

О. А. ВЕРНИК

*ПОЭЗИЯ Н. С. ГУМИЛЁВА  
В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРЫ  
СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА*

Министерство образования и науки Украины  
Луганский национальный педагогический университет  
имени Тараса Шевченко  
Восточноукраинский центр изучения литературы  
и методики ее преподавания

О. А. ВЕРНИК

**ПОЭЗИЯ Н.С. ГУМИЛЁВА  
В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРЫ  
СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА**

Монография

Луганск  
«Альма-матер»  
2007

УДК 821.161.1 – 1.09+929 Гумилёв

ББК 83.3 (4 Рос) – 8 Гумилёв

В 35

Рецензенты:

*Зайцева И. П.* – доктор филологических наук, профессор  
кафедры

русского языкознания и  
коммуникативных технологий Луганского  
национального педагогического университета  
имени

Тараса Шевченко,

*Будивской П. А.* – доктор филологических наук, профессор кафедры  
украинского языка и литературы Восточноукраинского  
национального университета имени Владимира Даля,

*Крapiвко И. В.* – кандидат филологических наук, доцент,  
заведующая кафедрой теории искусства Днепропетровского  
национального университета.

В 35

Верник О.А. Поэзия Н. С. Гумилёва в контексте литературы  
Серебряного века: Монография. – Луганск: Альма-матер, 2007. – 247 с.

В монографии впервые комплексно исследованы творческие  
связи поэзии Н. Гумилёва с литературой Серебряного века. В  
исследовании освещены творческие отношения поэзии Н.Гумилёва и  
символистов И.Анненского, В.Брюсова, К.Бальмонта, Вяч.Иванова,  
М.Кузмина, А.Блока. Определена специфика взаимодействия поэзии  
Н.Гумилёва с акмеистами С.Городецким, М.Зенкевичем, В.Нарбутом,  
А.Ахматовой, О.Мандельштамом. Монография раскрывает творческие  
связи Н.Гумилёва и футуристов на примере произведений  
В.Хлебникова и И.Северянина.

**Монография адресована филологам (студентам,  
магистрантам, аспирантам, учителям, учёным), а также тем, кто  
интересуется поэзией Серебряного века.**

УДК 821.161.1 – 1.09+929 Гумилёв  
ББК 83.3 (4 Рос) – 8 Гумилёв

*Рекомендовано к печати Ученым советом*

*Луганского национального педагогического университета имени  
Тараса Шевченко  
(протокол № 11 от 27.04. 2007 г.)*

© Верник О. А., 2007

© Альма-матер, 2007

*Светлой памяти поэта, учителя  
Павла Ивановича Кравцова*

## **Введение**

Современное литературоведение переосмысливает опыт предшествующего поколения исследователей и приходит к пониманию необходимости более глубокого и детального изучения литературы Серебряного века. Причин тому несколько. Это и противоречивые социальные катаклизмы рубежа столетий, заставляющие более внимательно отнестись к прошлому, и необходимость осознать истоки такого грандиозного явления, как Серебряный век, и настоятельная потребность постичь истинную значимость художественных открытий литературы модернизма. В центре внимания исследователей всякий раз оказывается творчество Н.С.Гумилёва, которое по праву можно назвать одной из вершин поэзии Серебряного века. Усваивая традиции и преодолевая их, поэт шёл к художественным открытиям огромного масштаба. Он пользовался заслуженным авторитетом среди литераторов начала XX века.

Литературное творчество Гумилёва получило высокую оценку Ю.Айхенвальда [3], И.Анненского [10,11], В.Брюсова [35–36, 38–41], В.Жирмунского [92], Вяч.Иванова [103], С.Маковского [149], О.Мандельштама [154], Н.Оцупа [174], И. Северянина [185–186], Б.Эйхенбаума [225–226] и др. Современники видели в нём талантливого поэта, драматурга, прозаика, критика, одного из создателей акмеизма, соединившего в творчестве жизненные идеалы и высокие требования к словесному мастерству. В советское время произведения Гумилёва не издавались, в литературоведческих исследованиях на

имени поэта было наложено табу, в немногочисленных работах о нём писали исключительно в негативном контексте. Советская идеологическая критика (А. Волков, В.Ермилов, В. Саянов и др.) приписывала Гумилёву враждебность политических взглядов, художественные достижения его произведений сводила к шовинизму и пан-империализму. Сегодня интерес к личности Гумилёва и его творческой деятельности обусловлен изменившимися социальными и культурными обстоятельствами – демократизацией общества, возрождением духовности, переоценкой идеалов, возвращением запрещённых или незаслуженно забытых имён Серебряного века и Русского зарубежья.

В современном литературоведении (В.Акимов[4], Л.Аллен [8], Л.Аннинский [13], М.Баскер [23], В.Бронгулеев [34], Н.Богомолов [30–32], И.Гарин [61], Ю.Зобнин [100–101], А.Карпов [108], О.Клинг [111–112], С.Колосова [115], О.Лекманов [132–138], А.Павловский [175–176], В.Полушин [177–178], В.Рутминский [184], С.Слободнюк [188], Р.Тименчик [2,194–197], А.Шелковников [222], В.Шубинский [224], Е.Эткинд [227–228] и др.) растёт число исследований о различных проблемах творчества Гумилёва. Вместе с тем становится очевидной разобщённость и разрозненность предлагаемых интерпретаций. Не все стороны творчества поэта освоены достаточно глубоко. Рассмотрение творческих связей поэзии Гумилёва и литературы Серебряного века до сих пор не было предметом подробного научного изучения. Актуальность исследования обуславливается необходимостью целостного подхода к названной проблеме, поскольку речь идёт не только о сопоставительном анализе произведений, но и о воссоздании научной картины литературного процесса, об

осознании значимости художественных открытий Серебряного века.

Ни одна национальная культура не может существовать вне традиций. Однако в России преемственность приобретала особый, высший смысл, последователь как бы продолжал дело, начатое предшественником. Нельзя, конечно, сказать, что представители различных поколений создавали некое общее коллективное сочинение, но они работали над решением близких социальных и эстетических вопросов. Применительно к нашей теме, Гумилёв, с одной стороны, актуализировал заложенный в творчестве символистов потенциал, развил недовершённые ими новации, с другой стороны, оказал воздействие не только на творчество акмеистов и футуристов, но и на последующее поколение поэтов XX века. Многоаспектный подход к изучению творческих связей поэзии Гумилёва и литературы Серебряного века, предложенный в диссертации, позволит не только охарактеризовать творческую эволюцию Гумилёва, но и уточнить некоторые закономерности развития русской литературы Серебряного века.

Исследование взаимоотношений писателя с современной ему литературой является насущной литературоведческой проблемой. Творческие связи с предшественниками и современниками не только проявляют традицию, которой следует автор, но и во многом определяют его индивидуальность. Поэтому изучение творческих связей, учёт многообразия литературных влияний способствуют постижению оригинальности исследуемого произведения. Цель изучения творческих связей, по мнению И.Заславского, заключается в установлении «того нового, что возникает в результате «скрещивания», взаимодействия,

синтезирования опыта предшественников и оригинального творчества художника» [95, с. 32].

Зачастую художник не только следует традиции, продолжая её на качественно новом витке развития литературы, но и отталкивается от опыта предшественников, борется с ним. Эти особенности творческих связей требуют от исследователя пристального взгляда на литературный процесс в целом и на творчество изучаемого писателя, в частности. Д.Дюришин, подчеркнув значимость изучения творческих связей, считал, что «произведения надо рассматривать... в свете его многообразных связей с «литературной средой», с литературной жизнью... чем явление изолированнее, чем меньше оно обнаруживает связей с окружающей «литературной средой», тем оно примитивнее, тем менее развито и беднее содержанием» [86, с. 78].

В. Жирмунский справедливо писал о том, что задачей исследователя творческих связей «является *сравнение* старого и нового: новое, индивидуальное, творческое устанавливается в результате такого сравнения после учётов элементов традиции. Разумеется, такой учёт не может сводиться к простому механическому вычитанию традиционных элементов: он предполагает заранее органическое усвоение и творческое преобразование «заимствованного» материала» [89, с.221]. Изучение творческих связей является существенным компонентом методологии сравнительного литературоведения.

Элементы сравнительного литературоведения встречаются ещё в античности. Позже сравнительный подход как способ познания становится основой философско-эстетических работ Д.Дидро, Г.Лессинга, И.Канта. С зарождением эстетической критики впервые выделяется художественная литература в отдельный предмет исследования. Сопоставляя современные



произведения с произведениями античной литературы, эстетическая критика стремилась разграничить художественную и нехудожественную литературу, постичь эстетику поэзии. Неофилологическое направление, базирующееся на опыте сравнительно-исторической лингвистики, широко использовало сравнительный подход к изучению произведения.

Мифологическая теория происхождения поэзии братьев В. и Я. Гримм также связана с сравнительным литературоведением. Теория бродячих сюжетов Т.Бенфея использовала сравнительный анализ для того, чтобы реконструировать хронологическую последовательность схожих произведений и доказать влияние одного автора на другого.

Одновременно с теорией Т.Бенфея возникла теория самозарождающихся сюжетов Э.Тейлора, целью которой было выявление причин сходства изначально не связанных друг с другом произведений. Таким образом, братья Гримм, Бенфей, Тейлор, разрабатывая генетический принцип изучения произведения, стремились решить вопрос о происхождении словесного искусства и расширить границы сравнительного подхода.

Сравнительно-историческое литературоведение возникло во второй половине XIX ст. А. Веселовский в «Исторической поэтике» приходил к теоретическим обобщениям, сравнивая историко-литературные явления и опираясь на принцип причинности. В конце XIX – начале XX веков сравнительное литературоведение начинает изучать историю одной национальной литературы, сведя предмет сравнительно-исторического исследования к констатации межлитературных контактов и связей.

Стремительное развитие мировой литературы способствовало трансформации сравнительно-исторической школы в компаративистику, главной задачей

которой является исследование межлитературных связей. Компаративистика изучает творческие контакты, влияния, заимствования. Этот подход позволяет провести сравнительное исследование «творчества писателя и зарубежной страны» (например, Гумилёв и Франция), «писателя и писателя» (например, Гумилёв и Блок), «писателя и зарубежной литературы» (Гумилёв и античность).

Одну из моделей компаративистики разрабатывали русские формалисты (Ю.Тынянов, В.Шкловский, Б.Эйхенбаум, Р.Якобсон), которые, отводя главную роль функциональным задачам произведения, вывели теорию актуализации и автоматизации литературных приёмов. Литературная эволюция, таким образом, объяснялась через автоматизацию литературного приёма. Советское марксистское литературоведение сначала в скрытом виде, а затем сознательно и активно, разрабатывало идеи исторической поэтики А. Веселовского, ставя во главу угла историзм. Считалось, что культура каждого народа неразрывно связана с его историческим развитием, и литературоведению следует выяснить «подлинную сущность» историко-литературных процессов.

Марксистскому литературоведению противостоит архетипная критика и структуралистская поэтика. Концепция архетипов тесно связана с аналитической психологией К.Юнга и его теорией архетипов, которая базируется на понятиях трансцендентной реальности, идеального бытия, коллективном подсознании. Идеи Юнга в литературоведении продолжены Н.Фраем, разработавшим теорию литературных модусов. Согласно Фраю, история литературы представляет собой модификацию определённых формул, и литература, таким образом, не зависит от внешних факторов и развивается сама по себе.

Структуралисты главное внимание уделяют абстрактным структурам, которые реализуются в том или ином произведении. Художественное произведение в поэтике структуралистов является материалом для изучения особенностей литературы, что делает теорию структурализма сравнительно-теоретической. «В основе структурного анализа, – пишет Ю.Лотман, – лежит взгляд на литературное произведение как на органическое целое. Текст в этом анализе воспринимается не как механическая сумма составляющих его элементов, и «отдельность» этих элементов теряет абсолютный характер: каждый из них реализуется лишь в отношении к другим элементам и к структурному целому всего текста... Внимание к математическим аспектам возникающих при этом проблем и создание теории структур как самостоятельной научной дисциплины свидетельствуют, что вопрос из сферы методологии отдельной дисциплины перешёл в область теории научного знания в целом» [144, с. 25].

Рецептивная эстетика Г.-Р.Яусса и В.Изера продолжает функционализм русских формалистов. Основным предметом исследования этой теоретической школы является рецепция, под которой понимаются законы восприятия литературного произведения. Рассматривая социальные связи произведения, Яусс и Изер прослеживают взаимосвязь между произведением и читателем, который постоянно обновляет восприятие текста.

Современные сравнительные исследования, в том числе и творческих связей, базируются на постструктурализме, постмодернизме, психоанализе, западном марксизме, семиотике и деконструктивизме. В рамках деконструктивизма сравнительный принцип реализуется наиболее полно, поскольку исследования связаны с широкими культурными и литературными

реалиями. Методология деконструктивизма заключается в поиске скрытых смыслов произведения, раскрытии его внутренней противоречивости.

Постструктурализм лёг в основу и феминистической критики, которая уделяет главное внимание женщине как читателю мужских текстов. Феминистические исследования в основе своей являются сравнительными, поскольку сопоставляют мужское и женское начала в культуре, что также имеет отношение к изучению творческих связей.

Таким образом, сравнительно–исторический метод, выявляя сходство и различие явлений, определяя интенсивность повторений тех или иных признаков, имеет общенаучное значение, так как включает в себе «один из важнейших мотивов человеческого мышления вообще» [98, с.77]. Поэтому цель и предмет сравнительного литературоведения напрямую зависят от позиции учёного, его опоры на ту или иную методологию исследования.

Объяснение литературного явления требует установления литературного генезиса, типологии литературных явлений и рассмотрения литературного контекста. При этом важно определить действительные творческие связи, которые, в отличие от мнимых, способствуют раскрытию нового в произведении и в авторе. Под творческими связями понимаются творческие контакты, аналогии (типологические схождения), «различные аспекты освоения идей, тем, мотивов, художественных форм» [33, с.3]. И.Заславский, рассматривая методику сравнительного изучения национальных литератур, определяет главные аспекты исследования: «установка на комплексный анализ контактных связей и типологических подобий, соотносимых синхронно и диахронно... внимание к тем «скрытым» тенденциям художественной преемственности,

которые сказываются в сложной системе глубинных образно-эмоциональных ассоциаций, аналогий и переключек, в многообразном преломлении творческого опыта предшественников в последующем литературном развитии... стремление к историко-функциональному осмыслению изучаемых явлений: их социально – эстетической жизни в иной исторической обстановке и иной национальной среде, в восприятии новых и новых читательских генераций» [95, с. 34].

Изучение творческих связей предполагает обращение к творческому контексту. «Привлечение более широкого литературного контекста, то есть творчества предшественников и современников данного автора... служит целям сопоставления, сравнения, что позволяет с большей убедительностью говорить об оригинальности содержания и стиля данного автора. Кроме того, следует учесть, что литературный контекст – естественный и ближайший для художественного произведения», – считает А.Есин [88, с. 240]. Особенно характерно в этом отношении привлечение прижизненной критики, которая позволяет увидеть эволюцию восприятия автора его современниками.

Изучение творческих связей не может быть сведено только к одному методу исследования литературы. Сравнительные исследования, в первую очередь, связаны с компаративистикой и интертекстуальностью. Сравнительное литературоведение по природе своей диалогично, потому что «воздействие и восприятие – это двусторонний, открытый, незавершённый и незавершимый процесс» [98, с.82]. Исследование творческих связей предполагает изучение диалогичности в литературе. Изучение диалогичности литературного процесса позволяет не только исследовать творческие связи, но и определить художественные достижения писателя, его

роль в мировой и национальной литературе. Л. Оляндер выделяет три группы диалогов:

1. Прямой диалог – «непосредственно диалог писателя с писателем» [173, с. 22]. Разновидность прямого диалога составляют вариации на вечные сюжеты, темы и образы. Например, сопоставление сонета «Дон Жуан» в творчестве Гумилёва, Северянина и Брюсова. Кроме того, «Дон Жуан» Гумилёва может быть прочитан как самодиалог, поскольку поэт создаёт варианты раскрытия темы в пьесе «Дон Жуан в Египте» и в другом сонете «Он поклялся в строгом храме».

2. Непрямой диалог – «опосредованный через тезаурус реципиента диалог между литературными явлениями, возникшими независимо один от другого» [173, с.22]. Эта форма диалога осуществляется вокруг общечеловеческих проблем и событий. Примером непрямого диалога в творчестве Гумилёва может служить цикл стихотворений, посвящённых Первой мировой войне. «Военные» стихотворения поэта, сопоставленные с произведениями других авторов подобной тематики (Ахматовой, Северянина, Блока), позволяют увидеть своеобразие Гумилёва в раскрытии темы войны.

3. Смешанная форма диалога предполагает соединение прямого и непрямого диалогов. Оляндер выделяет *диалог житнетворчества*, содержание которого определяется характером отношения с реципиентом. «Писатель ищет единомышленников как в родной литературе, так и в литературе других народов, прежде всего среди предшественников, у которых он находит родственные мысли, часто становящиеся в его житнетворчестве ключевыми», - пишет исследователь [173, с.24]. Для понимания творческих связей поэзии Гумилёва особенно важно раскрытие содержания диалога единомышленников. Проблема «Гумилёв и акмеизм»

изначально предполагает обращение к диалогическому началу этого направления, которое проявляется в варьировании одних и тех же сюжетов, тем, идей, образов. Кроме того, такой тип диалога существовал в творческих отношениях Гумилёва и Анненского, в определенной степени Гумилёва и Брюсова. Поэт искал единомышленников и в западноевропейской литературе, и такой фигурой, близкой мировоззрению Гумилёва, стал Т.Готье.

Методология изучения творческих контактов связана с исследованием интертекстов в произведении того или иного автора. Интертекстуальность предполагает открытость функционирования текста, его связь с другими текстами, созданными или этим же автором, или его предшественниками, или современниками. «К интертекстуальным относят такие литературные связи, как реминисценции, аллюзии, пародии, парафразы, плагиат и т.д., предполагающие, что при восприятии произведения в сознании соотносятся по меньшей мере два плана: исходный контекст, откуда была взята реминисценция, и новый контекст, создаваемый данным автором» [189, с.202]. Н.Кораблёва определяет интертекстуальность как «свойство произведения ассоциироваться с другими произведениями; в результате такого ассоциирования может возникнуть новая воспроизводящая структура художественного целого – образование, называемое *интертекстом*» [117, с.9].

Впервые термин «интертекстуальность» был введен Ю.Кристовой (1967) под влиянием работы М.Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса». Помимо Ю.Кристовой концепцию интертекстуальности и интертекстуальных связей разрабатывали И.Арнольд, Х.Блум, Ж.Женетт, А.Жолковский, М. Риффатер, Н.Фатеева и др.

Учёные, работающие над проблемой интертекстуальности, предлагают ту или иную типологию интертекстуальных связей. В частности, они различают кодовую (языковую) интертекстуальность; текстовую интертекстуальность, к которой относят текстовые включения, интексты и цитаты. Исследователи также рассматривают прецедентность, маркированную интертекстуальность; паратекстуальность; функциональность включений (выдвижение, ирония, пародия и др.), многоязычие, сопоставление контекстов, трансформированность цитаты; жанровые различия, синкретическую интертекстуальность [14]; классифицирует интексты по характеру отношения с прототекстом: фрагментарный – целостный, утвердительный – полемический, явный – скрытый [199].

Под интертекстуальностью понимается также методология анализа художественного текста. В этом случае интертекстуальный анализ предполагает выявление источников реминисценций, целостное рассмотрение литературных связей на различных уровнях произведения, определение целей авторских заимствований. На наш взгляд, плодотворно изучение наследия Гумилёва с позиций интертекстуальности, предложенных А.Жолковским, когда при рассмотрении произведения привлекаются следующие контексты: «Тот конкретный подтекст, с которым играет произведение; тот жанр, в котором оно написано и который оно, наверно, пытается обновить; вся система инвариантных для автора мотивов, тоже, скорее всего, подвергаемая модификации; тот влиятельный современный контекст, часто социокультурный, в дружбе-вражде с которым формируется данный текст; тот глубинный (мифологический или психологический) архетип, который реализован в произведении, возможно, с новаторскими



вариациями; и, наконец, весь (авто)биографический текст жизни и творчества автора, особой редакцией которого можно полагать рассматриваемый литературный текст» [93, с. 7–8]. Такой тип анализа может быть применён не только к творчеству Гумилёва, но и многих других авторов, поскольку предоставляет возможность не ограничиваться традиционным разбором конкретного текста, а включать его в различные, приведённые выше, контексты.

