-были. – М.: Советский писатель, 1966. – С. 175.

В.М.] любит демон, который никому не вредит, кроме приближающихся к ней» (Тов. 6:15). С помощью Ангела чистый душой Товия, следующий заповеди отца беречься «всякого вида распутства» (Тов. 4:12), прогоняет демона. Тема блудной страсти-наваждения вообще является одной из ключевых в творчестве Гумилева; на ней, в частности, основан мотив любви-противоборства, связанный с реализацией любовного конфликта во многих стихотворениях поэта (см., к примеру, «Поединок», «Царица», «Это было не раз...», «Ягуар» и так далее). При этом другая часть любовной лирики поэта («Юг», «Канцона вторая» (1918), «О тебе» и так далее), лишённая этого конфликта, построена на идее возвышенной и смиренной любви, благословенной Богом. В этом отношении интересен текст стихотворения «Кармен худа, коричневатый...» (II, 170-172), не публиковавшегося при жизни поэта. В нём создается образ некрасивой цыганки, некоей блудной мистической силой подчиняющей себе мужчин. По многим особенностям описания гумилевская Кармен, которой «сам дьявол кожу... дубил», напоминает девушку из стихотворения «У цыган»: это и мотив опьянения, и образ огня как страсти, и вампирические ассоциации, связанные с описанием красного рта Кармен («из сердца пурпур он берет»). Сравнение Кармен с Венерой в конце стихотворения вводит и мифологический подтекст – разделение Венеры-Афродиты на Уранию («небесную», высокую любовь) и Пандемос («всенародную», низкую любовь)²⁰. В гумилевском осмыслении Венера – имя блудной прелести, любви-наваждения (Асмодей – её мужская ипостась); Афродита – имя для высокой любви (к примеру, во фразе «самая нежная из Афродит» из стихотворения «Снова море» подчеркивается разделенность этого образа). В стихотворении «У цыган» образы цыганочки и Асмодея, объединенные идеей блудной любви, освещают еще одну характеристику той атмосферы, которая царствует в «символистском» кабаке-кабаре: это атмосфера распутства, опьянения и блудной прелести.

Образность и идейная сторона стихотворения «У цыган» восходят и к раннему тексту Гумилева «На пиру» (1908) (I, 177).

²⁰ Лосев А.Ф. Афродита // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – Т. I. А–К. – С. 135.

В нем романтические сны принца Диего, в которых он плывет навстречу Иисусу Христу по «прозрачной струе» в «стеклянной ладье» (ср. со «стругом алмазным»), описаны на контрасте с грубой реальностью, где его невеста «чуть дрожа, / Целует похотливого пажа». К этому тексту Гумилев вновь обратится уже после акмеистического перелома и разочарования в символизме. Поэт изобразит самого себя видящим символистские сны, которые скрывают бессмысленную и пошлую действительность.

Важно отметить и еще один источник, который вообще редко становился предметом литературоведческой рефлексии, а именно гумилевскую драматическую сцену «Игра» (1912) (V, 28–32), написанную специально для кабаре «Бродячая собака». Образная система и общая проблематика этой пьесы обнаруживают неожиданную связь со стихотворением «У цыган». Обращает на себя внимание речь Роялиста, главного «злодея» пьесы, «друга проклятого Вольтера», циника и безбожника, который хочет унижить романтически настроенного Графа, влюбленного в «девушку легкого поведения» Каролину (ср. созвучие этого имени с Кармен):

Да, красоту бурбонских лилий (*ср. с «кровавой лилией в тонкой руке» – В.М.*)

Я выше лилий Бога чту.

Но ваши [*Графа – М.В.*] дерзкие проказы

Не стоят шпаги острия,

Вы нищий, я ей [*Каролине – В.М.*] дал алмазы [*ср. со «стругом алмазным» – В.М.*],

Она не ваша, а моя

Роялист вписан в литературную традицию: помимо фразы, пришедшей из лермонтовского «Демона» («Она моя!»), он затевает игру в карты, схожую с игрой из «Бесприданницы» Островского: ставит на кон Каролину. Граф ставит престол Майорки (который, кстати, ему пока что не принадлежит, но полный мечтательности Граф расценивает его как свое реальное имущество), символизирующий обетованный рай, и проигрывает, теряет свое сакральное наследство. В итоге несчастный Граф застрелился, но именно в этот миг произошло его преобразование, ко-

торое мы видим глазами влюбленной в него Берты, воскликнувшей: «А, вот он в огнезарном свете!». Чистая и наивная душа, вырвавшись из мира цинизма и пошлости, на мгновение оказывается причастной некоему высшему свету. Тем самым конфликт драматической сцены можно сформулировать как противопоставление мира пошлой реальности и области романтических представлений наивного героя, поработанного этой реальностью и погибающего в ней. Учитывая, что следующей пьесой Гумилева станет «Актеон» (написанный примерно через год после «Игры»), имеющий явный антисимволистский смысл (V, 404), можно предположить, что «Игра» имеет некоторое отношение к формированию взглядов Гумилева-акмеиста. По всей видимости, «Игра» имела для Гумилева особое значение, не случайно именно ее поэт «вспомнил» спустя несколько лет и опубликовал в 1916 году, а конфликт и образность пьесы нашли продолжение в позднем тексте «У цыган». Это связано с особой философской нагруженностью «Игры», в которой можно увидеть гумилевское осмысление современной ему эпохи, где в игровом, маскарадном пространстве столкнулись цинизм и наивность.