Сравнительному изучению творчества писателей, исследованию творческих связей и литературных контактов посвящены работы М.Алексеева [6–7], Д.Дюришина [86], В.Жирмунского [89–92], Н.Конрада [116], Г.Макогоненко [150–151] и др. В работе «Пушкин и Байрон» В.Жирмунский исследует творческие связи на уровне жанра, прослеживая влияние Дж. Байрона в «восточных» и «южных» поэмах А.Пушкина. В данном исследовании автор определяет «повторение одинакового мотива в какой-нибудь специальной композиционной функции, указывающей на влияние определённого учителя: обычно мотивы передаются в литературной традиции не обособленно... а в живом функциональном взаимодействии с другими элементами композиционного целого... Именно подобной связью между элементами тематическими и композиционными определяется единство литературного жанра» [89, с. 178].

Метод исследования Жирмунского, помимо особенностей сопоставления произведений на жанровом уровне, позволяет увидеть и общие закономерности изучения творческих связей. Ученый ставит перед собой целый ряд вопросов, раскрывающих цели и задачи его метода исследования: «Пушкин вдохновлялся Байроном как поэт. Чему он научился у Байрона в этом смысле? Что «заимствовал» из поэтических произведений своего

учителя и как приспособил заимствованное к индивидуальным особенностям своего вкуса и дарования» [89, с.23]. Жирмунский считает, что *конкретная* задача исследования требует привлечения *конкретного* биографического материала: «перед нами стоит конкретная задача – изучение «байронических поэм». Из биографии мы извлекаем необходимые подсобные и ориентирующие сведения – для установления знакомства Пушкина с английским писателем, его начитанности в отдельных произведениях, характера и длительности его увлечения Байроном и т.п. Не менее существенны те или иные отзывы Пушкина о произведениях Байрона в сопоставлении с соответствующими элементами его поэтической практики» [89, с. 22].

Исследователю необходимо разграничивать понятия «влияние» и «заимствование». «Под словом «влияние», – пишет Жирмунский, – мы подразумеваем более общее воздействие художественной манеры писателя... «Заимствование» предполагает перенесение определённого конкретного мотива» [89,с.223]. В сравнительном исследовании необходимо учесть «словесные совпадения», которые подтверждают связь произведений поэта – ученика с произведениями поэта – учителя.

В работах Жирмунского часто встречаются важные для сравнительного изучения литературных явлений механизмы «пересоздания» и «воссоздания». Учёный определил «пересоздание» как новое творчество из «старых материалов». Воссоздание представляет собой дистанцирование от «чужого», сознательное включение художником заимствованного материала в ткань собственных произведений. «Пересоздание» и «воссоздание» как два противоположных типа диалога практически не встречаются в чистом виде.

Постмодернистский текст кон. XX – нач. XXI вв. демонстрирует активное использование механизма «воссоздания». Современная литература, считает исследователь Л.Черниенко, «заставляет напрягать память и развивать своё ассоциативное мышление, ибо постмодернистский текст – это сложное переплетение литературных реминисценций, аллюзий, анонимных цитат (эрудированный читатель обязан вспомнить авторов и включиться в систему авторского понимания этих цитат), архетипных символов и под. «Истинные» («заядлые», «подлинные», «правоверные») постмодернисты часто «не по зубам» даже подготовленному читателю» [214, с.8–9].

Примером современного рассмотрения межтекстовых связей могут служить работы Б.Аверина [1], А.Злочевской [99], С.Ильина [116], К.Проффера [181] о «Лолите» В.Набокова. Анализируя *тематический* пласт произведения, исследователи сближают «Лолиту» с прозой Серебряного века, романами Ф. Достоевского и с произведениями о галерее «лишних людей». Далее рассматриваются корни *типологии главного героя*, Гумберт соотносится с героями Достоевского (Свидригайлов, Ставрогин) – «в «Лолите» действуют персонажи по своей типологии «достоевские», но действуют по законам набоковского мира, сообразно с его художественной эстетикой» [116, с.46]. Авторы обнаруживают, что сюжет «Лолиты» восходит к «Бесам» Достоевского, к не вошедший в окончательный вариант текста главе «У Тихона», где герой Достоевского признаётся в насилии над двенадцатилетней девочкой, дочкой его квартирной хозяйки. Исследователи отмечают, что Лолите также двенадцать лет, и она дочь квартирной хозяйки. И Ставрогин, и Гумберт пишут исповедь, которая разоблачает их преступление. Авторы приходят к промежуточному выводу о *литературной полемике*

романа Набокова с *чуждой ему художественной системой* (романом Достоевского). Полемика проявляется в пародировании Достоевского, пародируются персонажи, сюжеты, приёмы, стили. Устанавливается связь «Лолиты» с творчеством Достоевского в приёме создания «двойников»: «У Набокова «двойники» похожи на отражение, как правило, главного героя во множестве осколков разбитого зеркала действительности» [116, с.47].

Исследователи находят *мотивы*, сближающие «Лолиту» и «Мёртвые души» Гоголя – мотив путешествия героев и сатирическое изображение пошлости окружающей обстановки. Обращается внимание на *фабульное сходство* «Лолиты» с «Демоном» Лермонтова. Важным моментом исследования является выявление *текстуальных совпадений*, которые в романе Набокова включают произведения Пушкина, Баратынского, Тютчева, Тургенева, Блока, Бальмонта, Ходасевича. Таким образом, исследователи анализируют межтекстовые связи романа Набокова «Лолита» на разных уровнях: *цитаты, реминисценции и аллюзии, тематические параллели*, и использование *классических мотивов, сходство в типологии героев, сюжетно-композиционные и фабульные сближения*, новаторское использование *литературных приёмов, пародия и полемика* с чуждой художественной системой.

Сошлёмся также на конкретный пример исследования творческих связей, предпринятый Р.Тименчиком и посвящённый теме «Иннокентий Анненский и Николай Гумилёв» [195]. Тименчик начинает с характеристики *контекста и определения круга интересов* молодого Гумилёва. Учёба в Гумилёва в Царскосельской Николаевской гимназии, где директором был Анненский, воспоминания бывших гимназистов об учителе и ученике свидетельствуют о том, что «такой

гимназист должен был привлечь внимание директора» [195, с. 272]. Важно также и указание Тименчика на то, что поэты, выделяясь из круга литераторов-царскосёлов, подвергались нападкам местных литературных противников. Это обстоятельство свидетельствует о *сближении поэтов на уровне восприятия их творчества близкой литературной средой*. Следующим этапом исследования является *реконструкция личных встреч*: посещение Гумилёвым поэтических вечеров Анненского, совместная работа поэтов в альманахе «Северная речь» и журнале «Аполлон». Тименчик приводит *критические отзывы* Анненского о стихах Гумилёва, которые, во-первых, подтверждают то, что поэт интересовался деятельностью своего ученика, внимательно анализировал его творчество, во-вторых, говорят о несходстве в эстетической позиции учителя и ученика.

*Двусторонний характер творческих контактов* обнаруживается в рецензиях Гумилёва о творчестве Анненского, которые свидетельствуют о том, что «упрёки Анненского были чувствительны» для Гумилёва и он стремился отстоять свою позицию. Важной стороной исследования творческих связей являются *текстуальные совпадения*. Одно из них Тименчик усматривает в образе «дынного заката», который Гумилёв подхватил из подаренного ему мадригала Анненского и использовал затем в стихотворении «Вечер».

Обобщив изложенные выше закономерности изучения творческих связей, обозначим основные направления исследования поэзии Н.С.Гумилёва в контексте литературы Серебряного века.

Прежде всего, необходимо учесть сходство-различие генетического происхождения, обусловленное личным знакомством писателей-современников. Учёт этих внелитературных, внешних факторов особенно важен для

изучения творческих связей поэзии Гумилёва и современной ему литературы Серебряного века, потому что непосредственно соотносится с внутренней стороной творческого восприятия. Освоение мемуаров, воспоминаний, автобиографий позволяет воссоздать историко-литературный контекст изучаемой эпохи и увидеть различные точки зрения на те или иные события в отношениях авторов. Например, анализ личных встреч Гумилёва и Вяч. Иванова способствует более глубокому пониманию характера их творческих отношений, осмыслению причин конфликта мировоззрений, которые имеют непосредственное отношение к произведениям Гумилёва об Иванове. Изучение творческих связей Гумилёва и Блока также невозможно без истории личных встреч, споров, выявляющих основания для их сближения или противопоставления.

Хронологическое рассмотрение критических откликов сопоставляемых авторов о творчестве друг друга способствует постижению эволюции творческих контактов. Так, изучение рецензий Брюсова и Гумилёва на произведения друг друга позволяет не только осмыслить характер отношений поэтов, увидеть, какие моменты творчества они не принимали друг в друге, но и понять, когда Гумилёв освободился от влияния Брюсова и как поэтический учитель воспринял самостоятельность и конкуренцию ученика.

Основное внимание при изучении творческих связей уделяется художественному тексту, потому что он является итогом, высшей формой творческих контактов авторов. Сравнивая два произведения, следует учесть тип творческого диалога, соотношение жанровых систем, мотивов, тематики, композиционных схем, систем персонажей, стилистическую и языковую близость. Текстуальные связи определяются исследованием

аллюзий, цитат, реминисценций, вариаций, намёков, эпиграфов и многого другого.

Важно обратить внимание на полигенетичность литературных явлений, обусловленную одновременной связью с другими текстами. Исследование творческих связей не может ограничиваться одним текстом одного автора, но стремится к охвату всех текстов, которые «сконденсированы» ... в изучаемом тексте. При этом текст рассматривается как «палимпсест», то есть разговор со всеми другими текстами, с которыми «они» (и автор и текст) соприкасались в течение своей жизни» [98, с. 91]. Жирмунский писал о том, что «черты различия между сопоставляемыми литературными явлениями имеют для исследователя не менее важное значение, чем признаки сходства» [91, с.11]. Выявление различий свидетельствует о переосмыслении литературного материала и связано, в первую очередь, с мировоззрением и творческой позицией автора. Зачастую черты различия указывают на спорные моменты в отношениях писателей, раскрывая, таким образом, диалог-полемику. Характерным примером такого диалога являются стихотворения об Италии Гумилёва и «Итальянские стихи» Блока. В этом цикле Гумилёв учёл опыт Блока, но большинство стихотворений поэт строит на отталкивании от поэтической традиции современника, авторы говорят об одних и тех же городах, культурных или исторических событиях, но говорят совершенно по-разному, и это проявляет одну из особенностей их непрекращающейся поэтической полемики.

Цель нашей работы заключается в исследовании поэзии Гумилёва в контексте литературы Серебряного века.

Основные задачи монографии заключаются в стремлении осветить изучение творческих связей поэзии Гумилёва в прижизненной критике и современном

литературоведении; охарактеризовать наиболее значимые творческие связи поэзии Гумилёва с символизмом, акмеизмом, футуризмом; уточнить и углубить представление о роли поэзии Гумилёва в историко-литературном процессе Серебряного века.

Объектом исследования является поэзия Н. Гумилёва в контексте литературного процесса Серебряного века. Изучение творческих связей вызвало необходимость привлечения произведений И.Анненского, А.Ахматовой, В.Брюсова, А.Блока, К.Бальмонта, В.Иванова, С.Городецкого, М. Зенкевича, М. Кузмина, О.Мандельштама, В.Нарбута, И.Северянина, В. Хлебникова. При изучении творческих взаимоотношений Гумилёва и поэтов Серебряного века рассматриваются критические статьи Анненского, Блока, Брюсова, Иванова, Городецкого, Мандельштама.

Предмет исследования – творческие связи поэзии Гумилёва с символизмом, акмеизмом, футуризмом.

Методологическую основу монографии составляют работы, рассматривающие проблему творческих связей: М.Алексеева [6–7], Н.Богомоловой [33], Г.Гуковского [73], Д.Дюришина [86], В.Жирмунского [89–92], В.Зинченко [98], В.Зусмана [98], В.Катаева [109], З.Кирнозе [98], Н.Конрада [116], Г.Макогоненко [150–151], З.Минц [157], И.Неупкоевой [165–166] и др. При анализе лирических произведений Гумилёва и поэтов Серебряного века мы опирались на труды Б.Гаспарова [62], М.Гаспарова [63], Л.Гинзбург [64–65], М.Гиршмана [67], А.Жолковского [93], Г.Поспелова [179], В.Тюпы [203], О.Федотова [204–205], В.Холшевникова [210] и др.

В основе исследования лежит историко-литературный подход, также использовались приёмы историко-функционального, историко-сравнительного анализа. Историко-функциональный подход применён в



диссертации для анализа специфики восприятия творческих связей поэзии Гумилёва критиками и литературоведами XX века. Использование историко-сравнительного метода обусловлено сопоставлением гумилёвских текстов с произведениями других писателей Серебряного века, выявлением близких сюжетов, тем, мотивов, образов, реминисценций, диалогизма.

Научная новизна полученных результатов определяется тем, что впервые осуществлено комплексное монографическое исследование поэзии Гумилёва в контексте литературы Серебряного века, творческие связи поэта с символизмом, акмеизмом, футуризмом. Тема изучается в таких аспектах: история личных и творческих контактов, эволюция критических оценок сопоставляемых авторов, анализ реминисценций, цитат, аллюзий, заимствований. В работе анализируются параллели произведений Гумилёва с произведениями Серебряного века. Рассматривается сходство и отличительные особенности тем, мотивов, образов стихотворений Гумилёва с произведениями Серебряного века. В монографическом исследовании впервые целостно характеризуется воздействие писателей Серебряного века не только на поэзию, но и на теоретические, критические, переводческие работы Гумилёва.

## ***Раздел 1.***

### ***Творческие связи поэзии Н.С. Гумилёва в освещении критики Серебряного века и современного литературоведения***

#### ***1.1. Критика Серебряного века о творческих связях поэзии Н.С. Гумилёва***

Творчество Н.С.Гумилёва воспринималось современниками неоднозначно — от признания его мастерства и таланта до отказа ему в каком-либо праве существования в литературе. В этой связи нельзя не согласиться со словами современного исследователя Е.Мациборской, которая считает, что такая «разноречивость оценок, даже их полярность свидетельствует о том, что поэзия Н. Гумилёва стала событием для эпохи серебряного века» [156, с.5]. Ретроспективный анализ критических отзывов на творчество Гумилёва позволяет воссоздать литературный процесс начала XX века и определить в нём место поэта. Становлению Гумилёва свойственно постепенное восхождение к мастерству, кропотливая работа над словом. Всестороннее изучение критических отзывов на ранние произведения Гумилёва позволит не только выявить основные аспекты творчества поэта, привлекавшие внимание критики, но также определить характер отношений между Гумилёвым и современным

ему литературным окружением, установить творческие связи поэзии Гумилёва, очевидные для современников поэта.

В октябре 1905 года вышла первая книга стихов Гумилёва «Путь конквистадоров». Книга открывалась эпиграфом, взятым Гумилёвым из книги А. Жида «Яства земные», – «Я стал кочевником, чтобы сладострастно прикасаться ко всему, что кочует!». В кочевнике легко угадывается главный герой книги – конквистадор, заявленный и в названии сборника. Примечательно, что юный поэт взял цитату из книги, известной в те годы только узкому кругу специалистов. Позже «Яства земные» стали одним из самых известных созданий Жида. По-видимому, Гумилёва изначально привлёк автобиографизм повествования и тема странничества, ставшая основной в произведении. По одной из версий современных текстологов, эта цитата, возможно, заимствована молодым поэтом из статьи Л.Зиновьевой-Аннибал «В раю отчаянья: Андре Жид» [97, с. 29], где она воспроизведена дословно.

Книга Гумилёва, по сути незрелая и ученическая, отличается большим количеством цитат и заимствований из произведений символистов. Поэтому уже первые критические отзывы на сборник выявляют многочисленные творческие связи поэзии Гумилёва с современной ему литературой. В.Брюсов в рецензии «Н. Гумилёв. Путь конквистадоров» (1905) отметил: «По выбору тем, по приёмам творчества автор явно примыкает к «новой школе» в поэзии. Но пока его стихи только перепевы и подражания» [38, с. 343]. Брюсов указал на родство произведений Гумилёва со стихами Блока, Бальмонта, Белого, а также следование давно и безнадежно устаревшим заповедям декадентства: «Отдельные строфы до мучительности напоминают свои образцы, то Бальмонта, то Андрея Белого, то А.Блока... Есть

совпадение целых стихов: так, стих «С проклятием на бледных устах»... уже сказан раньше Бальмонтом («Мёртвые корабли»)» [38, с.343].

В 1906 году царскосельский поэт, переводчик и критик С. фон Штейн также подчеркнул незрелость и преждевременность первой книги Гумилёва, объяснив явное ощущение её зависимости от современных авторов тем, что их творчество «в нём не перебрало и многого он не успел творчески переработать» [223, с.7].

По-видимому, автор был согласен с отзывами критики и сам понимал поэтическую незрелость и «зависимость» ранних произведений в «Пути конквистадора». Позже Гумилёв не включал первый сборник в перечень своих произведений, считая его неудачным и преждевременным. Именно поэтому он называл четвёртую книгу стихов «Чужое небо»(1912) третьей в своей творческой биографии.

В 1908 году в Париже был издан сборник «Романтические цветы», который поэт считал своей первой книгой и затем дважды переиздавал – его вторым изданием стал раздел с одноименным названием в сборнике «Жемчуга», третьим – «Романтические цветы» 1918 года, значительно расширенные и дополненные. Свою новую книгу в 1908 году Гумилёв посвятил Ахматовой. Все произведения объединяла единая тематическая направленность, и название сборника, бесспорно, перекликалось с «Цветами зла» Бодлера. Книга отразила ученичество Гумилёва, который именно в этот период усиленно работал над «постижением таинств поэтического ремесла». Гумилёв считал «Романтические цветы» очередным этапом ученичества и так отозвался об этой публикации: «Я недоволен... новой книгой, но очень доволен, что издал её. Теперь я свободен от власти старых

приёмов и тем, и мне много легче будет пойти вперёд» [41, с.465].

Многие произведения «Романтических цветов»(1908) создавались при поддержке учителя Гумилёва Брюсова, с которым в этот период молодой поэт вёл интенсивную переписку. Стихотворения книги создавались в Париже, и не только Брюсов, но и другие критики отметили влияние французской поэзии на творчество Гумилёва. Критик указал на творческие связи произведений «Романтических цветов» с сочинениями парнасцев и, в частности, с поэзией Л. де Лиля. Гумилёву близки поэтика, образы, экзотизм французских авторов. «Он немного парнасец в своей поэзии, поэт типа Леконта де Лиля... – писал Брюсов. – Он избегает говорить от первого лица, почти не выступает с интимными признаниями и предпочитает прикрываться маской того или иного героя. Сближает его с парнасцами и любовь к экзотическим образам» [35, с.345–346].

Завершало рецензию своеобразное напутствие, которое позже станет характерным в его отзывах на книги Гумилёва: «Романтические цветы» – только ученическая книга. Но хочется верить, что Н. Гумилёв принадлежит к числу писателей, развивающихся медленно и потому самому встающих высоко. Может быть, продолжая работать, как теперь, он сумеет пойти много дальше, чем мы то наметили, откроет в себе возможности, нами не подозреваемые» [35, с.345–346].

Важно также отметить критический отзыв другого учителя поэта – И.Анненского (1908), поэтика которого во многом предопределила мировосприятие акмеистов. Главная мысль отзыва – влияние Парижа, его эстетики, культуры, литературы на книгу молодого поэта – перекликается с рецензией другого учителя Гумилёва – Брюсова. Анненский считал, что «лучшим комментарием к

книжке служит слово «Париж» на её этикетке», что в русской книге, навеянной Парижем, «нет ни древнего востока, ни тысячелетнего тумана: бульвар, бес Aler, кусок ещё влажного от дождя асфальта перед кафе – вот и вся декорация «ассирийского романа» [11, с.347–348]. Гумилёв не мог согласиться с этим замечанием Анненского.

В письме 1909 года к своему учителю поэт благодарил критика и в то же время пытался защититься: «С главной мыслью Вашей статьи – с влиянием Парижа – я ещё не могу вполне согласиться, но во всяком [случае] она даёт мне возможность взглянуть на себя под совершенно новым углом зрения. Надо ли говорить, как это ценно» [Цит. по: 34, с.92].

Наиболее подробно творческие связи произведений «Романтических цветов» с поэзией предшественников и современников рассмотрены в рецензии А. Левинсона (1909). Критик выделил эклектизм настроений и приёмов как главную черту сборника Гумилёва: «Эклектичность и подражательность кажутся ... знаменательными, типичными для всей нашей литературной современности» [130, с.355]. Истоки «поэтического мирка автора» – «это выросшее из романтизма парнасство и – в не меньшей степени – поэтическое движение наших дней» [130, с.351]. Творчество поэта определяется в двух характерных чертах: «в попытках воссоздания *античного* мира и в то же время тяготения к *экзотизму*» [130, с. 351].

Левинсон обстоятельно проанализировал истоки поэтических образов книги, указал на реминисценции и заимствования из Майкова, Брюсова, Л. де Лиля, Гюго, Рембо, Бальмонта, Блока, Сологуба. Критик, сопоставляя произведения Гумилёва и перечисленных авторов, рассмотрел творческие связи книги на уровне поэтики,

формы, стиля. Левинсон считал главной особенностью поэзии «Романтических цветов» соединение в одном тексте, строфе или строке достижений разных авторов. Стихотворение «Император Каракалла» не только по замыслу совпадает с «Античной поэмой» Л. де Лиля, но и модернизирует «привычный четырехстопный хореический стих Аполлона Майкова», соединяя его с «типично французским и романтическим enjambement» [130, с. 353].

Эта резкая и обстоятельная рецензия заканчивается, как и многие другие отзывы критиков, верой в будущее Гумилёва-поэта: «Уделить эти страницы маленькой книжке дебютанта нас побудила надежда, что автор её, так думается нам, *будет поэтом*» [130, с. 355]. Интересно, что более десяти лет спустя Левинсон писал об этой своей язвительной рецензии на сборник Гумилёва: «Я был, помнится, первым из русских критиков, с волнением откликнувшихся на эти его «Романтические цветы», потому что был привлечён «необщим выражением» маленького сборника ... Гумилёв показался мне тогда «французским поэтом на русском языке», царскосёл-парижанином, но уже в самом характере воспринятых им воздействий заключалась немалая новизна» [129, с.332]. Критик считал, что уже в «Романтических цветах» содержались те поэтические принципы, которые потом были реализованы в заповедях акмеизма. В некрологе «Гумилёв»(1922) Левинсон, близко знавший поэта, сумел сгладить остроты и резкости своей рецензии на книгу поэта.

Третий сборник Гумилёва «Жемчуга»(1910) – книга, завершающая ученический этап творчества поэта, отделяющая Гумилёва–символиста и «верного оруженосца» Брюсова от Гумилёва–мэтра и главы акмеистической школы. Это неоднократно подчёркивал и сам автор: «Жемчугами» заканчивается большой цикл

моих переживаний, и теперь я весь устремлен к иному, новому» [41, с. 498].

С.Слободнюк высказал предположение, что в названии книги содержится скрытая реминисценция из названия первого сборника Брюсова «Chefs d'oeuvre»: «Основанием для того, чтобы высказать эту мысль, послужило словоупотребление во французском языке, где «perle»- «Жемчуг» и «Chefs d'oeuvre» – «образцовое произведение» могут употребляться в одном значении – «верх искусства» [188, с. 33]. «Жемчуга» – одна из самых больших книг Гумилёва, изданных при жизни поэта. Кроме новых произведений, собранных в три раздела («Жемчуг чёрный», «Жемчуг серый», «Жемчуг розовый»), туда как самостоятельный отдел входил сборник «Романтические цветы». Название разделов связано с рассказом Гумилёва «Скрипка Страдивариуса», где он так описывает дьявола: «Его обнаженные руки и ноги были перевиты нитями жемчуга серого, чёрного и розового» [75, (4, с. 63)]. Каждый раздел сборника открывался эпиграфами из В. Брюсова, Вяч. Иванова, И. Анненского, А. де Виньи, которые в то время были близки эстетической программе поэта.

В заглавии «Жемчугов» Гумилёв написал: «Посвящается моему учителю Валерию Яковлевичу Брюсову». Этим посвящением он обрёл современную ему критику, писавшую о сборнике, на невольное сравнение учителя и ученика, поиск в произведениях последнего следов влияния мэтра. В 1918 году при переиздании сборника Гумилёв снял посвящение Брюсову и внёс ряд поправок в тексты стихотворений.

Статья Брюсова «Н. Гумилёв. Жемчуга» (1910) появилась в седьмом номере «Русской мысли» за 1910 год. Главное достоинство «Жемчугов», как считал критик, заключается в стремлении достичь совершенства



поэтической формы. «Ученик И. Анненского, Вячеслава Иванова и того поэта, которому посвящены «Жемчуга», – писал автор, – Н.Гумилёв медленно, но уверенно идёт к полному мастерству в области формы. Почти все его стихотворения написаны прекрасно, обдуманно и утончённо-звучащими стихами» [36, с.361]. Учитель Гумилёва отметил, что, хотя поэт и не создал «никакой новой манеры письма», он всё же сумел усовершенствовать заимствованное им у своих предшественников, «что, быть может, надо признать даже большей заслугой, чем искание новых форм, слишком часто ведущее к плачевным неудачам» [36, с. 361].

В этом резюме отразилось свойственное Брюсову повышенное внимание к форме произведения, которую Гумилёв ассимилирует через творческие связи с другими поэтами. Таким образом, Брюсов не видел оригинальности молодого автора. Указание на конкретные имена учителей Гумилёва (Анненского, Иванова и себя самого) свидетельствует о том, что критик отмечает только очевидные параллели в творчестве ученика, подробно не исследуя творческие связи его поэзии.

Вторым по значимости после рецензии Брюсова был отзыв Вяч. Иванова (1910), чью «башню» Гумилев исправно посещал. Критик, как и другие современники, выделил творческие связи Гумилёва и Брюсова, подчеркнул зависимость ученика от творчества учителя: «Он восхищается приёмами наставника, его позой; стремится воспроизвести выпуклый чекан его речи, его величавый лирический и лироэпический строй, принимает его пафос «темы»; порой полусознательно передумывает его любимые думы» [103, с.362]. Но вместе с тем Иванов полагал, что дальнейший творческий путь поэта будет существенно иным, отличным от поэзии Брюсова: «Довольно прочесть, например, превосходное

«Путешествие в Китай» или бесподобную идиллию «Карабас», чтобы увидеть, что Н.Гумилёв подчас хмелеет мечтой веселее и беспечнее, чем Брюсов, трезвый в самом упоении» [103, с.363]. Иванов писал о преобладании в поэзии Гумилёва эпического над лирическим. По мнению автора, прогнозировать творческое будущее молодого поэта можно будет лишь «когда действительный... опыт души разорвёт завесы... обволакивающие сущую реальность мира, тогда... его лирический эпос станет объективным эпосом и чистою лирикой – его скрытый лиризм, – тогда впервые будет он принадлежать жизни» [103, с.366].

О том, как Гумилёв воспринял рецензию Вяч.Иванова, свидетельствует его письмо от 21 апреля 1910 года к Брюсову: «Я весь устремлён к иному, новому. Какое будет это новое, мне пока не ясно, но мне кажется, что это не тот путь, по которому меня посылает Вячеслав Иванович. Мне верится, что можно ещё много сделать, не бросая лиро-эпического метода, но только перейдя от тем личных к темам общечеловеческим, пусть стихийным, но под условием всегда чувствовать под ногами твёрдую почву» [41, с. 498].

В. Львов-Рогачевский (1911) основное внимание уделил межтекстовым связям поэзии Гумилёва, подробно рассматривая переклички и реминисценции в книге. «Свои «Жемчуга» Н. Гумилёв посвящает своему учителю Валерию Брюсову, но смело он мог бы её посвятить и многим другим – и Г. Гейне, и К. Бальмонту, и французским лирикам, – писал критик. – У безглазой музыки поэта хорошая память. Она плохо видит, но она хорошо запоминает. Размеры брюсовские, выражения бальмонтовские, грустная усмешка гейневская, экзотизм французский» [147, с. 380]. Подводя итог, Львов-Рогачевский отмечает, что вся книга Гумилёва соткана из

того многообразия творческих связей, которое лишает её оригинальности, делая перепевом и подражанием; что над поэзией Гумилёва тяготеют слова Верлена: «Всё прочее – литература!»; что стихотворения Гумилёва – это «литература», в которой хромает грамматика [147, с. 381].

Резко и неприязненно сборник был воспринят поэтом и журналистом Е.Янтарёвым (1910), а также анонимным критиком, подписавшим свой отзыв псевдонимом Росмер (1910). Чаще всего именем «Росмер» свои статьи подписывал В.Гиппиус, который впоследствии вступил в «Цех поэтов» и, несмотря на близость к Гумилёву, часто высказывал нелестные для мэтра замечания о его творчестве. Не лишено оснований предположение Н.Богомолова, который считает, что под псевдонимом В.Гиппиуса – Росмер – мог скрываться С.Городецкий [76, (1, с. 497)]. Если эта версия учёного справедлива, то небезынтересно в данном случае мнение будущего синдика-акмеиста о Гумилёве. В сборнике «Жемчуга» Росмер видит «за яркостью формы – пустоту души, которой нечего сказать. За пёстрыми обложками стихотворных сборников – вялость и бедность, бескровная изысканность, утончённость без тонкости» [182, с. 375]. Здесь критик также сравнивает Гумилёва и Брюсова. Но если Брюсов в своём творчестве «бесстрастен», то «Гумилёв умеет улыбаться, но у него неприятная и нечистая улыбка» [182, с.375–376]. Одним из доказательств того, что этот псевдоним мог быть использован Городецким, является его упрёк поэту в явной тяге к экзотике и пренебрежение родными пенатами: «А ведь не под тропиками и не у полюсов, а в любом уголке нашей родины любят, молятся, гибнут и тянутся к свету людские души. Но что знает об этом Гумилёв?» [182, с.376].

Рецензия Янтарёва примечательна тем, что её резкость и даже грубость продиктованы личной обидой на Гумилёва, который в мартовском номере «Аполлона» весьма нелестно отзывался о книге Янтарёва «Стихи»: «Невозможно ни читать её, ни говорить о ней, – писал Гумилёв. – Попробуйте буквально ни о чём не думать, смотреть и не видеть того, что вокруг. В девяноста девяти случаях вам это не удастся. А стихи Е. Янтарёва приближают вас к этой отвратительной нирване дешёвых меблированных комнат» [76, (3, с. 53)]. Итак, Янтарёв парировал критику Гумилёвым своих стихов, причисляя его к числу поэтов, «о которых трудно спорить, – так очевидна их ненужность и ничтожность» [229, с. 367]. По мнению критика, книга Гумилёва вобрала в себя «всё, что есть ходячего, захватанного, стократно пережёванного в приёмах современного стиходелания» [229, с.367]. Поэт слепо следует за Брюсовым, но всё то, что в поэзии последнего «поистине прекрасно и величаво, под резцом Гумилёва делается смешным, ничтожным и жалким» [229, с.367]. В целом рецензия Янтарёва демонстрирует скорее личную обиду и неприязнь, чем объективный взгляд на «Жемчуга» Гумилёва.

Акмеизм впервые заявил о себе в феврале 1912 года, в этом же году появилась статья Н.С.Гумилёва «Наследие символизма и акмеизм». Статья, ставшая в последствии манифестом акмеистов, вызвала резонанс в литературных кругах начала XX века.

Наиболее резко об акмеизме в разное время выступили Брюсов и Блок, которые, с одной стороны, стремились показать несостоятельность нового литературного направления, с другой - преувеличить значение футуризма в литературном процессе Серебряного века. Эти утверждения критиков обогащают представление о творческих связях акмеизма и символизма, акмеизма и

футуризма, которые определяются не только сопоставлением схожих моментов, но и установлением тех противоположностей, которые были свойственны литературным направлениям. В свою очередь, сопоставление отзывов Брюсова, Блока и акмеистического манифеста Гумилёва позволяет увидеть творческие связи этих авторов на уровне критической полемики.

Статья Брюсова «Новые течения в русской поэзии. Акмеизм» (Русская мысль. -1913. -№4) является частью цикла из трех статей под общим названием «Новые течения в русской поэзии». Две другие статьи критик посвятил эклектикам и футуристам. В статье об акмеизме Брюсов идет от сопоставления этого литературного направления с футуристами, явно отдавая предпочтения последним. «Футуризм- явление стихийное, - пишет критик. - История литературы - всегда движение, и новое поколение писателей никогда не может удовлетвориться принципами своих предшественников. Молодым поэтам наших дней инстинктивно хочется воплотить в своих стихах то новое, что внесли в психику человечества последние десятилетия... Таково историческое оправдание футуризма...» [37,с.388]. В этом замечании Брюсова прослеживается не только симпатия к новому направлению, но и осознание связи символистов, своего собственного опыта, своих поэтических экспериментов с футуристами. Акмеизм критик называет «тепличным растением», не имеющим, в отличие от символизма и футуризма, каких-либо предшественников в европейской литературе. «Акмеизм- выдумка, прихоть, столичная причуда, и обсуждать его серьезно можно лишь потому, что под его призрачное знамя стало несколько поэтов, несомненно талантливых» [37,с.388].

Продолжая противопоставления акмеизма и футуризма, несомненное превосходство последних Брюсов

видит в отсутствии какого-либо теоретического обоснования их творчества, тогда как «акмеисты ... начали именно с теории, а произведений пока что у них нет вовсе. Будущие акмеистические стихи должны писаться сообразно с заранее возведенными правилами. Оценивая футуризм, можно было критиковать поэтическое произведение; оценивая акмеизм, приходится разбирать теоретические рассуждения» » [37,с.388-389]. Этим замечанием критик противоречит сам себе. С одной стороны, он говорит об отсутствии какой бы то ни было истории нового направления, а это значит, что объективная необходимость требует от русского акмеизма самостоятельно создавать свою теорию. С другой стороны, упрекая акмеистов в отсутствии произведений, Брюсов уже в следующем абзаце статьи опровергает свои слова: «Футуристы, почти все, в русской литературе- hominess novi, люди новые, и от них естественно ожидать новых слов. Акмеистов, тоже почти всех, мы знаем сравнительно давно, а главы этой «новой школы» насчитывают в прошлом уже по несколько книг, в которых ничего существенно нового не было» [37,с.389].

Характеристику символизма, данную Гумилёвым и Городецким, Брюсов называет «слабой ... и по-детски беспомощной. Видно, что они никогда не понимали сущности символизма и не знают, с какой стороны можно ему нанести чувствительные удары» [37,с.389].

Брюсов именует Гумилёва и Городецкого «господами», что, по словам Ахматовой, было непростительной грубостью по отношению к какому-либо поэту, а тем более к Гумилёву: «Гумилёв надеялся, что его поддержит Брюсов («Русская мысль») в пику Вяч. Иванову, который сразу был откровенно враждебен... Но что бы осталось у Брюсова, если бы он отрекся от символизма? И Брюсов обрушился на акмеизм, и

Н.Гумилёв в его статье превратился в г-на Гумилёва, что на языке того времени означало нечто стоящее вне литературы» [15,с.7] .

Брюсов последовательно опровергает все тезисы, выдвинутые в манифесте Гумилёва. Прежде всего, критик отмечает различие названий статьи Гумилёва в тексте и в оглавлении «Аполлона»: в первом случае «Наследие символизма и акмеизм», во втором - «Заветы символизма и акмеизм». Брюсов считает, что второе название было бы более правильным, потому что акмеисты «знают только «заветы» символизма, к которым могут отнести так или иначе, по своему вкусу» [37,с.389].

Особенно резко Брюсов критикует гумилёвский тезис о том, что акмеисты, высоко ценя символистов за то, что они указали на значение в искусстве символа, «не согласны приносить ему в жертву прочих способов поэтического воздействия» [76,(с.3,17)]. «Как можно «высоко ценить» идею символа и в то же время говорить о каких-то «прочих способах поэтического воздействия», - риторически восклицает критик. - Символ можно или принять как единственную подлинную сущность всякого художественного творчества, или не принять вовсе; никакого совместительства здесь быть не может. Символисты не «изобрели» символа: они только точнее формулировали то начало, которым всегда жило (и, полагаем мы, всегда будет жить) искусство» [37,с.390].

Брюсов полагает, что символизм может быть единственным способом воздействия и если Гумилёв действительно «высоко ценит идею символа», то у него не должно быть никаких сомнений и в символизме, потому что «он основное и единственное начало искусства» [37,с.391]. Критик иронично высмеивает и слова Городецкого о символизме, который, говоря о приближении как об одном из основных приемов

символизма, проводит параллели с геометрическим фигурами: «Искусство знает только квадрат и только круг». По его мнению, Городецкий «не понимает элементарной геометрии» [37,с.392].

Брюсов подвергает критике идеи адамизма, представленные в манифесте Гумилёва: поэт напрасно причисляет себя к «лесным зверям», потому что он «пока заявил себя в своих стихах скорее как поэт излишней утонченности. Парнасец по самому духу своей поэзии, автор «Романтических цветов», в которых романтического было не слишком много, безукоризненных баллад и красивых сонетов, г.Гумилёв к переживаниям «лесных зверей» пока проявлял только интерес эстета» [37,с.393]. Эта реплика Брюсова как никогда ранее демонстрирует его двойственное отношение к творчеству Гумилёва, жизненную философию которого бывший учитель не принимал всерьёз. Притом критик справедливо считает, что творчество Городецкого в большей степени демонстрирует адамистическую направленность, ему «действительно удалось передать в стихах переживания примитивные, первобытные» [37,с.393].

Критик не разделяет адамизм и акмеизм, не понимает тонкостей новой теории, сводя всё к стремлению насадить примитивизм в поэзии. В связи с этим ему более чем странными кажутся имена поэтов, на творчество которых опирается акмеизм: «Допуская Виллона и с некоторой натяжкой Рабле в роли учителей примитивизма, мы уже никак не можем присоединить к ним Шекспира, а тем более Теофиля Готье. Теофиль Готье, сей poète impréscable (непогрешимый поэт), в роли предводителя «лесных зверей», - какая ирония! И что бы ответил сам автор «Emaux et Camées» («Эмали и Камеи»), если бы ему предложили стать во главе такой своры! Упоминанием имени Готье г.Гумилёв отдал дань своим чисто



эстетическим увлечениям и заставил думать, что призыв акмеизма к первобытности, к духу «Адама», - только салонная причуда эстетов» [37,с.395]. Эти нападки относительно справедливости упоминания Гумилёвым Готье имеют, по-видимому, и личные причины, поскольку Брюсов также раньше переводил французского поэта и, возможно, не мог смириться с конкуренцией в лице своего ученика.

Брюсов заявляет, что не имеет возможности проверить свои выводы об акмеизме на практике, поскольку произведений акмеистов не существует, а вышедшие ранее книги Ахматовой, Городецкого, Гумилёва, Зенкевича и Нарбута, назвать акмеистическими никак нельзя. В заключение критик пытается предостеречь молодых поэтов от акмеизма и дает прогноз этому поэтическому направлению: «Писать же стихи, применяясь к заранее выработанной теории, притом столь неосновательной, как теория акмеизма, - злейшая опасность для молодых дарований. Впрочем, вряд ли эта опасность длительна. Всего вероятнее, через год или два не останется никакого акмеизма. Исчезнет самое имя его...» [37,с.396].

Резкость брюсовской оценки коренным образом повлияла на отношение учителя и ученика, надолго прервав какое бы ни было общение между ними. «Особую остроту ситуации придавало то обстоятельство, что свой акмеистический манифест Гумилёв сознательно построил на многочисленных перифразах из Брюсов», - пишет Лекманов [135,с.377]. Особенно важен тот факт, что Гумилёв перефразирует Брюсова в рассуждении о кризисе символизма. Его слова о том, что «символизм закончил свой круг развития и теперь падает» перекликается с предисловием Брюсова к русским переводам Верхарна: «Круг развития той литературной школы, которая известна

под названием новой поэзии, можно считать замкнувшимся» [135,с.377].

Рассуждения Гумилёва о достижениях акмеистов в области стихосложения также восходят к Брюсову: «Подобно тому, как французы искали новый, более свободный стих, акмеисты стремятся разбивать оковы метра пропуском слогов, более, чем когда-либо, свободной перестановкой ударений, и уже есть стихотворения, написанные по вновь придуманной силлабической системе стихосложения». Сравним у Брюсова: «Посмотрите, как упорно вели борьбу французские поэты за свободный стих, посмотрите стихи наших «молодых» поэтов, нарушения обычных размеров у г-жи Гиппиус, вольности Ив.Каневского, совсем безразмерные стихи А.Добролюбова, наконец, мои собственные попытки освободится от всех условностей метрики...» [Цит. по: 135,с.378] Приведённые перифразы убедительно доказывают желание Гумилёва сознательно искать поддержку Брюсова в создании акмеизма. Думаем, мэтр также ощутил это, и тем острее воспринимается его резкий ответ манифесту своего ученика, которым он по сути от Гумилёва отрекся.

Статья Блока «Без божества, без вдохновенья» была написана только в апреле 1921, то есть практически через восемь лет после появления акмеистических манифестов. Какие причины побудили поэта вспомнить о выступлениях восьмилетней давности? Рецензия Блока на альманах «Дракон» «Без божества, без вдохновенья» планировалась к печати в «Литературной газете», но еженедельник был практически сразу запрещен, и статья увидела свет уже после смерти автора в 1925 году. О ее содержании современники могли только догадываться: «В ту пору ходили слухи, что она очень резка... Блок и сам говорил мне то же» [208,с.139-140].