По всей видимости, понимание стихотворения «У цыган» в качестве своеобразного философского осмысления эпохи символизма было присуще и А. Ахматовой, с легкостью «расшифровывавшей» гумилевскую тайнопись, родственную ее собственной тайнописи. Не случайно в «Поэме без героя»²¹ (где, как и в гумилевском тексте, осмысляется эпоха Серебряного века) среди «рухляди пестрой», которую донесла «адская арлекинада» «краснобаев и лжепророков» из десятых годов, упоминается «цыганочка», лижущая кровь. Согласно специальному авторскому примечанию, это измененная цитата из стихотворения Гумилева «У цыган». В таких полужитатах, текстовых переключках и состоял стихотворный диалог Ахматовой с первым мужем. Образ цыганочки, слизывающей кровь с кремневого ножа древних мистерий, родился у Гумилева как ассоциация с символистской порой и был заимствован Ахматовой в ее соб-

²¹ Ахматова А. Сочинения. Т. II. – С. 304–346.

ственной ассоциативной и интертекстуальной реконструкции минувшей эпохи.

Окончание «цыганского текста» Гумилева, понимаемое как раскаяние лирического героя, принявшего участие в дионисийском разгуле, выполнено вполне в духе позднеакмеистического мировоззрения: это мужественное признание собственной вины и готовность платить по «счетам», выставленным Асмодеем. Здесь можно частично согласиться с мнением С.Л. Слободнюка, считавшего, что в данном тексте «реален только Асмодей»²². Однако если С.Л. Слободнюк склонен видеть в Асмодее символ торжества темных сил в мире, нам в нем видится образ, который Гумилев подвергает философскому переосмыслению: его Асмодей – это демон блуда, связанный с символистской эпохой; лирическому герою, решившему покинуть «пир», он готовит «счет», символизирующий вину, которую теперь необходимо искупить. Чувство вины и ответственности возвращает ощущение реальности. Всё в стихотворении призрачно, кроме этой вины, олицетворяемой блудным демоном Асмодеем. Так может быть сформулирован философский подтекст стихотворения, прочно сплетенный с автобиографическими элементами.

Однако даже приведенная реконструкция идейно-философского содержания, осмысленного как осуждение символистского мировоззрения мировоззрением акмеистическим, не дает всех ответов на вопросы, которые возникают при чтении произведения. Остается не вполне понятным отношение лирического героя уже после раскаяния к «иным, родным краям», а также, собственно, вопрос о том, что это за «края». Ведь если останавливаться исключительно на идее разочарования в символизме, непонятно, что имел в виду Гумилев, подписывая первый вариант стихотворения, подаренный Н.А. Шишкиной: «Сумейте сохранить эту частицу моей души. Шишкиной Цур-Миллен» (IV, 302). О какой частице души говорит поэт? О той символистской своей «части», от которой отрекается, о своем акмеистическом мировосприятии или о чем-то другом?

²² Цит. по: Гумилев. Полное собрание сочинений, т. IV. – С. 303.

Здесь важно обратить внимание на то, что первый вариант имел название «Цыганский табор», что уже по-другому расставляет акценты, внося семантику широкого пространства, протяженности и движения. В этом варианте Гумилева привлекала романтика таборной жизни, не имеющая отношения к салонам декадентов и противопоставленная им. Эту романтическую вольность, понимаемую в пушкинском духе, акмеист-Гумилев не мог не любить. Позже, когда он переработал текст и снял все посвящения, первоначальный замысел изменился, обогатившись эпохальными и автобиографическими смыслами, при этом тема цыганской свободы отошла на второй план.

В «Цыганском таборе», начинающемся со строки «Струна, и гортанный вопль, и сразу...» (которая сразу погружает в музыку цыганского романса, не смущая первое впечатление явлением толстого гусара), рассказ «про иные, родные... края» занимает центральное место. Здесь важно учитывать двойственный характер темы путешествий и далеких стран в творчестве Гумилева. Константная идея его художественного мировоззрения – духовная эволюция – в доакмеистический период реализовывалась как путешествие к некоей сакральной цели, когда мир воспринимался в его символической ипостаси, а сквозь реальные географические координаты просвечивали идеальные прообразы. В сущности, Гумилев-акмеист мыслит схоже, вот только сакральные прообразы оказываются отнесенными не в будущее, а в прошлое. Поэтому путь мыслится уже не как поступательное движение «конквистадора» к мистической цели («лилии голубой»), которую следует отвоевать или стать ради нее «посвященным» в масонские таинства для восприятия запретных истин. С 1912–1913 годов путешествие начинает восприниматься Гумилевым как *возвращение*. Эта концепция основана на христианском мировоззрении. В некоем эоническом, литургическом времени-пространстве сосредоточены идеальные начертания всех земных судеб. Путь как духовное совершенствование воспринимается Гумилевым на зрелом этапе как «вглядывание в облака» и созерцание «милой родины» во сне (III, 186). Песня символизма зовет к «Индии Духа», куда «можно купить билет». Но в «Заблудившемся трамвае» Гумилева вокзал, откуда отъезжают поезда в «Индию Духа», оказывается косвенно свя-

зан с «зеленой» мертвых голов. Такое же столкновение «высокого» и «низкого» мы уже видели в стихотворении «У цыган». Вывеска в «Заблудившемся трамвае» – это обманная вывеска символизма, зовущего в неведомые пространства, а на деле приводящего к отчаянному падению творческой души. Далекой истинной родине поэта нет места ни на земле, ни в каком-то из «лиловых миров»; она осталась «за небесами», оттуда люди приходят в мир и туда же вернутся, если будут следовать своему духовному призванию. Отметим, что в научной литературе гумилевская тема путешествия, хотя и является, казалось бы, наиболее очевидной, до недавнего времени была изучена еще недостаточно. На наш взгляд, следует особо обратить внимание на гумилевскую идею «истинной родины», понимаемую в позднем творчестве, вне всяких сомнений, в христианском ключе. Так, в стихотворении «Память», в котором поэт продолжил самоанализ, начатый в «Заблудившемся трамвае» и «У цыган», говорится об эсхатологическом будущем, когда взойдут «стены Нового Иерусалима / На полях моей родной страны» (IV, 92). В сущности, большинство интерпретаторов стремится увидеть здесь Россию, вследствие чего строится множество предположений относительно дальнейшего развития событий, вплоть до приписывания Гумилеву еретической идеи построения «масонского» Нового Иерусалима до Страшного Суда. Думается, что противоречия здесь нет, поскольку речь в процитированных строках из «Памяти», скорее всего, идет не о конкретной стране, а о литургическом пространстве, которое и является подлинной «родной страной» поэта. Новый Иерусалим и будет построен в этом пространстве, а не на «старой земле», в полном соответствии с христианской догматикой.