Изначально предполагалось, что статья будет рецензией на альманах «Дракон», но по сути она представляет собой сведения счетов с акмеистами, Городецким и, главным образом, с Гумилёвым. Несправедливость, агрессивность и неадекватность статьи Е.Эткинд объясняет периодом тяжелой психической болезни Блока [227]. Биограф поэта А.Турков описывает неожиданные вспышки гнева Блока: «Летели на пол, вдребезги разбиваясь о стены, пузырьки с лекарствами. Блока вдруг стали приводить в иступление вещи. Он в щепы сломал несколько стульев, разбил кочергой стоявший на шкафу бюст Аполлона. – Я хотел посмотреть, на сколько кусков разобьется эта жирная рожа, – уже успокаиваясь, объяснял он жене свой поступок» [202,с.304]. Маковский писал, что в этой статье Блок «защищал прежде всего себя, свою личную правду. Балованный успехом, он жестоко страдал, чувствуя, что от него ускользает «первенство» среди поэтов младшего поколения» [149, с.166].

Эткинд справедливо считает, что эта абсурдная статья не случайно была опубликована в 1925 году, после гибели обоих поэтов, поскольку «авторитет Блока велик, и его статья «Без божества, без вдохновенья», написанная в период одного из ... приступов иступленной ярости, надолго определила отношение к Гумилёву и акмеистам, во всяком случае, в советской критике. Между тем нет сомнения, что статья Блока, недостойная его по грубой форме и агрессивному тону, глубоко ошибочна и по содержанию» [227, с.485]. Иными словами, советская идеология умело использовала статью поэта для ставшего хрестоматийным противопоставления «своего», революционного Блока и «врага», контрреволюционера Гумилёва.

На наш взгляд, причин блоковского недовольства может быть несколько. Возможно, за этой резкой статьей скрывается обида Блока, вытесненного Гумилёвым с поста председателя Петербургского Союза поэтов. Возможно, автор посчитал, что в данный момент, когда вокруг Гумилёва объединилась талантливая молодежь, возродился Цех поэтов и появился альманах «Дракон», его выступление будет более своевременным, нежели в 1913 году.

Автор статьи так попытался объяснить свой «запоздавший» ответам акмеистам: «Большинство собеседников Н.Гумилёва было занято мыслями совсем другого рода: в обществе чувствовалось страшное разложение, в воздухе пахло грозой, назревали какие-то страшные события; потому Н.Гумилёву как-то не возражали энергично» [29,(5,с.424)].

Статья Блока открыто полемична, через ироничные и даже язвительные фразы проступает желание во что бы то ни стало доказать читателю свою правоту. По мнению критика, «поэзия и проза, как в древней России, так и в новой, образовали единый поток, который нес на своих волнах... драгоценную ношу *русской культуры*» [29,(5,с.422)], но современная автору поэзия, дробясь на школы и направления, перестала быть единством, а это, считает Блок, - «признак... неблагополучия» [29,(5,с.423)].

Вся статья Блока строится на опровержении тезисов гумилёвского манифеста, поэтому нам следует сопоставить первоначальные положения статьи Гумилёва с тем, как их трактует критик. Гумилёв называет акмеизм «достойным преемником» символизма и подробно останавливается на трех ветвях предшествующего поэтического направления, определяя, что ценного каждая из них принесла в мировую литературу и преемником каких именно идей является акмеизм. Поэт выделяет

французский, германский и русский символизм: «Французский символизм, родоначальник всего символизма, как школы, выдвинул на передний план чисто литературные задачи, более своеобразный и зыбкий слог, метафору, вознесенную превыше всего, и пресловутую «теорию соответствий» ... Германский символизм в лице своих родоначальников Ницше и Ибсена выдвигал вопрос о роли человека в мироздании, индивидуума в обществе и разрешал его, находя какую-нибудь объективную цель или догмат, которым должно было служить... Русский символизм направил свои главные силы в область неведомого. Попеременно он брался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом» [76,(3,с.17-18)].

Думаем, что Блок неточно трактует эту мысль Гумилёва. Полагая, что автор отождествляет русский и французский символизм, он достаточно резко возражает: «Вообще, Н.Гумилёв, как говорится, «спрыгнул с печки»; он принял Москву и Петербург за Париж, совершенно и мгновенно в этом тождестве убедился и начал громко и развязно, полусветским, полупрофессорским языком разговаривать с застенчивыми русскими литераторами о их «формальных достижениях»... кое за что он поощряли похлопывал и по плечу, но больше порицал» [29,(5,с.423-424)].

Мы считаем, что ошибка Блока не только в превратном истолковании слов поэта, но и в излишне эмоциональной оценке манифеста. На самом деле Гумилёв достаточно уважительно говорит о русском символизме, считая его «достойным отцом» акмеизма. Гумилёв, анализируя причины упадка поэтического направления, считает, что символизм приносит символ «в жертву прочих способов поэтического воздействия ... не чувствует самоценности каждого явления... направил свои главные силы в область неведомого» [76,(3,с.17-18)].

Отвечая Гумилёву об упадке символизма, Блок называет две причины: «С одной стороны, виднейшие деятели символизма, как В.Брюсов и его соратники, пытались вдвинуть философское и религиозное течение в какие-то школьные рамки (это-то и было доступно пониманию г.Гумилёва); с другой - все назойливее врывалась улица; одним словом, шел обычный русский «спор славян между собою» - «вопрос неразрешимый» для Гумилёва» [29,(5,с.424)].

Рассматривая само название «акмеизм» и то, как Гумилёв раскрывает его значение, Блок считает, что «единственная ... дельная мысль в статье Н.Гумилёва была заимствована им у меня; более чем за два года до статей Гумилёва и Городецкого мы с Вяч. Ивановым гадали о ближайшем будущем нашей литературы на страницах того же «Аполлона»; тогда я эту мысль и высказал» [29,(5,с.425)]. Здесь Блок имеет ввиду свою статью «О современном состоянии русского символизма», где выступил с требованием «молчания» от поэта-символиста, причастного к религиозному мировосприятию. Эта мысль поэта перекликается с пафосом гумилёвского манифеста о «смиренности» акмеистов. Гумилёв, сравнивая символизм и акмеизм, пишет: «Мы отвечаем на вопрос о сравнительной «прекрасной трудности» двух течений: акмеистом труднее быть, чем символистом, как труднее построить собор, чем, башню. А один из принципов нового направления - всегда идти по линии наибольшего сопротивления» [76,(3,с.17)].

Акмеисты, «высоко ценя символистов за то, что они указали ... на значение в искусстве символа, ... не согласны приносить ему в жертву прочих способов поэтического воздействия» [76,(с.3,17)]. Блок, оспаривая этот тезис Гумилёва, считает, что символ в принципе и не может поэтически воздействовать. «Кому кроме

Н.Гумилёва, - замечает он в скобках, - приходило видеть в символе «способ поэтического воздействия»? И как это символ - например, крест - «воздействует поэтически»? - этого я объяснить не берусь» [29,(5,с.425)]. Критик зло высмеивает язык статьи Гумилёва, считая, что «в краткой, но достаточно сухой и скучной статье Гумилёва среди каких-то сентенций и парадоксов вовсе не русского типа» [29,(5,с.425)] можно найти совершенно немыслимые фразы и заявления.

Манифест Городецкого Блоком совершенно не принимается всерьез, потому что автор здесь «наплел невообразимой, полуторжественной, полуразухабистой чепухи, с передержками, с комичнейшими пассажами» [29,(5,с.426)].

Все творчество акмеистов критик оценивает резко отрицательно, единственным исключением является поэзия Ахматовой, но ее никогда нельзя было назвать акмеисткой, потому что «расцвета физических и духовных сил» в ее усталой, болезненной, женской и самоуглубленной манере нельзя было найти» [29,(5,с.427)].

Кажется, что еще больше усугубляет блоковскую непримиримость тот факт, что Цех поэтов и акмеизм возродились после революции, и Гумилёв начал издавать альманах «Дракон», в чреве которого, как считает критик, «сидят люди, ни в чем между собою не сходные» [29,(5,с.428)]. Нападкам Блока также подверглась статья Гумилёва «Анатомия стихотворения» (1921), которая написана «тоном повелительным, учительским и не терпящим возражений» [29,(5,с.428)].

Блок горячо оспаривает мысль Гумилёва о том, что «поэтом является тот, кто учтет все законы, управляющие комплексом взятых им слов» [76,(3,с.25)]. «До сих пор мы думали совершенно иначе, - отвечает на это Блок, - что в поэте непременно должно быть что-то праздничное; что

для поэта потребно вдохновение; что поэт идет «дорогою свободной, куда влечет его свободный ум», и многое другое, разное, иногда прямо противоположное, но всегда - менее скучное и менее мрачное, чем приведенное определение Н.Гумилёва» [29,(5,с.428)]. Блок с иронией пишет о том, что совершенно не понимает термина «эйдолология», с позиций которого Гумилёв предлагает рассматривать каждое стихотворение.

В заключении критик пишет: «Когда отбросишь все эти горькие шутки, становится грустно; ибо Н.Гумилёв и некоторые другие «акмеисты», несомненно даровитые, топят самих себя в холодном болоте бездумных теорий и всяческого формализма; они спят непробудным сном без сновидений; они не имеют и не желают иметь тени представления о русской жизни и о жизни мира вообще; в своей поэзии (а следовательно, и в себе самих) они замалчивают самое главное, единственно ценное: *душу*» [29,(5,с.450)]. Наверное, именно эти слова критика натолкнули Гумилёва на мысль назвать свою так и не написанную статью «О душе», в которой поэт собирался ответить Блоку.

Таким образом, статья Блока практически лишена какой бы то ни было объективности и строится, главным образом, на эмоциональной оценке акмеизма, Цеха поэтов и творчества Гумилёва. Зачастую критик неверно трактует те или иные высказывания Гумилёва, вводя тем самым в заблуждение своих читателей. К сожалению, субъективная статья Блока в советское время использовалось в качестве главного доказательства несостоятельности акмеизма и творчества Гумилёва, в частности.

Четвёртая книга стихов Гумилёва «Чужое небо» (1912) в подзаголовке была названа автором «третьей книгой стихов». Несмотря на то, что «Чужое небо» вышло раньше появления официальных манифестов акмеизма,



критики называли стихотворения сборника – образцами акмеистического творчества: «Вершина гумилёвского акмеизма – его сборник «Чужое небо»... – писал Г. Струве. – В этом сборнике мы найдем «акмэ» его «объективной» лирики и концентрат его экзотических мотивов и тем» [75, (2, с. 19)]. Однако книгу нельзя считать подлинно акмеистической, это подтверждается не только хронологией, но и содержанием сборника. В связи с этим справедливо замечание А. Павловского о том, что «Чужое небо» – книга переходная, содержащая «немало черт предшествующего этапа... Здесь у Гумилёва, пожалуй, впервые проявилась столь характерная для его стихов отечканенность формы, её строгость и изящество... Помимо индивидуальных находок в манере Гумилёва было немало от опыта символистской поэзии. В «Чужом небе» это родство особенно ясно видно» [175, с. 35].

Расстановка литературных сил в 1910-м году и роль Гумилёва в этом процессе отразились на восприятии критикой сборника «Чужое небо». Брюсов в обзоре «Сегодняшний день русской поэзии (50 сборников стихов 1911-1912 гг.)», не конкретизируя творческие связи поэзии Гумилёва какими-либо именами, косвенно определил близость сборника мировой литературной традиции. Критик считал, что «надо любить самый стих, самое искусство слова, чтобы полюбить поэзию Н.Гумилёва», что в его стихах есть «интересные мысли, заслуживающие внимания наблюдения над жизнью и над психологией» [39, с.383–384]. Этим замечанием критик отказывает своему выросшему ученику в каком бы то ни было поэтическом воздействии на широкий круг читателей «не поэтов», «не филологов», «не специалистов» и отрицает как таковую его роль мэтра поэзии, равного своему учителю Брюсову. Подытоживая сказанное, критик сделал вывод о том, что «Гумилёв пишет и будет писать прекрасные стихи: не

будем спрашивать с него больше, чем он может нам дать» [39, с.383–384]. Эти заключительные слова свидетельствуют и об отдалении учителя и ученика, и об осознании Брюсовым возрастающего влияния Гумилёва на современную поэзию, и в стремлении критика принизить значение творчества поэта.

В. Жирмунский, близкий к первому Цеху поэтов и названный Гумилёвым «Сен-Бёвом русского акмеизма», 31 октября 1916 года на заседании неофилологического общества прочёл доклад «О новой поэзии», который затем был преобразован в статью «Преодолевшие символизм» (Русская мысль. – 1916. – № 12). Учёный определяет творческие связи поэзии акмеистов и символистов, пытается понять, как творчество предшествующего поколения повлияло на новое направление и каким образом творчество поэтов, «преодолевших символизм», соприкасается друг с другом. Жирмунский назвал М. Кузмина «последним русским символистом» и считал, что творчество этого поэта, а также его статья «О прекрасной ясности» [124] определила «эстетические теории молодых поэтов» [92, с. 107–108].

Вслед за Кузминым в литературу вошло новое поколение молодых поэтов, преодолевших символизм, для которых характерна определённая двойственность: «Словесные завоевания сохраняются, культивируются и видоизменяются для передачи нового душевного настроения, зато душевное настроение, породившее эти завоевания, отбрасывается как надоевшее, утомительное и ненужное» [92, с.109]. Поэты снова захотели быть человечнее и проще, захотели говорить о понятных, обычных, простых вещах, «не чувствуя при этом священной необходимости вещать последние божественные истины», захотели «вместо религиозно-мистической трагедии» рассказать «простую и интимную

жизненную повесть». Лирика поэтов, преодолевших символизм, открыта внешнему миру и окружающим предметам этого мира, поэтому она «скорее живописна, чем музыкальна»[92,с.109].

Творческие связи молодых поэтов с символистами проявляются в их «отношении к языку как к художественному произведению»[92, с.110]. Вместе с тем, новое мироощущение поэтов видоизменяет традиционную эстетику символизма: «Внимание к художественному строению слов подчёркивает теперь не столько значение напевности лирических строк, их музыкальную действенность, сколько живописную, графическую чёткость образов; поэзия намёков и настроений заменяется искусством точно вымеренных и взвешенных слов; как кирпичиками пользуется ими сознательный и взыскательный художник» [92, с.110]. Под молодыми поэтами, сумевшими преодолеть символизм, Жирмунский подразумевает поэтов-«гиперборейцев», программа которых может быть представлена в нескольких тезисах: «Вместо сложной, хаотической, уединённой личности – разнообразие внешнего мира, вместо эмоционального, музыкального лиризма – чёткость и графичность в сочетании слов, а, главное, взамен мистического прозрения в тайну жизни – простой и точный психологический эмпиризм» [92, с. 111–112].

В заключительной оценке поэтов «Гиперборея» Жирмунский сделал важный вывод о том, что ни Ахматовой, ни Мандельштаму, ни Гумилёву не удалось до конца избавиться от того воспитания, который им дал символизм, вот почему их поэзия всегда кажется двойственной, не до конца подчинённой объективной действительности. Сознательное изгнание символистического невыразимого и несказанного обедняет лирику, делая её формальной и далёкой от искусства.

Акмеисты высоко ценили статью Жирмунского. В частности, Гумилёв в письме к Л. Рейснер писал: «Я прочёл статью Жирмунского... По-моему, она лучшая статья об акмеизме, написанная сторонним наблюдателем, в ней так много неожиданного и меткого» [79, с. 143].

Сборник «Колчан» (1915) вызвал многочисленные отклики критиков, в которых в основном была дана высокая оценка книге Гумилёва. Наиболее противоречиво были встречены военные произведения «Колчана» – «от признания исключительной идейно-художественной ценности до объявления их художественно несостоятельными, а то и вовсе относящимися к агитационной литературе, писанной «на заказ» [78, (3, с.284)].

Б. Эйхенбаум в статье «Новые стихи Н. Гумилёва» (1916) писал о том, что книга демонстрирует религиозность её автора, проделавшего путь от конкистадора до смиренного молитвенника. Учёный отмечает влияние Блока и Белого на гумилёвское изображение Руси. Это воздействие, возможно, обусловлено тем, что Гумилёв практически никогда не писал о России, и предыдущие книги поэта показали, что «чужое небо» было ему свойственной» [226, с. 431].

В 1917 году М. Тумповская попыталась определить жизненное и творческое кредо поэта, особенности мировосприятия, а также некую «сверхидею», придающую сборнику целостность. Критик не отметила конкретных творческих связей поэзии «Колчана» и литературы Серебряного века, но ценно в рецензии Тумповской её справедливое, на наш взгляд, понимание духовной сущности гумилёвского творчества. Она одна из немногих писала о том, что «реминисценции, живая экзотика, война с её стихийным захватом, – вот, кажется, те проявления

мира, среди которых возник «Колчан». Они сродни ему, и поэту всего естественней и свободней жить именно среди них. Экзотика для него – не условный символ, война – не тема для излияний и философствований – это реальность духовной сущности» [201, с. 439].

Г. Чулков в статье «Поэт-воин» (1917) обращает внимание на творческие связи поэзии Гумилёва и Т. Готье. Судьба поэтов, считал Чулков, «определяется их волею к полёту или к покою» [220, с. 451-452]. Зачастую действительность, внешняя неудержимость человека не может свидетельствовать о таком же внутреннем порыве его личности. Разнообразие быта и культуры, любовь к путешествиям не исключает внутренний покой и неподвижность. Примером такого бытия может служить жизнь и творчество Теофиля Готье, а также во многом близкая ему поэзия Гумилёва. Русского поэта Гумилёва от «латинского гения» отличает «своеобразная непосредственность и живая сердечность», предопределённая «русской душой поэта».

Примечательно, что Чулков, в отличие от других критиков, считал Гумилёва подлинно русским поэтом, отмечая его творческую связь с отечественной и близкой ей по духу романской литературой: «Воспитанный в прекрасных традициях родной поэзии, Гумилёв и следует им покорно. И если и надо искать иных созвучий в его поэтических опытах, то найти их можно лишь в романских литературах, где есть подлинная любовь к земле и плоти. Гумилёв любит земное наше бытие, как француз XIX века и принимает этот мир, не переоценивая его» [220, с. 454].

В 1918 году вышли в свет три книги Гумилёва «Костёр», «Фарфоровый павильон» и поэма «Мик». Остроумным критическим выпадом встретил сборник один из теоретиков имажинизма В. Шершеневич. Свою статью «Панихида по Гумилёву» (1918) он подписал псевдонимом

Г.Гальский. Автор подробно рассмотрел творческие связи новых книг Гумилёва с предшествующей литературой и отмечает общие черты в творческом пути Брюсова и Гумилёва. Мэтр символизма, издав яркий сборник «Все напевы», постепенно сошёл с поэтического Олимпа (этот процесс запечатлён в «Зеркале теней» и «Семи цветах радуги»), в «Снах человеческих» поэт увлёкся стилизацией, тот же путь проделал и Гумилёв, и его «Фарфоровый павильон» – та же стилизация китайской поэзии. Шершеневич, пытаясь определить «рецепт», по которому написан «Костёр», писал: «Н. Гумилёв зоркий критик. Он совершенно верно предугадал, по какому пути пойдёт В. Брюсов после 1916 г. И убежал вперёд. Он написал всё то, что должен был написать Брюсов (может, даже пишет!). И потому, что Брюсов сейчас пишет скучно и о скучном, Н. Гумилёв написал скучный «Костёр» о скучном... «Костёр» – это гениальный плагиат ещё ненаписанной книги Брюсова» [59, с. 461–462].

«Фарфоровый павильон» критик назвал «милым подражанием китайцам», «не достигающим ни простоты, ни обаятельной мудрой детскости подлинника» [59,с.462]. Шершеневич считал, что так, подражая чужому, могли бы написать «десяток эстетничающих поэтов», но не такой мэтр, как Гумилёв. В африканской поэме «Мик» критик увидел нечто среднее между Кипплингом и Чарской, невозможно понять, для кого поэт писал эту сказку: «для детей – мудро и скучно, для взрослых – наивно и ... тоже скучно» [59, с. 463].

А.Левинсон (1918) назвал практически одновременно вышедшие книги Гумилёва «Костёр» и «Мик» – «поэтическим достоянием» русской литературы. Ценно замечание критика о том, что пьеса «Дитя Аллаха» соткана из реминисценций и аллюзий, её язык, образы, философия отсылают читателя к «Тысяче и одной ночи»,

Вольтеру, Гёте и персидским миниатюрам. Преломляя поэтический опыт предшественников, Гумилёв постигает мир через образ и звук, при этом «творческая новизна образов Гумилёва блистательна» [131, с. 459].

На выход «Костра» и «Фарфорового павильона» В.Гиппиус откликнулся статьей «Пряники», в которой перечислил учителей поэта. Он отметил, что ведущая роль в творческом становлении Гумилёва принадлежит Анненскому и Брюсову. Такой подход к анализу творческих связей Гумилёва не оригинален, однако теперь, почти десять лет спустя, критики, наконец, признали самобытность гумилёвского таланта, читательский интерес к которому превзошёл его учителей: «О Брюсове поахали в своё время и забыли его, как только он начал появляться в академическом сюрутке, как только стал скучен ... Анненского «свет узнал и раскупил», а там забыл ещё более благополучно, чем Брюсова» [66, с. 478]. Брюсов близок Гумилёву тягой «к французской пышности и пряности словесной и картинной» [66, с. 478]. В творчестве Анненского Гумилёва привлекает острота поэтического мировосприятия, потому что «каждое движение» его учителя «воистину заострено».

В новых книгах Гумилёва Гиппиус отметил общие черты с поэзией И.Северянина. Это, пожалуй, первая попытка критики после статьи Брюсова о манифесте Гумилёва сблизить акмеизм и футуризм, Гумилёва и Северянина. Автор подчеркнул, что «Гумилёв не такой озорник, как Северянин, он не всё, а только кое-что приносит в жертву остроте и пряности, — зато, вероятно, он и не «выскочит из ландолета девушками окружённый» [66, с. 479]. Гумилёв, считает Гиппиус, и сам осознает близость своего творчества Северянину. Поэтому неудивительно, что «первый голос, раздавшийся в защиту фокуснической

ловкости Северянина, был голос Гумилёва (в «Аполлоне» 1911 года – рецензия об электрических стихах)»[66,с.479].

В 1922 году было осуществлено второе, посмертное, издание «Костра», и в периодике появились отзывы-некрологи В.Шкловского, В.Лурье, М.Слонима. Из этого ряда выделяется отзыв М.Цветаевой, который Г.Струве поместил во второй том вашингтонского собрания сочинений Гумилёва, так мотивируя свой выбор: «То, что она пишет, интересно и как её оценка Гумилёва, и как её собственные поэтические признания» [75, (2, с.357)].

Отзыв Цветаевой, главным образом, посвящён стихотворению «Мужик» и свидетельствует о близости Гумилёва творчеству поэтессы. Стихотворение в свое время прошло незамеченным для критики и цензуры.

В начале статьи Цветаева подробно, слово за словом, комментирует строфу из этого стихотворения:

В гордую нашу столицу  
Входит он - Боже спаси!-  
Обворожает Царицу  
Необразимой Руси...

«Четыре строки, - пишет Цветаева, - и все дано: и судьба, и чара, и кара» [211,с.486].

По мнению Цветаевой, ценнейшее качество поэзии Гумилёва заключается в том, что он не указал конкретных исторических имен и реалий, не назвал стихотворение «Распутин» и предоставил «лучшему читателю эту... несравненную радость в сокрытии открытия» [211, с. 487].

Цветаева, обращаясь к памяти Гумилёва, к его душе, говорит как поэт поэту: «Дорогой Гумилёв, есть тот свет или нет, услышьте мою, от лица всей Поэзии, благодарность за двойной урок: поэтам- как писать стихи,



историкам- как писать историю. Чувство Истории- только чувство Судьбы» [211,с.487].

В сборнике «Костёр», считала поэтесса, Гумилёв сумел преодолеть славу вечного ученика и стать настоящим мастером: «Не «мэтр» был Гумилёв, а мастер: боговдохновенный, и в этих стихах уже безымянный мастер, скошенный в самое утро своего мастерства-ученичества, до которого в «Костре» и окружающем костре России так чудесно – древесно!– дорос» [211, с.487].

В августе 1921 года, буквально через несколько дней после расстрела Гумилёва, в книжных магазинах Петрограда появляется его последний сборник «Огненный столп» [подробнее о последних книгах Гумилёва См.:167]. Первоначально Гумилёв планировал назвать сборник «Посредине странствия земного», но потом передумал, считая, что такое название может иметь для его жизни мистический смысл.

Название «Огненный столп» может быть воспринято многозначно. Н.Богомоллов возводит заглавие сборника к Библии, где «в различных книгах «огненный столп» фигурирует в различных контекстах. См.: «И двинулись *сыны Израилевы* из Сокхофа, и расположились станом в Ефаме, в конце пустыни. Господь исе шёл перед ними днём в столпе облачном, показывая им путь, а ночью в столпе огненном, светя им, дабы идти им и днём, и ночью. Не отлучался столп облачный днем и столп огненный ночью от лица народа» (Исход, 13:20-22) и в связи с данной цитатой ещё одну: «Когда же Моисей входил в скинию, тогда опускался столп облачный у входа в скинию и *Господь* говорил с Моисеем» (Исход,33:9); в другом контексте: «И видел я другого Ангела сильного, сходящего с неба, облечённого облаком; над головою его

была радуга, и лице его, как солнце, и ноги его, как столпы огненные» (Откровение, 10:1)» [76, (1, с. 536)].

Также название может обнаруживать переключку с книгой Ницше «Так говорил Заратустра»: «Горе этому большому городу! Хотел бы я видеть тот огненный столб, в котором сгорит он! Ибо столбы пламени должны предшествовать Великому Полудню. Но всему своё время и своя судьба» [170, с. 158]. Современник поэта Маковский возводил название книги к строкам из стихотворения Гумилёва «Много есть людей, что полюбив...», обратив внимание на самоцитацию Гумилёва в книге [См.: 169, с. 52].

Мотивы, образы, темы последней книги Гумилёва вызывали и продолжают вызывать противоречивые оценки исследователей и критиков. Обобщая различные точки зрения о сборнике, Е. Мстиславская справедливо указывает на целостный характер «Огненного столпа»: «В основе лирического сюжета книги как содержательной целостности лежит история жизненного пути – точнее, работы самосознания лирического героя. Этот путь мыслится Гумилёвым как постепенное восхождение по ступеням духовности к наивысшей цели человеческого существования – обретению истинной духовности, которое должно произойти со вторым пришествием мессии – Иисуса Христа – и в период грядущего Страшного Суда. Тема Страшного Суда – связная тема сборника. Решение этой темы осложнено у Гумилёва эклектической системой философских взглядов, в которой соседствуют элементы библейско-христианских, масонских, теософских, антропософских, ницшеанских и других религиозных и философских учений» [158, с. 179–180].

Обращение к различным философским учениям, большой пласт религиозно-мистических мотивов и образов позволили многим увидеть в книге Гумилёва не только

отход от акмеизма и возвращение к символизму, но и обращение к оккультизму, разочарование в христианстве.

Однако исследователи часто не принимали во внимание тот конкретный контекст эпохи, в котором создавались произведения. Очевидно, исторические события воспринимались Гумилёвым как наступление тёмных сил и мирового зла, атеизм был приравнен поэтом к сатанизму и богоборчеству, революция и последовавшие за ней террор и разруха составляли некое предзнаменование конца света.

«Огненный столп» свидетельствует о том, что Гумилёв не мог быть пассивным очевидцем истории, все его произведения – это своеобразный призыв не только к борьбе со злом, но и к возвращению в лоно православной церкви. О том, что Гумилёв именно так воспринимал характер современного ему времени, говорят и название последней книги, и все произведения «Огненного столпа».

Таким образом, критики обращали внимание на такие разновидности творческих связей, как реминисценции, параллели с западноевропейской (в основном, французской) и русской литературой конца XIX – начала XX века, следование в раннем творчестве традициям символизма, влияние на поэзию Гумилёва личных и творческих контактов с Анненским, Брюсовым, Вяч. Ивановым [См: 49, 53 – 54].

## ***1.2. Изучение творческих связей поэзии Н.С. Гумилёва в современном литературоведении***

В течение долгих лет имя Н. Гумилёва или не упоминалось в серьёзных литературоведческих работах, или оказывалось в негативном контексте. Сегодня пришло время детального изучения творческого наследия Гумилёва: в свет вышли его стихи, проза, драматургия, критика. А.Павловский так определяет актуальные проблемы современного гумилёвведения: «Прежде всего предстоит выработать... общую концепцию творчества Гумилёва; необходимо установить место его в истории русской поэзии XX века; следует определить пути воздействия Гумилёва на советскую поэзию; выяснить основные взаимодействия поэта с его современниками; проследить своеобразие его поэтического метода; исследовать его эстетические взгляды; осмыслить характер его драматургии и своеобразие прозы; изучить принципы его переводческой работы» [176, с.8]. Задачи, поставленные учёным ещё десять лет назад, пока далеки от своего решения. Интересующая нас проблема творческих связей поэзии Гумилёва и литературы Серебряного века недостаточно глубоко освещена в литературоведении.

Проблема «Гумилёв и символизм» рассматривается в работах В.Баевского, М.Баскера, В.Бронгулеева, П.Громова, О.Клинга, А.Павловского, Р.Тименчика, М.Толмачёва и других.

Книга английского слависта М.Баскера «Ранний Гумилёв: путь к акмеизму» демонстрирует основные тенденции западноевропейского гумилёвведения[23]. Учёный уделяет главное внимание исследованию

творческих отношений Гумилёва и его поэтических учителей – Анненского и Вяч. Иванова. Многоаспектность в рассмотрении литературных контактов ставит книгу Баскера в ряд наиболее значительных исследований о творчестве Гумилёва. Баскер сопоставляет сновидческо-визионерские мотивы «Романтических цветов» со схожими лейтмотивами поэтов-символистов. Автор исследует многочисленные аллюзии «Путешествия в Китай», творческие связи поэмы Гумилёва с произведениями Ф.Рабле и Ш.Бодлера. Для акмеистов личность и творчество Рабле всегда были определяющими, и это обнаруживается уже в ранней поэме «Путешествие в Китай», где слились воедино две важные для Гумилёва темы – дальних странствий и Адама. Поэтому «Путешествие в Китай» «является удивительным предвосхищением позиций последующего литературного течения» [23, с. 72].

Баскер рассматривает творческие связи Гумилёва и Анненского сквозь призму культурного восприятия поэтами Царского Села. По мнению учёного, «Анненский является достойным наследником Пушкина; а Гумилёв, ища «выход в будущее через переработку прошлого»... стремился идти тем же путём... Царское, как литературное пространство... и Анненский, как литературная личность, воплощали для Гумилёва фактически одно и то же: ...европейскую культурную традицию. Гумилёвский «царскосельский круг идей», в конце концов, открывается той «мировой культуре», по которой впоследствии, уже после его смерти, так тосковали акмеисты» [23, с. 104].

Р.Тименчик впервые подробно проанализировал творческие связи Гумилёва и Анненского. Исследователь рассматривает биографический контекст отношений поэтов (общение в царскосельской гимназии, дарственные надписи, рекомендательные письма, работу в «Аполлоне»),

критические отзывы о творчестве друг друга. Тименчик справедливо считает, что творческие связи Гумилёва и Анненского обусловлены не только близостью последнего к становлению акмеизма, но и полемикой между учителем и учеником. «Спор оборвался со смертью Анненского, – пишет автор. – Но в последующие двенадцать лет, при всем ревностном отношении Гумилёва к имени Анненского «как нашего «завтра», искры посмертной полемики с царскосельским учителем мелькали в его высказываниях» [195, с.278].

Имена Гумилёва и Брюсова традиционно сопоставляются в современном литературоведении [22, 24, 34, 42 – 43, 58, 61, 81 – 82, 87, 161, 177, 184, 187, 190 и др.], уделяется внимание ученичеству Гумилёва, анализируется переписка. Одними из первых этот вопрос затронули Р.Тименчик и Р.Щербаков [41]. Исследователи разделяют творческие отношения поэтов на три периода: «Первый из них длится до середины 1910 года ... Если в это время Брюсов играл роль щедрого и терпеливого учителя, а Гумилёв находился в положении послушного и благодарного ученика, то на следующем этапе, длившемся до весны 1913 г., молодой поэт выступает уже как вполне самостоятельная литературная фигура. Сокращается объём переписки, она становится более сухой и деловой, Брюсов иногда даёт советы, как более опытный мастер, но чаще исполняет роль заказчика... С рождением акмеизма начинается третий период во взаимоотношениях Брюсова и Гумилёва, который обозначен прекращением переписки... О дальнейшем развитии отношений можно судить лишь по журнальным рецензиям Брюсова и Гумилёва, случайным отзывам в письмах к третьим лицам и воспоминаниям современников» [41, с. 400–401].

Ценность публикации Тименчика и Щербакова, а также опубликованной практически одновременно с ней

статьи М.Толмачёва [195] и несколько позже книги В.Бронгулеева [34] в том, что авторы впервые представили современным читателям письма поэтов, дали к каждому из них развернутый комментарий, рассказали о личных встречах учителя и ученика.

Творческие связи А. Блока и Гумилёва рассмотрены в монографии П.Громова [71]. Автор подробно анализирует статью Блока «Без божества, без вдохновенья», критические отзывы Гумилёва о поэте, уделяет внимание личным встречам поэтов, пытается установить причины их «литературно-социальной вражды». Многоплановость выявленных творческих связей Блока и литературы XX века, глубокий анализ эволюции поэта делает монографию ценной для блоковедения. Однако творческие связи Блока и Гумилёва представлены Громовым сквозь призму коммунистической идеологии, поэтому многие выводы исследователя нельзя назвать объективными. Нельзя, например, согласиться с тем, что Громов сводит причины литературных разногласий поэтов к буржуазности Гумилёва и акмеистов: «Гумилёв и его школа в пластически-ясной по внешности, «классицистической» форме выдвигали, используя отчасти опыт самого Блока, образ-характер буржуазного человека, явно противопоставляя его революции и человеку массы. Всегдашняя ненависть (или даже отвращение, омерзение – если говорить в личном плане) Блока и буржуа должна была вызвать у него духовный и художественный отпор таким тенденциям» [71, с.514]. Видимо, такой идеологический взгляд на творческие связи Гумилёва и Блока обусловлен временем создания монографии, когда на имени Гумилёва лежала печать врага и контрреволюционера.

В. Базанов в статье о взаимоотношениях Блока и Гумилёва справедливо указывает на то, что «вопрос... о

творческих взаимосвязях Блока и Гумилёва в той или иной мере затрагивался во многих работах, но только лишь затрагивался, так и не став пока что предметом всестороннего и глубокого осмысления во всей его широте и сложности: даже фактический материал внешней «канвы» взаимоотношений поэтов выявлен ещё далеко не в полной мере» [20, с.189]. Исследователь рассматривает именно «фактический материал внешней «канвы» взаимоотношений поэтов». Базанов собрал разрозненные сведения о личных встречах поэтов, привёл дневниковые записи Блока о Гумилёве и дарственные надписи поэтов на книгах друг друга. К сожалению, автор ограничился только внешней, биографической стороной отношений Блока и Гумилёва.

Творческие связи Гумилёва и Вяч. Иванова нигде подробно не рассматриваются. Отдельные наблюдения по этой проблеме встречаются в работах Бронгулеева [34], Клинга [111 – 112], Лекманова [135], Полушина [177–178]. Баскер рассматривает творческие связи Гумилёва и Вяч.Иванова на примере антисимволистской пьесы «Актеон». Отрицательный персонаж пьесы – Актеон – обнаруживает тесную связь с Дионисом и тем кругом идей, которые провозглашались Вяч. Ивановым. В пьесе Гумилёв не только стремился развенчать и «преодолеть символизм», но и «превзойти... созданием своего собственного, духовно более «зрелого» мифа акмеизма. Его пьеса, – считает Баскер, – является развёрнутым воплощением... изложенной в манифесте «Наследие символизма и акмеизм» акмеистической программы... она более полно освещает природу гумилёвского акмеизма, чем какое-либо другое его произведение» [23, с. 141]. Ценность наблюдений Баскера заключается в том, что он сумел реконструировать утраченный в поздних



исследованиях первоначальный полемический смысл «Актеона».

Ранние произведения Гумилёва более явно обнаруживают воздействие современной ему литературы на творчество поэта. А.Павловский справедливо указывает на то, что первые книги поэта требуют более детального изучения, так как «они дают возможность определить первоначальные воздействия и влияния — ведь на слабых произведениях, не преодолевших прямой подражательности, всегда легче заметить следы предшествующего или окружающего литературного фона» [176, с. 9]. Раннее творчество Гумилёва проявляет творческие связи, прежде всего, с поэтами-символистами. Павловский отмечает, что творчество Гумилёва периода «Пути конквистадоров» обнаруживает «воздействие не только старших символистов, входивших тогда в свой зенит, но и опыт поэзии 70 и 80-х годов, например, С.Надсона, К. Фофанова, Н. Минского, а также целого ряда десятистепенных и ныне прочно забытых поэтов» [176, с. 10].

Рассматривая творческие отношения Гумилёва и Брюсова, Павловский справедливо полагает, что ученик уже во втором сборнике «Романтические цветы» ещё неосознанно стремился преодолеть символизм и выработать свой стиль. Автор отмечает, что в изучении творческих связей Гумилёва и символизма, акмеизма и символизма необходимо учитывать тот культурный опыт, на который в равной степени опирались оба поэтических направления: «Многозахватность культурных традиций, которая в высшей степени была свойственна и старшим и младшим символистам, их ориентация на западный общеевропейский ... опыт, способность творчески переработать его, сделав органичным достоянием русской стиховой культуры, — всё это было в не меньшей степени

присуще и акмеистам» [176, с.15]. Это замечание Павловского тем более важно, что позволяет при более детальном анализе увидеть преемственность акмеизма по отношению к символизму, выявить глубинные связи поэтических направлений. Ценные указания исследователя, к сожалению, лишены конкретных примеров влияния тех или иных авторов на творчество Гумилёва. Такая позиция обусловлена задачами статьи, в которой Павловский только намечает те актуальные проблемы гумилёвovedения, которые должны быть решены учёными.

В.Баевский анализирует творческие связи поэзии Гумилёва и его учителей-символистов В.Брюсова и И.Анненского на уровне стихотворной техники, статистически соотнося метрический репертуар поэта с творчеством его современников. «У Гумилёва, – пишет исследователь, – отношение между ямбами, хореем трехсложными метрами и неоклассической метрикой» является сложным. «Хореические размеры на уровне средних данных по периоду, на уровне данных по стихосложению Анненского и Брюсова. Трехсложники распространены приблизительно как у Анненского и ... значительно превосходят уровень их у Брюсова и средний для всего периода. Наконец, новые, неоклассические метры распространены больше, чем в среднем у Анненского и Брюсова» [19, с. 80]. Такой подход учёного, основанный на изучении техники стихосложения и статистическом анализе индексов стихотворной речи, во многом близок гумилёвской теории стиха. Наблюдения Баевского позволяют обогатить и дополнить исследования по проблеме творческих связей.

О.Клинг, рассматривая стилевое становление акмеизма, останавливается на проблеме воздействия символизма на творчество Гумилёва. Исследователь, вслед

за Ахматовой и другими современниками поэта, считает, что «исток акмеизма надо искать в «характере Гумилёва», в его вере и разочаровании в символизме» [112, с.104]. Творческие связи Гумилёва и символистов (Анненского, Брюсова, Бальмонта, Сологуба) Клинг рассматривает на уровне поэтики. Критик подробно анализирует гумилёвские образы «сада» и «звёзд», соотнося их с общесимволистскими символами. Развитие символа *сад* в поэзии Гумилёва позволяет критику проследить эволюцию творчества поэта. «*Сад* Гумилёва, как и *сад* Брюсова, – это не часть внешнего, объективированного мира, а часть «я» поэта, метафора, отражающая состояние души» [112, с.113]. В предакмеистической поэме «Блудный сын» *сад* утрачивает символистский смысл, становясь частью внешнего мира. Клинг полагает, что Гумилёву не удалось до конца «преодолеть символизм» в своём творчестве. Литературовед относится к числу тех исследователей, которые считают, что в последних книгах Гумилёв снова вернулся к символизму. «Гумилёв искал «твёрдую почву» в отлёте от символизма, полемизируя с ним, но символизм оставался в составе его поэтической крови, в том числе в самой «акмеистической» книге – «Чужое небо». И, наконец, символизм – как до поры до времени дремавший вирус – «проснулся» у Гумилёва 1920-х годов – в книгах «Огненный столп» и «К Синей звезде», – пишет Клинг [112, с.125].

История развития акмеизма подробно рассмотрена в «Книге об акмеизме» О.Лекманова [135]. Исследователь, не уделяя специального внимания творческим связям Гумилёва и акмеистов, стремится на разных уровнях рассмотреть взаимоотношения акмеистов. Лекманов затрагивает целый ряд важных для литературоведения вопросов: влияние символистов и, в частности, И. Анненского, М. Кузмина, Вяч. Иванова на творчество и

эстетику акмеистов, адамистический аспект в поэзии С.Городецкого, В.Нарбута, М.Зенкевича и Н.Гумилёва, А.Ахматовой, О.Мандельштама, переключки в творчестве акмеистов.

Важной нам кажется мысль исследователя о цеховом начале в творчестве акмеистов, когда многие темы, идеи, образы, элементы поэтики становились общими для всех шести поэтов, часто переходя из произведений одного автора в другие. Наиболее ярко «цеховость» проявилась в творческих контактах Гумилёва, Ахматовой и Мандельштама: «Интенсивность, напряжённость и изощрённость поэтического диалога... выделяют Гумилёва, Мандельштама, Ахматову не только из вполне разношёрстного круга членов первого «Цеха поэтов», но и из «корпоративного замкнутого круга» шести акмеистов» [135, с. 10]. Автор приводит, по его словам, «краткий и заведомо неполный перечень реминисценций» из стихотворений акмеистов, который, в первую очередь, указывает на диалогичность литературного направления. В монографии Лекманова нам представляется ценным воспроизведенный автором культурный контекст, который позволяет составить целостное представление об эпохе Серебряного века и расстановке литературных сил в Петербурге начала XX века.