Цыганская песня напомнила лирическому герою именно об этой духовной родине, куда он может вернуться, о рае. Об этой памяти, заключенной в самой светлой «частице души» поэта, Гумилев и писал Шишкиной. Однако в стихотворении песня внезапно начинает повествовать о чем-то другом – о ложной «Индии Духа» символизма, подобно вывеске из «Заблудившегося трамвая» обманув ожидания лирического героя. «Гортанный вопль» цыганского романса душит «зажимающая рот рука», «вещие струны» превращаются в быков, а «рога их –

смерть и мычание – беда». Сама цыганочка оборачивается инфернальной Кармен, темной Венерой с вампирическими наклонностями. Так текст, изначально задумывавшийся как позитивное посвящение Н. Шишкиной, полностью переосмысливается, а первоначальный авторский замысел трансформируется до неузнаваемости. В последней редакции текста речь идет уже не столько о цыганской романтической (и акмеистической) вольности, которую разрушают символистские чары, сколько о судьбе целой эпохи в ее субъективном осмыслении Гумилевым. Так что, в сущности, мы можем говорить о «Цыганском таборе» и «У цыган» как о разных текстах (не случайно и названия у них разные, и посвящение в конечном варианте снято).

Таким образом, стихотворение Гумилева «У цыган» предстает, в результате проведенного анализа, в качестве многоуровневого текста, связанного как со сборником «Огненный столп», так и в целом с художественной системой Гумилева сложноорганизованной сетью идейно-философских, сюжетных и образных переключек. В основе текста лежит принцип троичности, реализующийся и в области композиции, и в области содержания. Композиция текста построена на трех планах изображения главного героя, чей образ расчленен и показан одновременно в бытовом (материальном), мифологическом (обрядовом) и сакральном (идеальном) пространствах. Семантическая структура текста выявляется посредством последовательной герменевтической интерпретации трех его уровней (причем последние два зашифрованы Гумилевым посредством приема тайнописи):

1) первый уровень основан на активации в сознании читателя трех культурных кодов: *литературного* (позволяющего воспринимать текст как модернистский вариант той литературной «цыганщины», которая сформировалась благодаря произведениям Пушкина, Лескова, Мериме, Киплинга и др.), *мифопоэтического* (раскрывающего текст в качестве описания дионисийской мистерии) и *библейского* (реализующегося через гоголевскую традицию в способах создания образа персонажа, принадлежащего одновременно сакральному и профанному мирам).

2) второй уровень раскрывается через осмысление гумилевской концепции эпохи Серебряного века, состоящей в проти-

вопоставлении символистского мировоззрения мировоззрению акмеистическому. Сама идея трех планов может быть понята как пародирование и разрушение теории символа; здесь каждой части символа (в качестве него выступает троящийся персонаж) отведен свой композиционный элемент, в котором символистское развитие образа доведено до логического предела: герой-символ, устремленный в неведомые дали сакральных миров и там низвергнутый с небес, падает сквозь средний мир мифа и валится с ног от опьянения в «низкой» материальной реальности. В этом отразилось не только понимание Гумилевым символистского искусства как бессмысленного и опасного, но и осознание духовной трагедии художника-символиста, направлявшего свое житнетворчество на преобразование собственной жизни по законам теории символа и терявшего представление о реальности мира и ценности жизни.

3) третий уровень основан на автобиографических элементах: лирический герой соответствует образу самого Гумилева эпохи увлечения символизмом. Он оказывается на правах наблюдателя, старающегося видеть только «возвышенные» образы и не замечать их земного воплощения в виде толстого пьяного гусара. Однако окончательное падение персонажа приводит в конце стихотворения к прозрению. Гумилев осуждает оккультный «дурман» символизма, а поведение его лирического героя обусловлено эмоциями разочарования и раскаяния.

Как видим, принцип троичности (восходящий к христианской символике цифр), на котором построено стихотворение, реализуется в нем тоже *трижды*: помимо трех композиционных планов и трех уровней семантического осложнения текста, на принципе троичности основаны и особенности субъект-объектной организации текста. Образ автора – создателя стихотворения – является субъектом описания, рефлектирующим над объектом – образом лирического героя, по отношению к которому рас-троившийся персонаж – объект наблюдения. Учитывая то, что в стихотворении налицо и стремление сохранить *единство* троичности (образ персонажа един во всех трех частях текста; культурные коды, судьба эпохи и судьба автора неразрывно связаны и переплетены), субъект-объектные отношения между образами автора, лирического героя и персонажа при целостном

восприятию текста оказываются нераздельно связанными в субъект-объектном *тождестве*, реализующемся в точке рефлексии самого Гумилева над судьбой эпохи и личным выбором. Иными словами, можно утверждать, что автор, образ его лирического героя и образ души поэта-символиста, падающей через три уровня бытия, едины. Автор отождествляется с лирическим героем, герой соотносится с падающим персонажем, и потому по «счетам» Асмодея приходится платить *всем* участникам «адской арлекинады», объединенным общей виной соучастия и совместной ответственностью как друг перед другом, так и перед лицом эпохи.