О. Червинская задачи исследования акмеизма и литературы Серебряного века видит в понимании тех «закономерностей, которыми определялись её контекстуальные связи, само творчество её представителей в свете таковых, а также определённая дистанция по отношению к категоричным концепциям, представляющим нынешний Восток-Запад» [213, с. 98]. Исследователь воспроизводит культурно-исторический контекст эпохи, закономерности связей между историческим,

политическим и литературным процессами, соотносит творчество акмеистов не только с литературой Серебряного века, но и православной и христианской традицией, рассматривая их поэзию через призму духовно-нравственных ценностей XX века.

Н. Грякалова анализирует творчество Гумилёва и проблемы эстетики акмеизма [72], раскрывает связь поэтического направления и феноменологической философской школы, идеи которой легли в основу адамистического мироощущения поэтов.

Творческие связи Ахматовой и Гумилёва практически никогда не были предметом специального исследования, разговор об этих поэтах в основном сводится к истории их личных отношений [34, 81 – 82, 84, 142 – 143, 145 – 146, 177 и др.]. Исследователем А.Казанцевой предпринята попытка изучения поэтического диалога Ахматой и Гумилёва [107]. В книге ценны словари рифм Ахматовой и Гумилёва, которые могут быть использованы исследователями творчества поэтов.

И. Винокурова рассматривает диалог Гумилёва и Мандельштама на примере сходства метафор «ночь» и «звёзды» в их творчестве. Исследователь считает, что трагическое, зловещее восприятие ночи и звёзд в поэзии Гумилёва стало определяющим для Мандельштама, данные метафоры соотносятся с восприятием поэтами советского строя, террора и смерти. По мнению Винокуровой, личность Гумилёва до конца жизни наполняла Мандельштама внутренней силой и мужественностью. «Точно такое же действие... оказывали на Мандельштама и гумилёвские метафоры, включённые в ткань его собственных текстов, – пишет автор. – Они как бы аккумулировали в себе особую энергию, имевшую тенденцию не убывать, не испаряться со временем, но

подспудно накапливаться, исподволь корректируя мир – и самоощущение» [57, с. 7].

Проблема творческих связей Гумилёва и футуристов осталась практически не изученной. Некоторые аспекты этого вопроса затронуты в статьях О.Клинга и В.Кошелева. Клинг, характеризуя литературный процесс Серебряного века, пришёл к выводу о его диффузности. Диффузное состояние литературы позволяет увидеть не только «столкновение разных течений и школ», но и «сходство эстетических систем, с одной стороны, символизма и акмеизма, с другой – символизма и футуризма. В свою очередь нельзя не видеть, при всём обоюдном отталкивании акмеизма и футуризма, общее в этих двух ведущих направлениях в литературе 1910-х годов» [111, с.83].

Клинг одним из первых обратил внимание на то, что определённая близость, на первый взгляд, полярных направлений, объясняется их генетической связью с символизмом, который изначально содержал тенденции неоклассицизма и авангардизма. Такое понимание литературного процесса даёт возможность без какой-либо натяжки сопоставлять творчество Гумилёва с творчеством футуристов, в частности, с И.Северяниным и В.Хлебниковым. Клинг проводит параллель между поэзией Гумилёва и Хлебникова, указывая на то, что Гумилёв в «Пятистопных ямбах» использовал свой пародийный портрет из поэмы Хлебникова «Передо мной варился вар...». Однако изучение творческих связей поэзии Гумилёва и футуризма не является предметом специального исследования статьи Клинга, поэтому ценные наблюдения учёного обогащают представления по этому вопросу, но, к сожалению, не дают его системного освещения.

Творческим связям Гумилёва и Северянина посвящена статья Кошелева [120]. Автор рассматривает восприятие Гумилёвым и Северяниным личности и творчества друг друга, приходит к выводу о том, что для функционирования поэтов в литературе характерна «масочность», отсутствие самораскрытия и интимности.

## **Раздел 2**

### **Поэзия Н.С. Гумилёва и литература Серебряного века: символизм, акмеизм, футуризм**

#### **2.1. Поэзия Н.С. Гумилёва и символизм**

Начало творческого пути Н. Гумилёва совпало с расцветом русского модернизма и, в частности, символизма. В первых своих книгах молодой поэт испытал огромное влияние со стороны И.Анненского, В.Брюсова, К.Бальмонта, М.Кузмина, А.Блока.

Как и большинство современников, Гумилёв впитывал творчество символистов, подражал им, учился художественному мастерству. Первым и, наверное, самым близким учителем юного поэта был директор Царскосельской гимназии – И. Анненский. Анненский был творческим учителем не только Гумилёва, но и большей части молодых поэтов Серебряного века. Анна Ахматова говорила о нём: «Убеждена, что Анненский должен занять в нашей поэзии такое же почётное место, как Баратынский, Тютчев и Фет... Иннокентий Анненский не потому учитель Пастернака, Мандельштама и Гумилёва, что они ему подражали, – нет, о подражании не может идти речи. Но названные поэты уже содержались в Анненском» [217, с. 257]. Особенно близкими его творчество и личность были для Гумилёва; справедливости ради нужно заметить, что именно молодой современник способствовал популярности Анненского, выводя Ник. Т-о, автора «Тихих песен», известного узкому кругу поэтов, в мэтры начала XX века.



Знакомство юного Гумилёва и переводчика, педагога Анненского состоялось в стенах Николаевской Царскосельской гимназии, куда он поступил в 1903 году. Из стен гимназии вышли многие известные и неизвестные широкому читателю поэты: Д.Коковцев, В.Анненский–Кривич, Д.Крачковский (Кленовский), Ю.Голенищев–Кутузов, Б.Мейер и другие.

Современный биограф Гумилёва В.Полушин справедливо говорит о том, что Анненский сыграл в судьбе молодого поэта решающую роль. «Блестяще (с золотой медалью) окончивший в 1879 году историко-филологический факультет Императорского Санкт-Петербургского университета со степенью кандидата, И.Ф. Анненский был оставлен при университете, а службу по стечению обстоятельств начал в гимназии Бычкова (позже Гуревича). 16 октября 1896 года он занял должность директора Императорской мужской гимназии, одновременно читал курс греческого языка. Тогда Иннокентий Анненский ещё не был известен как поэт, но у него было имя известного учёного, знатока античной культуры и переводчика... На его уроках Гумилёв был внимательным и вдумчивым учеником. Мир древностей Эллады вызывал в душе романтика ответное чувство, юношу волновали деяния легендарных героев Античности» [177, с.56].

Будучи учеником выпускного класса, Гумилёв издал свой первый сборник «Путь конквистадоров». Ахматова видела влияние Анненского во многих произведениях книги: «Мотивы Лаодамии и «Мепаниппы» были, как она считала, чуждыми Николаю Степановичу, но Иксион, становящийся богом, конечно удостоился его внимания... Поэмы же этого сборника она считала сделанными по типу античных трагедий, но с нарочито «вынутым» из них действием» [34, с.35]. На сборнике, который был подарен

своему первому учителю, поэт, перечислив сочинения адресата, написал:

Тому, кто был влюблён, как Иксион,  
Не в наши радости земные,  
а в другие.  
Кто создал Тихих песен  
нежный сон –  
Творцу Лаодамии От автора»  
[Цит. по: 34, с. 35].

В ответ Анненский подарил молодому поэту свои «Тихие песни», сделав такую надпись:

Меж нами сумрак жизни длинной,  
Но этот сумрак не корю,  
И мой закат холодно-дынный  
С отрадой смотрит на зарю[12, с.208].

В этом мадригале обыгран один из ярких образов его «Книги отражений» – «дынный закат» из статьи «Достоевский в художественной идеологии». Говоря о Достоевском и Раскольникове, Анненский передаёт своё ощущение от того Петербурга, в котором живут автор и герой: «Потом он, автор, провёл своего нежного, своего излюбленного и даже не мечтательного, а изящно-теоретического героя через все эти топоры и подворотни, и провёл чистеньким и внимательно защитив его от крови мистическим бредом июльских закатов с тем *невинным гипнозом преступления*, который творится только в Петербурге, в полутемных переходах чёрных лестниц, когда сквозь широко распахнутые окна и на мышастость заплёванных серых ступеней, и на голубоватость стен, искрещенных непристойностями, укоризненно смотрит

небо цвета спелой дыни» [10, с.186–187]. Позже образ «дынного заката» был включён Гумилёвым в ткань стихотворения «Вечер»: «Как этот вечер грузен, не крылат! / С надтреснутою дыней схож закат» [78, (3, с. 46)].

Здесь сравнение восходит не к мадригалу Анненского, как традиционно считают Н. Богомолов [31] и Р. Тименчик [195], а к его «Книге отражений». Это обусловлено эмоциональной близостью в описании вечера и Петербурга Достоевского: вечер Гумилёва – «грузен, не крылат», бесцветен и неподвижен; июльский вечер в Петербурге, изображённый Анненским, – нечто мрачное, серое, отталкивающее и также статичное. Подхватывая образ, созданный учителем, Гумилёв передаёт настроение своего лирического героя, стремящегося разорвать душное, сонное пространство города:

В такие медленные вечера...  
Слагают окрылённые стихи,  
Расковывая косный сон стихий  
[78, (3, с. 46)].

В 1906 году Гумилёв уехал в Париж продолжать образование в Сорбонне. Этот период творчества Гумилёва в большей степени обусловлен эпистолярным общением с Брюсовым, его наставлениями по теории стихосложения. В 1908 году в Париже вышла вторая книга стихов Гумилёва «Романтические цветы», оценку которой среди других критиков дал и Анненский.

Вернувшись из Парижа и первого путешествия в Африку, в 1909 году Гумилёв как никогда тесно общается с Анненским. В это время создается журнал «Аполлон» во главе с Маковским, Гумилёв принимает самое активное участие в его организации и привлекает к работе своего

учителя. Помимо посещения литературных салонов, работы в редакции «Аполлона», поэтов сближали заседания «Академии стиха», где оба состояли в президиуме.

На этих встречах Анненский выступал с докладами о литературе и искусстве, раскрывая свою эстетическую позицию: «Он противопоставлял «статическому эстетизму» электрического выключателя свой «динамический эстетизм», который «помнит... чёрное зерно в мерцании пылающей свечи». Как в пламени Анненский находил темноту, так и в поэтике он искал формообразующих противоречий, «чёрное зерно» антитезиса» [195, с.277].

А. Кушнер полагает, что сегодня нарочито преувеличена роль Анненского в редакции «Аполлона» и приводит слова того же Маковского: «С его художественными оценками в редакции не очень считались» [127, с. 211]. По мнению исследователя, прижизненный авторитет поэта – миф, созданный Гумилёвым, Кривичем, Волошиным уже после смерти поэта: «Анненский не был мэтром, не подходил на роль «властителя дум» даже в сравнительно тесном кружке» [127, с. 211]. Только посмертное издание «Кипарисового ларца» сделало на какое-то время творчество поэта заметным, но потом, в эпоху советской литературы, Анненский был снова забыт.

Летом 1909 года Анненский пишет статью «О современном лиризме», которая представляет собой обзор современной ему русской поэзии. «Лиризм Гумилёва, – по мнению автора, – экзотическая тоска по красочно причудливым вырезам далёкого юга. Он любит всё изысканное и странное, но верный вкус делает его строгим в подборе декораций» [10, с. 378]. Здесь снова поэзия Гумилёва воспринимается как бутафория,

декорация, придуманная экзотика. В сообщении Тименчика приводятся черновые наброски из статьи Анненского о поэзии Гумилёва, в которых чётче прослеживается его позиция: «Не любит театр, пьес не пишет, ничего сознательно не стилизует, хотя и сам стилизованный... Его не подцепишь на неточности – справился заранее у сведущих людей... Причёсано всё, как следует, и с пробором» [195, с. 277].

Замечания Анненского не прошли незамеченными для Гумилёва, и в 1910 году, уже после смерти поэта, в статье «Жизнь стиха», он писал о том, что в творчестве учителя «не чувство рождает мысль, как это вообще бывает у поэтов, а сама мысль крепнет настолько, что становится чувством, живым до боли даже. Он любит исключительно «сегодня» и исключительно «здесь», и эта любовь приводит его к преследованию не только декораций, но и декоративности. От этого его стихи мучат, они наносят душе неисцелимые раны, и против них надо бороться заклинаниями времён и пространств» [76, (3, с.13)].

При этом сопоставление статьи Гумилёва «Жизнь стиха» (1910) и статей Анненского «Что такое поэзия?» (1903) и «Бальмонт–лирик» (1906) свидетельствует о том, что учитель во многом определил позицию ученика. Не давая чёткого определения поэзии, Анненский обращается к характеристике её основных признаков – образу, теме, идее, художественным средствам, поэтике. Поэтические слова понимаются автором как «психический акт» [10, с.203], который не равноценен идеальному и реальному восприятию действительности: «Вся их сила, ценность и красота... заключается в поэтическом гипнозе» [10, с. 202]. Это качество поэзии способствует тому, что читатель становится сопричастным акту творчества. Внушение, гипноз поэтического слова он иллюстрирует примером из

Гомера. Сегодня «Илиада» и перечень кораблей из неё кажутся скучными и ничего не дающими воображению современного человека: «И каталог кораблей был настоящей поэзией, пока он *внушал*. Имена навархов, плывших под Илион... самые звуки этих имён... влекли за собою в воспоминаниях древнего Эллина живые цепи цветущих легенд, которые в наши дни стали поблекшим достоянием синих словарей» [10, с. 204.].

Характеристика символов, данная Анненским в статье «Что такое поэзия?», предопределила акмеистический взгляд на эту проблему: «Поэзия ищет точных символов для *ощущений*, т.е. реального субстрата жизни и для *настроений*, т.е. той формы душевной жизни, которая более всего роднит людей между собой, входя в психологию толпы с таким же правом, как в индивидуальную психологию» [10, с. 206]. Анненский всегда выступал за ясность, прозрачность поэтического слова, которое не может быть доступно только узкому кругу специалистов. Сущность поэзии, считает критик, заключается в слиянии поэта и стиха, но, вместе с тем, произведение не принадлежит автору, чьё Я только «сделало стих изысканно красивым» [10, с. 99].

Эта мысль перекликается с ярким описанием появления стихотворения в статье Гумилёва «Жизнь стиха». Автор убеждён, что поэт вынашивает в душе стихотворение так же, как мать вынашивает будущее дитя, и всё окружающее творца определяет будущее произведения, его судьбу в истории литературы. Гумилёв, по-видимому, под влиянием работы Анненского, тоже обращается к Гомеру и говорит о внушении его слова, хотя и не употребляет определения «поэтический гипноз»: «Он счёл бы себя плохим работником, если бы, слушая его песни, юноши не стремились к военной славе, если бы

затуманенные взоры девушек не увеличивали красоту мира» [76, (3, с. 8)].

Но в отличие от своего учителя он не считает «Илиаду» произведением скучным и устаревшим. В письме с фронта в 1915 году Гумилёв писал Ахматовой: «Я всё читаю Илиаду; удивительно подходящее чтение. У ахейян тоже были и окопы и загражденья и разведка. А некоторые описанья, сравненья и замечанья сделали бы честь любому модернисту. Нет, не прав был Анненский, говоря, что Гомер как поэт умер» [76, (3, с.242)]. «Илиада» вдохновляла поэта, её образы продолжали «внушать» даже в тюрьме, где перед расстрелом он читал эту книгу.

Как и Анненский, Гумилёв приходил к выводу о внебытийном положении поэтического искусства. Входя в жизнь читателя, стихи становятся его неотъемлемой частью, «они то учат, то зовут, то благословляют; среди них есть ангелы–хранители, мудрые вожди, искусители–демоны и милые друзья» [76, (3, с. 11)]. Из сказанного очевидно, что в статье «Жизнь стиха» Гумилёв испытал влияние критических работ Анненского, это подтверждается датировкой – неоконченное исследование «Что такое поэзия?» впервые увидело свет лишь в 1911г. в №6 «Аполлона» с подзаголовком: «Посмертная статья Иннокентия Анненского» и примечанием: «написана в 1903г. – набросок вступления к первой книге стихов» [10, с. 606].

Не только Гумилёв, но Мандельштам и Ахматова считали себя учениками Анненского, и это объясняется общими истоками акмеизма. Традиционно считают, что появление акмеизма было обусловлено кризисом символизма. Но для зарождения нового направления помимо внешних факторов необходимы ещё и внутренние, определяющие мировоззрение и метод. Таким внутренним толчком была поэзия Анненского, что подтверждается

словами Ахматовой: «Я прочла... корректуру «Кипарисового ларца»... в начале 1910г. и что-то поняла в поэзии» [15, с. 11]. То есть практически за год до официального появления акмеизма его будущие мэтры серьёзно впитывали творчество учителя, приближая этим вызов символизму. «После смерти Иннокентия Анненского, – пишет исследователь В.Мусатов, – молодые поэты, группировавшиеся вокруг «Аполлона», утратили духовного лидера. А так как влияние Вячеслава Иванова на поэтическую молодежь Петербурга ослабло, то в октябре 1911 года был создан Цех поэтов, организационно оформивший назревшее недовольство Поэтической Академией» [159, с. 76].

Ежедневный личностный опыт, воплощённый в «будничное» слово, в поэзии Анненского становится единственно истинным, индивидуальным и ценным. Язык его произведений, лирический сюжет неразрывно связаны с ситуациями, вещами, характерными для обычной жизни, которые, таким образом, определяют предметность поэзии. Соответствие внутренних переживаний, чувств, мыслей явлениям реального мира, предметность слова – эти черты его поэзии открыли дорогу Мандельштаму, Ахматовой, Пастернаку, Хлебникову, Г.Иванову и привлекли Гумилёва. «Даже Цветаева ... прочитав в 1910 году «Кипарисовый ларец», почувствовала себя на распутье – и, кажется, готова была выбрать акмеистическую дорогу» [127, с.195]. То есть творчество Анненского содержало в себе тенденции развития русской поэзии XX века. «Анненский завершил символизм как литературное течение, – считают П. Басинский, С.Федякин. – Именно сразу после его смерти обозначился кризис символизма. «Фамиру» Анненского можно прочитать... как предсказание судеб всего направления: задача его



оказалась невыполнимой, пытаюсь достичь высшей реальности символисты ослепили себя» [22, с. 188].

Всё же Гумилёв не мог полностью принять творчество Анненского. В стихах поэтического наставника окружающий мир многогранен и трагичен, лирический герой чувствует себя чаще всего одиноким от невозможности догнать ускользающее время. Эти черты поэзии Анненского вызывали неоднозначное отношение Гумилёва. Были периоды, когда он принимал творчество учителя, а иногда приходил к отторжению общего настроения его стихов. Расхождения поэтических миров Анненского и Гумилёва вызвали ряд ассоциаций Г. Иванова:

Я люблю безнадежный покой...  
Тишину безымянных могил,  
Все банальности «Песен без слов»,  
То, что Анненский жадно любил,  
То, чего не терпел Гумилёв» [171, с. 101].

На первый взгляд поэтическая эстетика Анненского, эстетика муки, страдания ничем не связана с жизнеутверждающим, «человеческим» началом гумилёвского творчества. Но с другой стороны, Ю.Верховский, комментируя эпиграф из Анненского «И было мукою для них, / Что людям музыкой казалось» ко второму изданию «Романтических цветов», отмечает близость их творческой позиции. Он считает, что «эстетизм Гумилёва покупает свою сочную красочно-пластическую гармонию ценой той же «муки» [55, с. 515].

Анненский оказал большое влияние на формирование литературных вкусов и пристрастий Гумилёва. Прежде всего, поэт способствовал его восприятию античности. Анненский прекрасно знал и

любил античность, владел греческим и латынью. Поэтому не случайно он решает «перевести все трагедии его любимого эллинского драматурга Еврипида, осуществить во вступительных статьях их художественный анализ, дать научный комментарий» [206, с. 11]. Анненский переводил не только Еврипида, но и Горация, Вергилия, а также использовал античные мифы и сюжеты для создания своих трагедий, которые высоко ценились Гумилёвым. Гимназист Гумилёв, общаясь со своим наставником, мог впитать любовь к искусству Древней Греции, а также, по-видимому, расширить своё представление об этом периоде яркими рассказами учителя. Поэтому античные образы, сюжеты, ассоциации и ссылки несомненно отражают влияние Анненского.

Влияние Анненского отразилось на пристрастиях Гумилёва в западноевропейской поэзии. Нельзя не согласиться с мыслью Верховского о том, что Анненский способствовал не только познанию Гумилёвым античности, но и его «утончённому восприятию парнасцев и «проклятых» [55, с.524]. Л. де Лиль, Верлен, Прюдом, Рембо, Бодлер, Малларме – вот далеко не полный список авторов, близких поэтам. Особенно дорогой для Анненского была поэзия Л. де Лиля, и в письме к Маковскому он писал: «Эти дни живу в прошлом... Леконт де Лиль... К Леконту де Лиль... Что за мощь! Что за высокомерие! И какой классик!» [10, с.490].

Критики не раз упрекали Гумилёва в подражании Л. де Лиллю, и сам он, анализируя в письме к Брюсову своё стихотворение «Варвары», признался: «Я написал его недавно, и, кажется, оно уже указывает на некоторую перемену в моих приёмах, именно на усиление леконт-де-лиливского элемента. Кстати сказать, самого Л. Л. я нахожу смертельно скучным, но мне нравится его манера вводить реализм описаний в самые фантастические сюжеты» [41,

с.480]. Это опосредованное через Л. де Лиля влияние Анненского существенно ещё и потому, что французского поэта называют предшественником вождя акмеизма. Л. Аллен отмечает: «Описательный гений «креола с лебединой душой.» бесспорно оживает в экзотических стихотворениях русского поэта» [8, с. 239].

Так же, как и Анненский, Гумилёв высоко ценил произведения одного из французских «проклятых» поэтов – Жюль Лафорга. Маковский так охарактеризовал отношение Анненского к этому автору: «Он чтит нелицемерно как наставников своих верных рыцарей иронии, начиная с Аристофана и кончая Лафоргом и Реми де Гурмоном» [149, с.214]. В этой связи интересна история спора между Горьким и Гумилёвым о значении поэзии Лафорга. В начале Горький резко отрицательно отзывался об этом поэте. Однако после того, как Гумилёв сказал, что «этот человек не только писал удивительные стихи, но испещрил всего Гегеля в немецком тексте необыкновеннейшими примечаниями», Горький несколько изменил своё отношение к Лафоргу [76, (3, с.262)]. Видимо, и здесь имеет место влияние литературных пристрастий Анненского.

Гумилёва и Анненского сближает интерес к переводческой деятельности, круг переводимых авторов, который включает не только таких классиков, как Шекспир, Гёте, Гейне, но и де Лиля, поэзию «проклятых» – Бодлера, Верлена, Рембо, в которых привлекала своеобразная образность, презрение к поэтической традиции. Несомненно, эти поэты были, с одной стороны, созвучны лирике Анненского, с другой, притягивали несходством в миропонимании. «Примечательно, – пишет А.Фёдоров, – что в его тетрадях переводы не образуют какого-нибудь особого раздела, а перемежаются со стихотворениями оригинальными... Оригинальное и переведённое соседствуют очень близко» [206, с. 42].

На протяжении всего творческого пути Гумилёв обращался к переводческой деятельности, но наибольшей интенсивности она достигла в советское время, в годы работы в издательстве «Всемирная литература», что обусловлено, с одной стороны, общим творческим подъёмом и материальными проблемами – с другой. Но последнее обстоятельство не способствовало рутинному отношению к работе. Гумилёв, К.Чуковский, Ф.Батюшков составляли книгу по теории перевода, а техника переводческой деятельности всегда интересовала поэта, и ей он уделил внимание не только в критических отзывах, обзорах иностранной литературы, но и в специальной работе. В статье 1919 года «Переводы стихотворные» Гумилёв изложил основные принципы художественного перевода. Автор обращает внимание на точность образов оригинала, чёткое соблюдение количества строк и строф, усвоение поэтики, сохранение характерных рифмы и ритма. «В идеале переводы не должны быть подписными», – считает Гумилёв [76, (3, с. 32)]. Эти правила, по – видимому, соблюдаемые их автором, были не характерны для его учителя – под рукой поэта оригиналы приобретали яркие индивидуальные черты. В своих переводах Анненский перерабатывает образы, сохраняя основную особенность и форму подлинника. Фёдоров отмечает: «Форму оригинала – будь то чеканная традиционная строфа или причудливо свободная, совсем не каноническая композиция – он заботливо соблюдает» [206, с. 43].

Уже говорилось о переводах Анненским Еврипида. Гумилёв, восхищаясь работой учителя, писал:

А там, над шкафом, профиль Эврипида  
Слепил горящие глаза [78, (2, с. 97)].

Переводы трагедий античного автора – это своего рода жизненный подвиг Анненского. Еврипид был одним из его любимых драматургов, в котором привлекали психологизм, реалистичность, глубокое постижение человеческих пороков и добродетелей, сопереживание героям – черты, отличающие его от Софокла и Эсхила и близкие переводчику.

Для Гумилёва таким созданием, своеобразно выражающим творческое и жизненное кредо, был перевод сборника «Эмали и камеи» Т. Готье, и сегодня никто так полно не переложил на русский язык произведения этой книги. Как Анненский вдохновлялся личностью и творчеством Еврипида, так и Гумилёву был близок Готье, которого он назвал одним из «краеугольных камней» акмеизма. Гумилёва привлекает чёткость, предметность образов французского поэта, его экзотизм, а также «явная тяга к «эпиграмматичности» [118, с.311], под которой понимается использование известных литературных сюжетов, ассоциаций и реминисценций.

Гумилёв до конца своих дней чтит память Анненского, высоко ценил его мастерство. Литературный портрет наставника, созданный Гумилёвым, показывает прошлое, настоящее и будущее творческого наследия последнего из «царскосельских лебедей»: «Эстетизм ли тонкой, избалованной красотами Эллады души или набожное, хотя с виду и эстетическое, стремление использовать свои силы наилучшим образом заставили его уединиться духовно, – кто знает? Но только теперь, когда поэзия завоевала право быть живой и развиваться, искатели новых путей на своём знамени должны написать имя Анненского, как нашего «Завтра» [76, (3, с. 58)].

Юный Гумилёв развивался исключительно под влиянием книг и манифестов символистов, ко времени выхода первой книги «Путь конквистадоров» у него не

было никаких контактов с современным ему литературным окружением (за исключением Анненского, который также в то время был мало кому известен). Сам поэт признавал это в письме к Брюсову 30 октября 1906г.: «Не забывайте того, что я никогда в жизни не видал даже ни одного поэта новой школы или хоть сколько-нибудь причастного к ней» [41, с. 416]. «Путь конквистадоров» в буквальном смысле открыл Гумилёву путь в русскую литературу, дал возможность не только общаться, но и учиться у ярких поэтов-символистов, одним из которых был Брюсов.

В литературном движении 1910-х годов Брюсов воспринимался как теоретик поэзии, известный критик, мэтр символизма, предъявлявший строгие требования к формальной стороне творчества. Он отрицательно оценил первый сборник Гумилёва. Можно предположить, что Гумилёв был огорчён рецензией, но изменило ситуацию письмо Брюсова, полученное поэтом в начале февраля 1906 года с предложением сотрудничества в «Весах». Это письмо положило начало ученичеству, а также долгой и плодотворной переписке поэтов, которая, к сожалению, сохранилась не полностью. М. Толмачёв справедливо отметил, что «наиболее интенсивной переписка была в 1906-1910 годах, приходясь, таким образом, на время творческого становления Гумилёва от выпуска им первого сборника стихотворений «Путь конквистадоров» и до выхода в свет упрочившей его положение в литературе книги «Жемчуга» [198, с. 157].

Почти к каждому письму Гумилёв прилагал несколько новых стихотворений, которые по усмотрению Брюсова помещались в «Весы». Разумеется, что брюсовский выбор произведений молодого поэта опирался, прежде всего, на его собственные литературные вкусы. В письме от 6 сентября 1907г. Гумилёв сетует: «Меня только удивило, что Вы взяли для «Весов» мою

«Царицу Содома», стихотворение... которое может показаться неловким подражанием Вашему «Близ медлительного Нила, там, где озеро Мерида» [41, с.438]. Готовя рецензию на «Романтические цветы», в письме к Гумилёву Брюсов назвал удачными стихотворения, близкие ему самому по стилистике, – «Юный маг», «Над тростником», «Что ты видишь», «Там, где похоронен», «Мой старый друг», «Каракалла» и другие.

Гумилёв изучал форму, мелодику, внутреннее построение поэтического произведения, пытаясь понять законы творчества и научиться писать стихи, это стремление во многом определялось и брюсовской позицией. Иногда его желание достичь поэтического совершенства выливалось в эмоциональные строки: «Я просто мечтаю и хочу уметь писать стихи, каждая строчка которых заставляет бледнеть щёки и гореть глаза» [41, с. 431]. Постигая законы поэзии, Гумилёв подробно изучал и анализировал каждое стихотворение сборника Брюсова «Пути и перепутья». Очевидно, что в этот период жизни авторитет мэтра был для него непререкаем. Именно Брюсов заинтересовал молодого Гумилёва прозой – атмосфера Парижа вдохновляла и на художественные произведения, и на статьи по искусству

В 1908 году вышел сборник «Романтические цветы», о котором сам Гумилёв отозвался так: «Я недоволен этой новой книгой, но очень доволен, что издал её. Теперь я свободен от власти старых приёмов и тем и мне много легче будет пойти вперёд» [41, с.465]. Характеристика этого нового сборника Брюсовым в статье «Дебютанты» перекликается с собственными эпистолярными наставлениями и показывает его понимание того, что многое Гумилёв достиг благодаря своим поэтическим упражнениям и своему ученичеству.

Второй сборник стихов Гумилёва не повлиял на ощущение зависимости от Брюсова, а явился своеобразным продолжением периода ученичества: «Нет сомнения, что я сделал громадные успехи, но только нет сомнения, что это почти исключительно благодаря Вам. И я еще раз хочу Вас просить не смотреть на меня, как на писателя, а только как на ученика, который до своего поэтического совершеннолетия отдал себя в Вашу полную власть», – пишет он наставнику вскоре после выхода рецензии [41, с. 478].

После возвращения из Парижа в Петербург поэты постепенно отдалились друг от друга. Это отдаление, по мнению О.Клингга, было связано с тем, что «к 1908 году, после издания парижских «Романтических цветов» и возвращения в Петербург, Гумилёв был внутренне готов к поискам нового поэтического стиля» [112, с. 106]. Возможно, отдаление связано и с яркой, насыщенной, богатой разнообразными встречами жизнью Гумилёва в Петербурге, общением с Анненским, посещением башни Вяч. Иванова, знакомством с молодыми поэтами, в частности, с Мандельштамом. О своем нынешнем положении он пишет Брюсову: «В Париже я слишком много жил и работал и слишком мало думал. В России было наоборот: я научился судить и сравнивать» [41, с.482].

Такое настроение послужило поводом к тому, что А.Толстой, П.Потёмкин и Гумилёв обратились к Вяч.Иванову с просьбой читать им лекции по теории и практике стихосложения. Накапливаемый творческий и жизненный опыт постепенно приводят к пониманию Гумилёвым большого различия между собственным поэтическим миром и миром брюсовских стихов, поэтому уже далеко не все стихотворения вызывают восторг и он, всё чаще сомневаясь в правильности наставлений своего



«учителя», впитывает «уроки» других мэтров поэзии: «Вы, наверное, уже слышали о лекциях, которые Вячеслав Иванович читает нескольким молодым поэтам, в том числе и мне, – пишет Гумилёв 21 апреля 1909г. Брюсову. – И мне кажется, что только теперь я начинаю понимать, что такое стих... «Все напевы» пока ещё несколько чужды. Они не вошли мне в кровь и в душу, как другие Ваши книги» [41, с. 491]. Это письмо свидетельствует о наметившемся охлаждении отношений, которое может быть обусловлено и ревностью Брюсова, и взрослением Гумилёва, его повысившейся самооценкой.

Сборник «Жемчуга» Гумилёв посвятил своему учителю Брюсову, потому что этой книгой, по словам самого поэта, «заканчивается большой цикл моих переживаний, и теперь я весь устремлён к иному, новому» [41, с.498]. В рецензии на сборник Брюсов, не понимая и не принимая поэтический мир Гумилёва, указал, что автор стихов «как-то чуждается современности, он сам создаёт для себя страны и населяет им самым сотворенными существами» [36, с. 360]. Этот отзыв не мог удовлетворить Гумилёва, потому что большую часть статьи занимает перечисление стихотворных образов книги, создаётся впечатление, что Брюсов подошёл к своей работе формально, и, упрекая молодого поэта в оторванности от реальной жизни, он вызвал его справедливый протест: «Начиная с «Пути конквистадоров» и кончая последними стихами, ещё не напечатанными, я стараюсь расширить мир моих образов и в то же время конкретизировать его, делая его, таким образом, всё более и более похожим на действительность»[41,с. 499].

Известно, что кризис символизма 1910-х годов ускорил возникновение новых течений и направлений в литературе. Ахматова, комментируя характер поэтики Гумилёва, подчёркивала: «Мальчиком он поверил в

символизм, как люди верят в Бога. Это была святыня неприкосновенная, но по мере приближения к символистам, в частности к «Башне» (В. Иванов), вера его дрогнула, ему стало казаться, что в нём поругано что-то» [15, с. 7].

Разрыв в 1911 году с Вяч. Ивановым, создание в противовес ему «Цеха поэтов», из которого позже вышло шесть акмеистов, способствовали охлаждению Гумилёва и Брюсова. Вышедшую в 1912 году книгу стихов «Чужое небо», названную автором «первым акмеистическим сборником» [15, с. 7], Брюсов уже не анализирует в одной, посвящённой конкретному сборнику статье, а уделяет ей внимание в рецензии «Сегодняшний день русской поэзии (50 сборников стихов 1911-1912 гг.)». По-прежнему не принимая поэтическое своеобразие Гумилёва, он называет его стихи холодными и в очередной раз подчёркивает формальное начало творчества поэта.

Брюсов не принял акмеизм и был враждебно к нему настроен, особенно после статей-манифестов Гумилёва и Городецкого. Интересно, что Гумилёв перед отъездом в 1913 году в научную экспедицию в Абиссинию написал Брюсову благожелательное письмо с просьбой прислать корректуру его статьи об акмеизме: «И Вы поймете всё моё нетерпение узнать Ваше мнение, мнение учителя о движении, которое мне так дорого. Я буду обдумывать его в пустыне, там гораздо удобнее это сделать, чем здесь» [41, с. 512]. Нам неизвестно, получил ли Гумилёв корректуру будущей статьи Брюсова, но легко можно представить, какое впечатление на него произвела эта статья.

Как уже отмечалось, в публикации 1913 года «Новые течения в русской поэзии. Акмеизм.» Брюсов подчеркнул, что акмеизм – «выдумка, прихоть, столичная причуда» и «обсуждать его серьезно можно лишь потому, что под его призрачное знамя стало несколько поэтов,

несомненно талантливых» [37, с.388]. По его мнению, недопустимо писать стихи, «применяясь к заранее выработанной теории, притом столь неосновательной, как теория акмеизма... Всего вероятнее, через год или два не останется никакого акмеизма» [37, с. 396].

После выхода этой статьи переписка между поэтами практически оборвалась, но известно, что Гумилёв продолжал с уважением относиться к бывшему учителю. Однако до конца не понятна враждебность Брюсовской статьи, ведь в этот период поэтика акмеистов была близка поэтике Кузмина, Блока и самого Брюсова. По мнению О. Клинга, такое негативное отношение объясняется тем, что «акмеизм действительно вобрал в себя всё лучшее, что было накоплено в арсенале символистов, но шёл по тому пути, по которому шли многие в русской литературе 10-х годов и что условно именовалось «неоклассицизм», а сегодня обозначается как «постсимволизм» [111, с.101]. В этом отношении Брюсову был гораздо ближе футуризм, потому что «и акмеистическая повёрнутость в сторону традиции, и футуристическая стихия новизны, неоклассицизм и авангард сосуществовали в Брюсове и символизме» [111, с. 112].

Таким образом, Брюсов не принял поэтический мир Гумилёва, видел в нём только талантливого подражателя и умелого мастера формы. В статье «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии», написанной после смерти Гумилёва, Брюсов в очередной раз подчёркивает, что поэт далёк от современности, а его стихи, главные черты которых – эстетизм и экзотизм, сравнивает с подделкой. Он считал всё творчество Гумилёва пройденным этапом современной автору поэзии. В этой связи нельзя не согласиться с мнением Г. Струве о том, что «в «Костре» и в «Огненном столпе» Брюсов не разглядел ничего, кроме «экзотики», «изысканного эстетизма» и «большого мастерства»,

проявив, таким образом, либо крайнюю художественную нечуткость, либо чрезмерное рвение в прислуживании к новому режиму» [193, с. 36].

Поэзия Гумилёва многое впитала из поэзии Брюсова. Реминисценции, образы Брюсова непроизвольно, а иногда и намеренно вплетаются Гумилёвым в ткань стихов. Например, в его стихотворении «Птица» (1912) сознательно включена брюсовская цитата, проявляющая акмеистическую полемику с символизмом:

Вот я *слышу* сдержанный клёкот,  
Словно *звон истлевших цимбал*,  
Словно моря дальнего рокот,  
Моря, бьющего в груди скал  
[78, (2, с. 130). – курсив наш. – О.В.].

Сравним у Брюсова в стихотворении «Вячеславу Иванову» (1903)

Когда впервые, в годы блага,  
Открылся мне священный мир  
И я со скал Архипелага  
*Заслышал зов истлевших лир*  
[40, с. 166. – курсив наш. – О.В.] .

Стихотворение Брюсова – это, с одной стороны, посвящение Вяч.Иванову и обращение к символизму – с другой. Здесь поэт рисует многогранный поэтический мир творческого вождя символизма, с характерными для него атрибутами античности, мистицизма, символами неразгаданности и потусторонности бытия. Вяч.Иванов для него – «и жрец суровый,/ И вечно юный тирсофор». Гумилёв, отталкиваясь от стихотворения Брюсова, изображает символизм в виде страшной мистической

птицы («глаза у неё – огни»), как бы подчёркивая свою отстранённость от Вяч. Иванова и Брюсова. Приподнятый тон Брюсова здесь трансформируется в зловещие звуки, и там, где первый слышал зов, Гумилёв слышит клёкот и звон. Лиры, символ поэтического творчества, вдохновения превращаются в обычный музыкальный инструмент в виде ящика со струнами, по которым ударяют молоточками, названный цимбалами. Брюсов подчёркивает и свою, и Вяч.Иванова близость к античности:

И нашу северную лиру  
Сведя на эолийский звон,  
Ты возвращаешь мне и миру  
Родной и близкий небосклон! [40, с. 166].

Гумилёв эту близость отрицает: «Я не юноша Ганимед, / Надо мною небо Эллады/ Не струило свой нежный свет» [78, (2,с.130)]. Здесь мистицизм символиста уступает место религиозности акмеиста. Лирический герой пытается найти и не находит в страшной птице божественное начало, как, возможно, не находит его и в самом символизме:

Если ж это голубь Господень  
Прилетел сказать: Ты готов! –  
То зачем же он так несходен  
С голубями наших садов [78, (2, с. 130)].

В этом стихотворении брюсовские реминисценции свидетельствуют о полемике с символизмом, противопоставлении двух поэтических миров.

Иной пример влияния Брюсова мы находим в одном из поздних стихотворений Гумилёва «Память»(1921):

Только змеи сбрасывают кожи,  
Чтоб душа старела и росла.  
Мы, увы, со змеями не схожи,  
Мы меняем души, не тела  
[78, (4, с. 90).– курсив наш. – О.В.].

Здесь очевидна перекличка со строфой Брюсова из стихотворения «У себя»(1901):

Я старый пепел не тревожу, -  
Здесь был огонь и вот остыл.  
Как змей на сброшенную кожу,  
Смотрю на то, чем прежде был  
[40, с. 118. – курсив наш. – О.В.].

Эти тексты близки не только лексическим совпадением, но и своей идейно-тематической направленностью. Лирический герой Брюсова осмысливает прожитую жизнь, предчувствуя «блеск иного света,/ Возможность новых совершенств!» [40, с. 118]. Он с прощанием с прошлым, устремляясь «к безвестным высям», его не мучают философские размышления о смысле прожитой жизни, о неизбежности финала. Герой Гумилёва, напротив, осмысливает прожитое. Покидая настоящее, он пытается понять, кем он был в этой жизни: одиноким и некрасивым ребенком, честолубивым гордецом, храбрым воином или, наконец, близким ему путешественником: «Я люблю избранника свободы,/ Мореплавателя и стрелка» [78, (4, с. 91)]. Это стихотворение автобиографично, и потому всё его творческие связи, смысловые отсылки имеют личностное значение. Как и у Брюсова, здесь тоже всё наполнено предчувствием иных пространств, но, в отличие от первого, это не просто образ «безвестных высей», это

Космос, сад планет: «Это Млечный Путь расцвел  
нежданно/ Садам ослепительных планет» [78, (4, с. 91)].

В финале стихотворений у поэтов возникает образ  
пути и путника. Лирический герой Брюсова сам становится  
путником и, взяв с собой только посох, уходит совершенно  
один: «Ты ждёшь меня у двери, посох!/ Иду! иду! со мной  
– никто!» [40, с. 118]. Гумилёвского героя встречает  
Путник, призванный сопроводить его в «иные дали»:

Предо мной предстанет, мне неведом,  
Путник, скрыв лицо, но всё пойму,  
Видя льва, стремящегося следом,  
И орла, летящего к нему [77, (4, с. 92)].