ГЛАВА VI

ГУМИЛЕВ В ШКОЛЕ: ОПЫТ ОСВЕЩЕНИЯ И ПРОБЛЕМЫ ПОДАЧИ МАТЕРИАЛА

Художественное наследие Н.С. Гумилева, «возвращенное» отечественному читателю в конце 1980-х годов XX века, привлекает к себе всё большее внимание. Важнейшим событием в этой связи является подготовка Полного академического собрания сочинений поэта, которое претендует на всестороннюю репрезентацию его творчества. Однако даже это издание, в комментариях к которому собраны разные, зачастую взаимоисключающие друг друга прочтения, демонстрирует наличие определенных сложностей, связанных с проблематичностью целостной интерпретации текстов поэта. Углубленному изучению творчества Н.С. Гумилева препятствуют, на наш взгляд, две тенденции в гумилеведении, основанные на абсолютизации определенных «точек зрения», которые задают весь ход дальнейших построений исследователей. Это, с одной стороны, миф о «неталантливости» Гумилева, а с другой стороны – миф о «простоте» и «поверхности» гумилевского творчества. Первый миф своим появлением обязан позднесимволистской традиции, всячески старавшейся обрисовать акмеистическое движение как непродуктивное, излишне рациональное и попросту несуществующее в качестве полноценного литературного факта (Вяч. Иванов, А. Блок и другие). Гумилеву как главному идеологу нового направления приписывались все акмеистические «грехи». Эту линию продолжил И. Бродский, хотя уже и без антиакмеистического подтекста.

В наши дни данное восприятие присуще и ряду литературоведов, отдающих предпочтение «полноценным» поэтам Мандельштаму и Ахматовой в противовес поздно сформировавшемуся как художник и мало успевшему Гумилеву. Школьная про-

грамма¹ также отводит Гумилеву весьма ограниченное место, а в обязательном наборе контрольно-измерительных материалов к ЕГЭ по литературе творчество поэта вообще не значится. Очевидно, мы имеем дело с предвзятым взглядом на творчество поэта, поскольку, как показывает беспристрастное прочтение, именно художественные искания и открытия Гумилева во многом определили формирование «семантической» поэтики поздних Мандельштама и Ахматовой.

Основной проблемой, возникающей при попытке познакомить учащихся с творчеством Н. Гумилева, является проблема адаптации сложного материала. При этом уроки, построенные на акцентировании «экзотических» тем, романтики путешествий, вызывая большой интерес со стороны класса, всё же обрисовывают лишь часть гумилевского творчества, редуцируя остальные, не менее важные, идеи и мотивы.

В настоящее время наметилось несколько подходов к подаче гумилевского творчества в школе:

1) уже отмеченный «экзотический» компонент, вытесняющий все остальные (художественный мир Гумилева прочитывается через «поэтику путешествий»);

2) восприятие творчества Гумилева в качестве практического применения идей акмеизма. Акцент здесь ставится даже не на самой поэзии Гумилева, а на столкновении символизма и акмеизма как двух литературных течений;

3) в последнее время оформился и подход к творчеству Гумилева в контексте традиционного для России православного мировосприятия. В этом случае поэзия становится материалом для разговора с учащимися на духовно-нравственную тематику с целью привития им основ православной жизни. Приверженцы данного подхода В.В. Волков и Н.М. Иванова утверждают, что в данном случае оказываются задействованы аксиологический, теоретико-литературный, синергетический, историко-биографи-

¹ Среди наиболее интересных изданий, в которых образ Гумилева очерчен достаточно адекватно и даны хорошие задания, назовем следующее: Поэзия серебряного века в школе: Книга для учителя / Авт.-сост. Е.М. Болдырева, А.В. Леденев. – М.: Дрофа, 2002. – 384 с.

ческий и социально-психологический аспекты². Однако на первый план здесь выходит не творчество поэта, а именно нравственно-догматическое образование, что, с другой стороны, можно отметить как положительный момент, поскольку современные учащиеся плохо знакомы с основами национальной духовной культуры, а многие особенности мировоззрения Гумилева как представителя традиционной дореволюционной эпохи оказываются попросту непонятными с точки зрения современного «секуляризованного» сознания.

Думается, возможен и четвертый подход, связанный с попыткой целостного изучения художественной системы Гумилева. Речь идет о восприятии его творчества в *эволюционном аспекте*. В этом случае основные гумилевские мотивы и сюжеты рассматриваются в диахроническом срезе: от ранних текстов к поздним (возможен и инвертированный, ретроспективный порядок, что даже в большей степени соответствует представлениям самого Гумилева о философии возвращения). При этом учащиеся начинают обращать внимание на некоторые закономерности этой эволюции как с точки зрения поэтики, так и с точки зрения идейно-философской составляющей.

К примеру, мотив путешествия может быть описан следующим образом: в раннем творчестве это путешествие имеет относительно устойчивые реально-географические координаты, либо рисуется как странствие к некоей условно-романтической цели («лилии голубой»). Позже название страны и маршрут приобретают большую определенность, одновременно теряя непосредственную значимость для героя: это может быть Африка, Индия или Китай – не столь важно. Главное, что в процессе такого путешествия герой совершает не только и не столько географическое странствие. Путь его оказывается путем вертикального духовного восхождения, поскольку земная география воспринимается как подобие высшего мира, в который стремится попасть герой и который осознается им в качестве его подлинной духовной Родины. Девизом для такого урока-путешествия

² Волков В.В., Иванова Н.М. Лингвометодическая интерпретация религиозных мотивов лирики (на материале творчества Н.С. Гумилева) // Филологический сборник. – Тверь; Велико Търново, 2006. – Вып. 1. – С. 40–43.

могут стать строки из позднего стихотворения поэта «Среди бесчисленных светил...»:

Ведь это было так давно
И где-то там, за небесами.
Куда мне плыть – не всё ль равно,
И под какими парусами?
(III, 186)

Любовную тему у Гумилева также можно представить в эволюционном аспекте. В раннем творчестве (эпоха сборника «Путь конквистадоров») это еще не любовь, а некое предвосхищение любви. Позже любовь героя и героини становится потютчевски заостренной любовью-враждой («Это было не раз...», «Царица», «Ягуар» и др.). Разрешается этот конфликт в смиренности героя перед героиней, которую он теперь воспринимает не как земного человека, но как высшее существо, одухотворенное священной Любовью. Сама героиня символизирует Божественную Любовь (стихотворения «Юг», «О тебе», «Я сам над собой насмеялся...»), в чем-то сближающуюся с Прекрасной Дамой Блока.

Тема России также может быть представлена в эволюционном ключе. В раннем творчестве поэт – намеренный «иностранец», целенаправленно исключая всё, что может иметь отношение к России. Его идеал – Западная Европа, Франция. В эпоху сборников «Колчан» и «Костер» происходит перелом: в творчество Гумилева врывается русская тема. Однако связана она с болезненным переживанием катастроф, происходящих в начале XX века: мировая война, Февральская и Великая Октябрьская революции. Темные силы, дремавшие в русской душе, просыпаются и выходят на поверхность, неся разрушение и хаос. Поэт взывает к героическому прошлому родной страны, к «рюриковскому» упорядочивающему духу, аристократическому началу. Центральными здесь оказываются стихотворения «Змей», «Мужик», «Швеция» и др. Поздний этап (эпоха «Огненного столпа») отмечен изменением русской темы. Очертания конкретной страны уходят из творчества Гумилева. Под Родиной, «родной страной» понимается не реально-историческая Россия,

а Россия небесная, существующая в идеальном замысле Бога. Поэт мечтает о том времени, «когда взойдут, ясны, / Стены Нового Иерусалима / На полях моей родной страны» (IV, 92). Однако речь здесь идет не о России, а о духовной Родине поэта, оставшейся «где-то там, за небесами».

В русле идеи духовной эволюции может быть эксплицирован любой мотив или сюжет. Гумилев предстает в этом случае как поэт духовной эволюции, для которого идея непрерывного духовного и творческого совершенствования была жизненным *stredo*. Такой образ Гумилева в большей степени отвечает целостному представлению о его художественном мире, позволяя охватить на уроках литературы не только основные темы и проблемы его творчества, но и затронуть морально-этическую проблематику, выступающую у Гумилева в единстве с эстетикой, поговорить о православных истоках гумилевской образности.

Хочется отметить, что знакомство учащихся с творчеством Гумилева, обычно осуществляемое в 5 и 11 классах, можно начинать и в более раннем возрасте. С 2008 года автором настоящего пособия разрабатывалась программа для курса «Лингвистическая Одиссея», который входит в цикл дисциплин, изучаемых в детской воскресной школе «Лингва», организованной на базе Института иностранных языков и литературы в Удмуртском государственном университете. Основная идея курса состоит в том, что овладение иностранными языками оказывается ущербным и малоперспективным без наличия хороших базовых знаний в сфере родного языка (русского) и родной культуры. В связи с этим данный курс представляет собой важное звено в структуре раннего языкового образования³. Возраст детей, на которых рассчитан курс, – 6-9 лет. Многие идеи курса были апробированы на примере творчества Н. Гумилева, которое было органично введено в программу наравне с произведениями И.А. Крылова, А.С. Пушкина, В. Маяковского, Д. Харриса, Дж. Мартина и др. Так, для совместной работы в группах был введен адаптированный и сокращенный вариант текста поэмы Гумилева «Капитаны». Основная цель – сравнить две части тек-

³ Малых В.С. Лингвистическая Одиссея. – Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2011. – 64 с.

ста (светлую, героическую и мрачно-фантастическую), предложить ребятам обсудить смысл стихотворения и возможные варианты выразительного чтения:

1. На полярных морях и на южных,
По изгибам зеленых зыбей,
Меж базальтовых скал и жемчужных
Шелестят паруса кораблей.
2. Быстрокрылых ведут капитаны,
Открыватели новых земель,
Для кого не страшны ураганы,
Кто изведал мальстремы и мель.
3. Пусть безумствует море и хлещет,
Гребни волн поднялись в небеса, –
Ни один пред грозой не трепещет,
Ни один не свернёт паруса.
4. Разве трусам даны эти руки,
Этот острый, уверенный взгляд,
Что умеет на вражьи фелуки
Неожиданно бросить фрегат.
5. Меткой пулей, острой железной
Настигать исполинских китов
И приметить в ночи многозвездной
Охранительный свет маяков?
6. Но в мире есть иные области,
Луной мучительной томимы.
Для высшей славы, высшей доблести
Они навек недостижимы.
7. Там волны с блесками и всплесками
Непрекращаемого танца,
И там летит скачками резкими
Корабль Летучего Голландца.
8. Ни риф, ни мель ему не встретятся,
Но, знак печали и несчастий,
Огни святого Эльма светятся,
Усеяв борт его и снасти.
9. Сам капитан, скользя над бездною,

- За шляпу держится рукою,
Окровавлённой, но железною,
В штурвал вцепляется – другою.
10. И если в час прозрачный, утренний
Пловцы в морях его встречали,
Их вечно мучил голос внутренний
Слепым предвестием печали.

По этому тексту предлагаются следующие вопросы и задания:

1. Чем отличаются первая часть (строфы 1–5) и вторая часть (строфы 6–10) стихотворения?
2. Чем капитаны из первой части отличаются от капитана Летучего Голландца из второй?
3. Какие фильмы и книги ты знаешь о Летучем Голландце или подобных таинственных кораблях?
4. Что бы ты сделал, если бы повстречал Летучего Голландца?
5. Придумай иллюстрацию к этому стихотворению.
6. Подготовь выразительное чтение этого стихотворения. Как, по-твоему, следует читать первую часть, а как – вторую?

Помимо «Капитанов», на уроках разбирается и стихотворение Гумилева «Неоромантическая сказка». Это произведение можно смело отнести к непризнанной классике детской приключенческой литературы. Адаптация текста сводится к изменению названия («Сказка про Людоеда» вместо «Неоромантической сказки») и строфы, которая может получить неадекватное восприятие в детской среде:

Вдруг... жилище людоеда —
Скал угрюмые уступы
И, трофей его победы,
Полусъеденные трупы

Вместо нее предлагается ввести менее «аппетитный» вариант, объединив строфы 8 и 9:

Вдруг... жилище людоеда —
Скалы, пропасти, канавы,
Но дворецкий знает тайны,
Жжёт магические травы.

На уроках с учащимися младших классов данное стихотворение рассматривается преимущественно как забавная история с фантастическими элементами, некая пародия на «классическую» сказку о борьбе принца со злом. При этом следует обратить внимание ребят на необычность подачи отрицательного образа людоеда: он не делает ничего плохого, с колдуном-дворецким тягаться не может, его становится даже жалко. Размышления на эту тему создадут основу для объяснения учащимся проблемы добра и зла у Гумилева: зло жалко и бессильно, оно нуждается в прощении, а не в унижении. Предлагаются следующие вопросы и задания:

1. Какие средства использует автор, чтобы развеселить нас? Чем необычны герои этой истории? Как их характеризует автор?
2. Как ты думаешь, для чего вообще нужны смешные рассказы?
3. Сделай рисунки-карикатуры к этой сказке (Карикатура — это намеренно искаженное, подчеркнуто смешное изображение лица или события).
4. Вместе с членами своей команды по очереди (каждый по строфе) выразительно прочитайте эту сказку. Подумайте, как следует читать забавную историю? Чем это чтение будет отличаться от чтения сказки-страшилки или «серьезной» сказки?
5. Вспомни или придумай смешные истории и расскажи их своим одноклассникам. Помни про три золотых правила сочинения интересной истории (история должна быть интересна тебе самому; история должна быть интересна твоим слушателям; история должна содержать какую-то тайну, которая раскроется в самом конце).

Помимо указанных произведений, в школьную программу можно ввести и детскую пьесу «Дерево превращений», которая нуждается в отдельном комментарии, составление которого выходит за рамки данного пособия. Отметим лишь, что пьеса эта балансирует на грани детской литературы, как, впрочем, и большинство произведений Гумилева, написанных «как бы» для детей. Это касается и африканской поэмы «Мик», которую, вслед за А.Я. Левинсоном и Н.А. Оцупом⁴, мы также рекомендовали бы для детской библиотеки, но только после тщательного продумывания путей адаптации этого сложного произведения, имеющего мощный религиозно-философский подтекст. Дело в том, что Гумилев, очевидно, проецировал свои произведения на образ некоего гипотетического читателя, обладающего «детской мудростью» и целостным взглядом на мир, способного быть вовлеченным в событие звучащего слова. Для такого читателя одинаковую радость приносит и «детская» форма произведения, и глубинное мистическое откровение, которое данный текст несет.

Раннее обращение к произведениям Гумилева, который, собственно, никогда не воспринимался современниками как детский автор, на наш взгляд, подготавливает необходимую почву для последующего, более глубокого, восприятия его литературного наследия. Гумилев, за счет своей намеренной обращенности к русской духовной традиции даже в эпоху Серебряного века оценивавшийся многими как «непонятный» или «неталантливый» поэт, после многолетней «вычеркнутости» из массовой читательской культуры оказывается для современного читателя в большей степени «иностранным» писателем, чем Дж. Толкиен, У. Ле Гуин, Дж.К. Роулинг или С. Кинг. Между тем, проблемы, поднимаемые в его творчестве, сегодня наверняка актуальны. Это и проблема личностного самоопределения человека, и значимый для каждого путь духовной эволюции, и православные основания русской ментальности, и проблема русской души, распахнутой для всечеловеческой Любви, но часто теряющей при этом почву родной страны под ногами. Изучая художественный мир Гумилева, мы многое начинаем понимать

⁴ Гумилев. Полное собрание сочинений. Т. III, с. 307-308.

в истории современной литературы. На развалинах вышедшего из моды постмодернизма в творчестве новейших отечественных поэтов начинает прорастать *цело-мудренное* гумилевское Слово. Хочется верить, что выход из идейного и творческого кризиса, затянувшегося в постперестроечной России, окажется возможным для нового поколения читателей, воспитанных на поэзии Гумилева, умеющих ценить мастерство поэта и глубину пронизательного мыслителя, фантаста и визионера, навсегда влюбленного в Божественный прообраз Святой Руси.



ПРИЛОЖЕНИЕ
ТЕКСТЫ СТИХОТВОРЕНИЙ
Н. ГУМИЛЕВА

Лето

1. Лето было слишком знойно,
Солнце жгло с небесной кручи, —
Тяжело и беспокойно,
Словно львы, бродили тучи.

2. В это лето пробегало
В мыслях, в воздухе, в природе
Золотое покрывало
Из гротесок и пародий.

3. Точно кто-то, нам знакомый,
Уходил к пределам рая,
А за ним спешили гномы,
И кружилась пыль седая.

4. И с тяжелою печалью
Наклонилися к бессилью
Мы, обманутые далью
И захваченные пылью.

1906

Фра Беато Анджелико

1. В стране, где гиппогриф веселый льва
Крылатого зовет играть в лазури,
Где выпускает ночь из рукава
Хрустальных нимф и венценосных фурий;
2. В стране, где тихи гробы мертвецов,
Но где жива их воля, власть и сила,
Средь многих знаменитых мастеров
Ах, одного лишь сердце полюбило.
3. Пускай велик небесный Рафаэль,
Любимец бога скал, Буонарротти,
Да Винчи, колдовской вкусивший хмель,
Челлини, давший бронзе тайну плоти.
4. Но Рафаэль не греет, а слепит,
В Буонарротти страшно совершенство,
И хмель да Винчи душу замутит,
Ту душу, что поверила в блаженство
5. На Фьезоле, среди тонких тополей,
Когда горят в траве зеленой маки,
И в глубине готических церквей,
Где мученики спят в прохладной раке.
6. На всем, что сделал мастер мой, печать
Любви земной и простоты смиренной.
О да, не всё умел он рисовать,
Но то, что рисовал он, совершенно.
7. Вот скалы, рощи, рыцарь на коне, -
Куда он едет, в церковь иль к невесте?
Горит заря на городской стене,
Идут стада по улицам предместий;

8. Мария держит Сына своего,
Кудрявого, с румянцем благородным,
Такие дети в ночь под Рождество
Наверно снятся женщинам бесплодным;
9. И так нестрашен связанным святым
Палач, в рубашку синюю одетый,
Им хорошо под нимбом золотым,
И здесь есть свет, и там – иные свету.
10. А краски, краски – яркие и чисты,
Они родились с ним и с ним погасли.
Преданье есть: он растворял цветы
В епископами освященном масле.
11. И есть еще преданье: серафим
Слетал к нему, смеющийся и ясный,
И кисти брал, и состязался с ним
В его искусстве дивном... но напрасно.
12. Есть бог, есть мир, они живут вовек,
А жизнь людей мгновенна и убога,
Но всё в себя вмещает человек,
Который любит мир и верит в Бога.
1912

Война

1. Как собака на цепи тяжелой,
Тявкает за лесом пулемет,
И жужжат шрапнели, словно пчелы,
Собирая ярко-красный мед.
2. А «ура» вдали — как будто пенье
Трудный день окончивших жнецов.
Скажешь: это – мирное селенье
В самый благодный из вечеров.
3. И воистину светло и свято
Дело величавое войны,
Серафимы, ясны и крылаты,
За плечами воинов видны.
4. Тружеников, медленно идущих
На полях, омоченных в крови,
Подвиг сеющих и славу жнущих,
Ныне, Господи, благослови.
5. Как у тех, что гнутся над сохою,
Как у тех, что молят и скорбят,
Их сердца горят перед Тобою,
Восковыми свечками горят.
6. Но тому, о Господи, и силы
И победы царский час даруй,
Кто поверженному скажет: «Милый,
Вот, прими мой братский поцелуй!»

1914

Андрей Рублев

1. Я твердо, я так сладко знаю,
С искусством иноков знаком,
Что лик жены подобен раю,
Обетованному Творцом.
2. Нос – это древа ствол высокий;
Две тонкие дуги бровей
Над ним раскинулись, широки,
Изгибом пальмовых ветвей.
3. Два вещих сирина, два глаза,
Под ними радостно поют,
Велеречивостью рассказа
Все тайны духа выдают.
4. Открытый лоб – как свод небесный,
И кудри – облака над ним;
Их, верно, с робостью прелестной
Касался нежный серафим.
5. И тут же, у подножья древа,
Уста – как некий райский цвет,
Из-за какого мать Ева
Благой нарушила завет.
6. Всё это кистью достохвальной
Андрей Рублев мне начертал,
И этой жизни труд печальный
Благословеньем Божьим стал.

1916

1. Лишь черный бархат, на котором
Забыл сияющий алмаз,
Сумею я сравнить со взором
Ее почти поющих глаз.

2. Ее фарфоровое тело
Томит неясной белизной,
Как лепесток сирени белой
Под умирающей луной.

3. Пусть руки нежно-восковые,
Но кровь в них так же горяча,
Как перед образом Марии
Неугасимая свеча.

4. И вся она легка, как птица
Осенней ясною порой,
Уже готовая проститься
С печальной северной страной.

1917

Канцона

1. Как тихо стало в природе!
Вся — зренье она, вся — слух.
К последней страшной свободе
Склонился уже наш дух.
2. Земля забудет обиды
Всех воинов, всех купцов,
И будут, как встарь, друиды
Учить с зеленых холмов.
3. И будут, как встарь, поэты
Вести сердца к высоте,
Как ангел водит кометы
К неведомой им мете.
4. Тогда я воскликну: «Где же
Ты, созданная из огня?
Ты видишь, взоры все те же,
Все та же песнь у меня.
5. Делюсь я с тобою властью,
Слуга твоей красоты,
За то, что полное счастье,
Последнее счастье — ты!»

1918

У цыган

1. Толстый, качался он как в дурмане,
Зубы блестели из-под хищных усов,
На ярко-красном его доломане
Сплетались узлы золотых шнуров.
2. Струна... и гортанный вопль... и сразу
Сладостно так заняла кровь моя,
Так убедительно поверил я рассказу
Про иные, родные мне края.
3. Вещие струны – это жилы бычьи,
Но горькой травой питались быки,
Гортанный голос – жалобы девичьи
Из-под зажимающей рот руки.
4. Пламя костра, пламя костра, колонны
Красных стволов и оглушительный гик,
Ржавые листья топчет гость влюбленный –
Кружащийся в толпе бенгальский тигр.
5. Капли крови текут с усов колючих,
Томно ему, он сыт, он опьянел,
Ах, здесь слишком много бубнов гремучих,
Слишком много сладких, пахучих тел.
6. Мне ли видеть его в дыму сигарном,
Где пробки хлопают, люди кричат,
На мокром столе чубуком янтарным
Злого сердца отстукивающим такт?
7. Мне, кто помнит его в струге алмазном,
На убегающей к Творцу реке,
Грозою ангелов и сладким соблазном,
С кровавой лилией в тонкой руке?

8. Девушка, что же ты? Ведь гость богатый,
Встань перед ним, как комета в ночи.
Сердце крылатое в груди косматой
Вырви, вырви сердце и растопчи.
9. Шире, всё шире, кругами, кругами
Ходи, ходи и рукой мани,
Так пар вечерний плавает лугами,
Когда за лесом огни и огни.
10. Вот струны-быки и слева и справа,
Рога их – смерть и мычанье – беда,
У них на пастбище горькие травы,
Ключий волчец, полынь, лебеда.
11. Хочет встать, не может... Кремень зубчатый,
Зубчатый кремень, как гортанный крик,
Под бархатной лапой, грозно подъятой,
В его крылатое сердце проник.
12. Рухнул грудью, путая аксельбанты,
Уже ни пить, ни смотреть нельзя,
Засуетились официанты,
Пьяного гостя унося.
13. Что ж, господа, половина шестого?
Счет, Асмодей, нам приготовь!
Девушка, смеясь, с полосы кремневой
Узким язычком слизывает кровь.

1920

1. Вот гиацинты под блеском
Электрического фонаря,
Под блеском белым и резким
Зажглись и стоят, горя.
2. И вот душа пошатнулась,
Словно с ангелом говоря,
Пошатнулась и вдруг качнулась
В сине-бархатные моря.
3. И верит, что выше свода
Небесного Божий свет,
И знает, что, где свобода
Без Бога, там света нет.
4. Когда и вы захотите
Узнать, в какие сады
Ее увел повелитель,
Создатель каждой звезды,
5. И как светлы лабиринты
В садах за Млечным Путем —
Смотрите на гиацинты
Под электрическим фонарем.

1921

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА:

1. Анна Ахматова и Николай Гумилев в контексте отечественной культуры (к 120-летию со дня рождения А.А. Ахматовой): Материалы международной научно-практической конференции. – Тверь: Научная книга, 2009. – 275 с.
2. Ахматова А. Записные книжки. – М.–Torino: Giulio Einaudi editore, 1996. – 850 с.
3. Баскер М. Ранний Гумилев: путь к акмеизму. – СПб.: РХГИ, 2000. – 160 с.
4. Бахтин М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. – СПб.: Азбука, 2000. – 336 с.
5. Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. – М.: Искусство, 1994.
6. Блаватская Е.П. Тайная доктрина: В 3 т. – М.: Эксмо; Харьков: Фолио, 2003.
7. Богомолов Н.А. Гумилев и оккультизм // Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – С. 113-144.
8. Богомолов Н.А. Гумилев и оккультизм: продолжение темы // Новое литературное обозрение, №26. – М., 1997. – С. 181-199.
9. Булгаков С.Н. Труды по социологии и теологии: В 2 т. – М.: Наука, 1999.
10. Бушмакина О.Н. Язык и бытие: проблемы структурирования: монография. – Ижевск: Издательство «Удмуртский университет», 2009. – 120 с.
11. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
12. Гумилев Н., Ахматова А.: По материалам историко-литературной коллекции П. Лукницкого. – СПб.: Наука, 2005. – 343 с.
13. Гумилев Н. Исследования и материалы. Библиография. – СПб.: Наука, 1994. – 680 с.
14. Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. – М.: Воскресенье, 1998–2007. – Т. I–VIII.
15. Гумилевские чтения: материалы Международной научной конференции, 14–16 апреля 2006 года. – СПб.: Изд-во СПбГУП, 2006.

16. Духовная традиция в русской литературе: сборник научных статей. – Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет», 2009. – 524 с.
17. Евдокимов П. Искусство иконы: Богословие красоты. – Клин: «Христианская жизнь», 2005. – 384 с.
18. Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск: Издательство Петрозаводского Университета, 1995. – 288 с.
19. Зобнин Ю.В. Н. Гумилев – поэт Православия: монография. – СПб.: СПбГУП, 2000. – 384 с.
20. Иванов В.В. Звездная вспышка: Поэтический мир Н.С. Гумилева. // Гумилев Н. Письма о русской поэзии. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 13-31.
21. Катарсис: метаморфозы трагического сознания. – СПб.: Алетейя, 2007. – 384 с.
22. Киреевский И.В. Разум на пути к Истине: философские статьи, публицистика, письма. – М.: Правило веры, 2002. – 672 с.
23. Кихней Л.Г. Акмеизм. Миропонимание и поэтика. М.: Макс-пресс, 2001. – 184 с.
24. Клинг О.А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: проблемы поэтики. – М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. – 356 с.
25. Колесов В.В. Русская ментальность в языке и тексте. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2006. – 624 с.
26. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. – М.: Академический Проект, 2008. – 303 с.
27. Лукницкая В.Н. Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. – Л.: Лениздат, 1990. – 302 с.
28. Малых В.С. Лингвистическая Одиссея. – Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2011. – 62 с.
29. Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. – М.: Издательский центр РГГУ, 1999. – 484 с.
30. Образ Гумилева в советской и эмигрантской поэзии. – М.: Молодая гвардия, 2004. – 285 с.
31. Поэзия серебряного века в школе: Книга для учителя / Авт.-сост. Е.М. Болдырева, А.В. Леденев. – М.: Дрофа, 2002. – 384 с.

32. Раскина Е.Ю. Геософские аспекты творчества Н.С. Гумилева. – М.: МГИ им. Е.Р. Дашковой, 2009.
33. Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. – СПб.: Академический проект, 2003. – 224 с
34. Теория Традиции: христианство и русская словесность. Коллективная монография. – Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2009. – 354 с.
35. Флоровский Г. Пути русского богословия. – Минск: Издательство Белорусского Экзархата, 2006. – 608 с.
36. Хайдеггер М. Исток художественного творения. – М.: Академический Проект, 2008. – 527 с.

Вячеслав Сергеевич Малых

**ТВОРЧЕСТВО НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА:
ВУЗОВСКИЙ И ШКОЛЬНЫЙ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ**

Научно-учебное пособие

Отпечатано в авторской редакции с оригинал-макета заказчика.
На фронтисписе использован портрет Н. Гумилева
работы Н. Войтинской

Подписано в печать 16.03.12.
Формат 60x84 1/16.
Усл. печ. л. 5,81. Уч-изд. л. 5,04.
Тираж 100 экз.
Заказ №

Издательство «Удмуртский университет»
426034, г. Ижевск, ул. Университетская, 1, корп. 4
Тел./факс: +7(3412)500-295, e-mail: editorial@udsu.ru