Это неназванное имя Христа объясняется  
сущностью акмеизма. По мнению М.Гаспарова, «акмеисты  
отказывались писать о небесном, но непременно делали на  
него намёки» [63, с. 269], отсюда многочисленные в их  
стихах масонские символы, библейские образы и  
реминисценции, большой и многообразный культурный  
контекст творчества. Образ Спасителя передаётся через  
образы Его спутников. Здесь лев – символ евангелиста  
Марка, а орёл – Иоанна.

При всей противоречивости отношений поэтов  
общение с Брюсовым, интенсивная переписка в начале  
творческого пути, его авторитет обусловили не только  
поэтическое становление Гумилёва, но и раскрыли другие  
стороны его творчества. В свое время Брюсов для многих  
поэтов становился своеобразным учителем, творческим  
наставником. Позже эти качества учителя проявились и у  
Гумилёва, который стал синдиком, мэтром акмеизма,  
возглавил Цех поэтов, организовал «Звучащую раковину».

Он так же, как и его учитель, уделял большое  
внимание критике и теории поэзии. Брюсов известен не

только как поэт, но и автор художественной прозы, критических и теоретических статей, литературоведческих и исторических исследований, переводчик и талантливый редактор. Эта характеристика подходит и для Гумилёва: его проза, теоретические произведения «Жизнь стиха», «Анатомия стихотворения», критические «Письма о русской поэзии», статьи по искусству, военные очерки, лекции, активная работа в «Сириусе», «Гиперборее», «Аполлоне», талантливые переводы близко соприкасаются с деятельностью Брюсова, прежде всего, в стремлении быть многогранным.

Во многом схожа их манера анализа в критических статьях. Д.Максимов писал, что статьи Брюсова «отточенные, конструктивно-чёткие, лаконически-сжатые, суховатые по стилю – «графичные», всегда ясные и логичные, отчётливые по своим заданиям и целям, внешне сдержанные, но порою язвительные, часто изящные, меткие и острые, блестящие всесторонней эрудицией – представляют собой явление большой культуры, интеллектуальной дисциплины и зрелого мастерства» [152, с. 8]. И Гумилёв в своих рецензиях точен и лаконичен, практически безошибочно указывает на ошибки автора, при этом он не столько оценивает, сколько рекомендует.

После смерти Гумилёва Г.Иванов подготовил и издал давно задуманную поэтом книгу критических работ «Письма о русской поэзии». Брюсов высоко оценил эту работу и (что было не часто) признал талант ученика, написав в статье-рецензии «Суд акмеиста»: «У Н.Гумилёва было чутьё подлинного критика, его оценки метки, выражают – в кратких формулах – самое существо поэта» [Цит. по: 76, (3,с.252)].

В своих теоретических исследованиях и критических статьях мэтр символизма большое внимание уделял стихотворной форме; известно, что он планировал



написать монографию, посвящённую истории русской лирики, которая сводилась бы к истории поэтической формы. Несомненно, что именно влияние Брюсова во многом обусловило интерес Гумилёва к теории литературы, который тоже задумывал монументальный труд «Теория интегральной поэтики». Видимо, гумилёвское понимание поэзии как ремесла и знаменитое определение – «Поэтом является тот, кто учтёт все законы, управляющие комплексом взятых им слов» – связано с периодом ученичества у Вяч. Иванова и Брюсова [76, (3,с.25)].

В начале творческого пути, ещё до знакомства с Брюсовым, Гумилёв считал своим учителем, помимо Анненского, К. Бальмонта, у которого, должно быть, и заимствовал любовь к путешествиям. Сохранилась дарственная надпись, сделанная Гумилёвым для одной из своих знакомых на книге Бальмонта «Будем как солнце»(1903): «От искренне преданного друга, соперника Бальмонта, Н. Гумилёва» [77, с. 7], на титульном листе было помещено стихотворение, демонстрирующее восхищение молодого поэта своим старшим современником:

Гордый Бальмонт, сладкозвучный, созидал на диво миру  
Из стихов своих блестящих разноцветные ковры [77, с. 7].

В ранних стихотворениях Гумилёва обнаруживается множество заимствований и переключек с творчеством Бальмонта: «Осенняя песня», «Дева солнца», «Сказка о королях», «По стенам опустевшего дома», «Русалка», «Мой старый друг» «Credo» и других. Эти произведения обнаруживают влияние не только поэзии Бальмонта, но и воздействие его личности на формирование мировоззрения молодого поэта.

Влияние личности и творчества Бальмонта на молодёжь начала XX века было огромно. О поэте слагали легенды, его стихотворения пользовались огромной популярностью, их декламировали, пели, словами Бальмонта признавались в любви. «Трудно говорить о такой безмерности, как поэт... – писала М. Цветаева. – Если бы надо было дать Бальмонта одним словом, я бы не задумываясь сказала: «Поэт»... Я бы не сказала так ни о Есенине, ни о Мандельштаме, ни о Маяковском, ни о Гумилёве, ни даже о Блоке. Ибо в каждом из них, кроме поэта, было ещё нечто, больше или меньше, лучше или хуже, но ещё нечто... В Бальмонте же, кроме поэта, нет ничего... На каждом бальмонтовском жесте, слове – клеймо – печать – звезда – поэт» [212, с. 278–279].

Гумилёву были близки ницшеанский дух, бунтарство, странничество Бальмонта. Муза Дальних Странствий поэта-символиста предопределила любовь к путешествиям Гумилёва. Франция, Англия, Бельгия, Испания, Швейцария, Мексика, Соединённые Штаты Америки, Египет, Япония, Австралия, Суматра, Индия – далеко не полный перечень мест, в которых бывал Бальмонт. «Человек огромной культуры, ... стремился к освоению её глубинных пластов, начиная с языка, с постижения мифов и культурных особенностей стран и народов, – считает исследователь И. Гарин. – Даже его страсть к путешествиям была культурной ненасытностью: каждой поездке предшествовало скурпулёзное изучение историй и культур, но прежде всего – языков» [60, с. 56]. Эта характеристика, данная Бальмонту-путешественнику, применима и к путешественнику Гумилёву.

Гумилёв совершил четыре путешествия в Африку: осенью 1908 г. он побывал в Египте; в декабре 1909 – январь 1910 г. во французском Сомали (современная территория республики Джибути) и восточной окраине

Абиссинии; в сентябре 1910 – марте 1911 г. – собственно в Абиссинии; в апреле – августе 1913 г. – по заданию Российской академии наук в восточной и южной части Абиссинии и западной части Сомали для сбора этнографической коллекции, записи песен и легенд. Последнее путешествие поэта было наиболее значительным не только для Гумилёва, но и для российской науки. Поэт так определил цель путешествия: «Делать снимки, собирать этнографические коллекции, записывать песни и легенды, ...собирать зоологические коллекции» [74, с. 20].

Любовь к путешествиям, экзотизм Гумилёва предопределены внутренней потребностью поэта преодолеть рутину и серость обыденной жизни. Стихотворения Гумилёва об Африке отличаются достоверностью деталей, искренним отношением поэта к «чёрному континенту». В последние годы жизни Гумилёв признавался, что в Африке ему нравилось всё, даже самые простые, обыденные вещи.

В. Бронгулеев считает, что Гумилёв «не отказался бы жить там и простым пастухом, бродить по тропинкам, вечером стоять у плетня какой-нибудь затерянной в джунглях деревушки. «Старухи, – говорил он, – живут там интересами племянников и внуков... а старики уходят в саванну, роются в земле, собирают травы, колдуют...» Если в этих словах и был элемент преувеличения, то стоявшее за ними чувство говорило само за себя» [34, с. 343]. Страсть Гумилёва к путешествиям во многом была обусловлена юношеским увлечением произведениями Ж.Верна, Ф.Купера, М.Рида, Г.Эмара, и поэтому понятен интерес Гумилёва к поэзии Бальмонта и Рембо, в творчестве которых Муза Дальних Странствий нашла своё всестороннее воплощение.

Творческая близость поэтов со временем нашла своё отражение в судьбе Гумилёва. Вторая супруга поэта А.Н.Энгельгардт была косвенно связана с К. Бальмонтом. В. Полушин указывает, что «мать Ани – Лариса Михайловна, урождённая Гарелина... – была неординарной женщиной... она вышла замуж за поэты Константина Бальмонта. В 1892 году у них родился сын Николай Бальмонт, старший брат Ани, и на этом семейное счастье Ларисы Михайловны закончилось. Бальмонт увлёкся молодой... Екатериной Андреевой, за которой ухаживал малоизвестный петербургский поэт Николай Александрович Энгельгардт – его друг... Узнав о сближении мужа с Андреевой, она ... в 1894 году после развода с Бальмонтом стала женой Энгельгардта. А в следующем году у них родилась дочь Анна»[177, с.584-585]. В Петербурге же бытовала легенда о том, что супруга Гумилёва А.Н.Энгельгардт – незаконнорожденная дочь Бальмонта.

Гумилёв высоко ценил творчество Бальмонта. В статье о книге поэта «Только любовь» Гумилёв отметил: «Талант Бальмонта, гордый, как мысль европейца, красочный, как южная сказка, и задумчивый, как славянская душа» [76, (3, с.37)]. Критик назвал Бальмонта одним из создателей русского символизма: «Бальмонт был одним из первых и ненасытных открывателей, но не к земле обетованной были прикованы его думы, он наслаждался прелестью пути... И справедливо раньше всех других «декадентов» он добился признания и любви» [76, (3, с. 37)].

Характерный пример поэтического диалога Гумилёва и Бальмонта представлен в «Пути конквистадоров» в стихотворении «Песня о певце и короле», где поэт дословно цитирует строку из «Мёртвых кораблей» Бальмонта:

Бальмонт:

Мы тонем, мы гаснем, мы стынем  
*С проклятьем на бледных устах*  
[21, с. 137. – курсив наш. – О.В.].

Гумилёв:

Мой замок стоит на утёсе крутом  
В далёких, туманных горах,  
Его я воздвигнул во мраке ночном  
*С проклятьем на бледных устах*  
[78, (1, с. 41). – курсив наш. – О.В.].

Исследователи считают, что данное заимствование свидетельствует не только о диалоге, но и о творческой полемике поэтов. «У Бальмонта «проклятье» неразрывно связано со смертью, а, следовательно, выступает в качестве одного из атрибутов разрыва с миром, – пишет С.Слободнюк. – У Гумилёва же картина совершенно иная. «Проклятье» – спутник созидательного акта, необходимый ... элемент установления связи с бытием» [188, с. 19].

Критики отмечали влияние Бальмонта и в «Романтических цветах», и в «Жемчугах». В более позднем стихотворении «Война» Гумилёв, описывая бой, снова обращается к Бальмонту.

Бальмонт в стихотворении «Война» (1905) пишет:

Сонмы *пчёл* убийственных, что жалят в самом деле  
И готовят Дьяволу не *жёлто-красный мёд*,  
Соты динамитные, летучие *шрапнели*,  
Помыслы лиддитные. Свирепый *пулемёт*  
[21, с. 735. – курсив наш. – О.В.].

У Гумилёва появляются те же образы:

Как собака на цепи тяжёлой,  
Тявкает за лесом *пулемёт*,  
И жужжат *шрапнели*, словно *пчёлы*,  
Собирая *ярко-красный мёд*  
[78, (3, с. 53). – курсив наш. – О.В.].

В образах этой строфы авторы комментариев к академическому собранию сочинений Гумилёва увидели связь мировоззрения поэтов с метафизикой стоиков, соединивших физическое с логическим. «Гумилёвская «смешанная метафора» (собака- пулемёт – пули, кровь – мёд, собираемый пчёлами) несёт метонимический смысл: образы природы (собака, как друг человека; пчёлы, как посредники между природой и человеком) ассоциируются с несущими смерть техническими изобретениями, подобными пулемётам и шрапнели... Гумилёв показывает, что это разрушение несёт в себе скрытый позитивный смысл, который не может быть понят» [78, (3, с. 331)].

Поэтому в данном случае важно, что гумилёвская метонимия связана с традицией Бальмонта, который так же изобразил войну. Таким образом, Гумилёв обращался к опыту Бальмонта на протяжении всего своего творчества. Внимание к творчеству поэта-символиста способствовало развитию интереса к экзотике, усилению романтических тенденций не только в ранних, но и в зрелых стихотворениях Гумилёва.

В конце ноября 1908 г. Гумилёв познакомился с Ауслендером, который в тот же день (26 ноября) ввёл его в знаменитую «башню» Вяч.Иванова [См.: 140]. Один из частых посетителей ивановских «сред» Н. Бердяев так охарактеризовал обстановку на «башне» и ее хозяина: «Так

называемые «среды» Вяч. Иванова – характерное явление русского ренессанса начала века ... каждую среду здесь собирались все наиболее одарённые и примечательные люди той эпохи, поэты, философы, учёные, художники, актёры, иногда и политики. В. Иванов был незаменимым учителем поэзии. Он был необыкновенно внимателен к начинающим поэтам. Он вообще много возился с людьми, уделял им много внимания. Дар дружбы у него был связан с деспотизмом, с жадной обладания душами... Но, в конце концов, люди от него уходили. Его отношение к людям было деспотическое, иногда даже вампирическое, но внимательное, широко доброжелательное» [27, с. 155 – 156]. Приведённые воспоминания и суждения Бердяева важны для понимания характера его отношения к Гумилёву.

Важны в этой связи и воспоминания Ахматовой, в которых она передала образ Иванова глазами его молодых современников: «Вячеслав был не Великолепный и не Таврический (это он сам про себя придумал), а «ловец человеков», и лучше всего о нем написал Бердяев (Автобиография). Н.В. Н<едоброво>, который был на «башне» в неизменном фаворе, и Блок, которого Вяч<еслав> в глаза называл соловьём, оба знали о нём очень много и не верили ни единому его слову» [15, с. 12].

В начале Гумилёв бывал на «башне» нечасто, но, окунувшись в особую атмосферу «сред» и познакомившись с поэтами-современниками, пришёл к осознанию недостаточности своих знаний в области поэзии. Инициатива молодого поэта по созданию «Академии» свидетельствует о надеждах, которые Гумилёв возлагал на Вяч.Иванова и его «башню». Однако следует отметить, что с самого начала Гумилёв не принимал дионисийские идеи Иванова, о чём писал 26 февраля (11 марта) 1909 года Брюсову: «Я три раза виделся

с «Царицей Савской» (так вы называли однажды Вячеслава Ивановича), но в дионисовскую ересь не совратился. Ни на каких редакционных или иных собраниях, относительно которых Вы меня предостерегали, не бывал» [41, с. 490]. Это последнее замечание, возможно, свидетельствует о том, что Брюсов ранее пытался оградить Гумилёва от влияния Вяч. Иванова и его дионисийских действий, часто проводимых на «башне».

Учеником Вяч.Иванова Гумилёв был недолго, уже в начале деятельности Академии он вместе с Анненским, Маковским, Блоком и Кузминым вошёл в её совет. Личные и творческие отношения Гумилёва и Иванова были непростыми и небесспорными. Гумилёв принял активное участие в подготовке первого номера журнала «Аполлон», однако в начале он формально, по требованию Вяч.Иванова, не числился среди сотрудников литературного отдела. «Таков был авторитет «таврического мудреца», и в этой его позиции уже тогда намечен и будущий раскол, и споры о символизме, и бунт Гумилёва против Иванова в 1911 году», – пишет в комментарии к воспоминаниям о Гумилёве В. Крейд [121, с.279].

Вскоре после открытия «Аполлона» Маковский назначил Гумилёва ответственным за выпуск отдела литературной критики «Письма о русской поэзии», чем вызвал резкий протест Иванова. Маковский писал о том, что Иванов протестовал против того, чтобы дать Гумилёву «возможность вести в журнале «свою линию». «Ведь он глуп, – говорил Вячеслав Иванов, – да и плохо образован, даже университета окончить не мог, языков не знает, мало начитан» [169, с. 48]. Сложности личных и творческих отношений поэтов не помешали Иванову встать на сторону Гумилёва во время его легендарной ссоры с Волошиным. Интересно, что будущий мэтр акмеизма Городецкий писал



Иванову по поводу поддержки им Гумилёва: «Теперь я вижу, что Вы заключили постыдный компромисс с отбросами декадентства» [164, с. 64].

О неоднозначности отношений поэтов свидетельствует и то, что Гумилёв неоднократно приглашал Иванова принять участие в очередном абиссинском путешествии. После долгих уговоров Иванов согласился поехать с молодым поэтом, но перед самым отъездом выяснилось, что у мэтра недостаточно средств для этой экспедиции [См.: 34, с.151–152].

Почему Гумилёв стремился поехать именно с Ивановым? С одной стороны, Гумилёву, несомненно, был нужен спутник, с которым можно было бы поговорить о поэзии, творчестве, философии, жизни. С другой стороны, свою роль сыграло желание молодого поэта, уже бывавшего в Абиссинии, продемонстрировать мэтру свое превосходство над ним.

В начале февраля Гумилёв вернулся в Петербург, где вся его деятельность была связана с изданием «Аполлона» и работой над «Письмами о русской поэзии». В конце марта 1910г. в Обществе ревнителей художественного слова Вяч.Иванов выступил с докладом «Заветы символизма», который положил начало дискуссии вокруг символизма и ознаменовал кризис этого направления. О.Кузнецова отмечает, что «обсуждение в «Обществе ревнителей» продемонстрировало, что на поставленный Вяч. Ивановым вопрос, быть или не быть русскому символизму... Гумилёв, Городецкий и Недоброво ответили, что будущее не за символизмом. Другие члены «Общества ревнителей» если и поддерживали отдельные положения доклада, в целом не вдохновились программой «планомерного искания внутреннего синтеза своего мирозерцания» [125, с.206–207]. По-видимому, эта демонстративная и открытая полемичность позиции

Гумилёва привела к разрыву с «башней» и «Академией» Вяч.Иванова. Гумилёв ещё какое-то время продолжал бывать на «башне», но встречи с мэтром всё яснее показывали их расхождение: «Вяч. ругал последними словами Гумми, да и меня заодно», – писал Кузмин [76, (3,с.366–367)]. Тем не менее, Вяч.Иванов дал положительную оценку «Жемчугам», предположив иной путь творческого развития поэта.

Кризис отношений с современным поэтическим окружением и Вяч.Ивановым, сложности семейной жизни, судебное преследование за дуэль с Волошиным способствовали тому, что Гумилёв на полгода отправился в Абиссинию, не отослав за это время ни одного письма. Вернувшись из путешествия, Гумилёв прочёл в Обществе ревнителей художественного слова поэму «Блудный сын», а несколько дней спустя, 13 апреля, выступил в «Аполлоне» с сообщением о своей поездке. Доклад вызвал неоднозначные суждения присутствующих, М.Кузмину доклад показался вялым, но интересным, К.Чуковский отметил у поэта отсутствие наблюдательности, А.Кондратьев посчитал тему доклада опасной и требующей большого умолчания. «Вполне серьезно и одобрительно к рассказу Гумилёва отнесся лишь Вяч. Иванов, обратив, правда, внимание не на перипетии самого путешествия, а на привезённые поэтом «абиссинские песни», которые показались ему весьма своеобразными и колоритными», – пишет Бронгулеев [34, с. 207].

По-иному была встречена поэма «Блудный сын». Неожиданно для всех Вяч. Иванов высказал крайне резкие замечания о праве писателя использовать в своих произведениях традиционные библейские темы. Позже Ахматова писала, что критика Иванова явно имела какие-то личные мотивы и походила скорее на брань. «Разрыв с «башней» начался, по-видимому, с печатного отзыва

Г<умилё>ва о «Cor Ardens» на страницах «Аполлона»... В.Иванов ему чего-то в этой рецензии не простил. Когда Н<иколай> С<тепанович> читал в Академии стиха своего «Блудного сына», В<ячеслав> обрушился на него с почти непристойной бранью. Я помню, как мы возвращались в Царское, совершенно раздавленные происшедшим, и потом Н<иколай> С<тепанович> всегда смотрел на В<ячеслава> И<ванова> как на открытого врага» [15, с. 11].

Некоторые современные исследователи вслед за Ахматовой пытаются увидеть в словах Иванова его реакцию на отзыв Гумилёва о первой части его книги «Cor Ardens». Однако Е.Степанов [192, с. 369–371] установил, что рецензия появилась намного позже скандала в Обществе ревнителей художественного слова – в седьмом номере «Аполлона», который вышел в сентябре 1911 года.

На первый взгляд, трудно понять, что же в поэме вызвало столь резкое недовольство Иванова. Поэт сохранил общую канву библейской притчи, в произведении чётко прослеживаются её основные сюжетные линии. Возможно, Иванов увидел в стихотворении личный подтекст, раскрывающий отношения Гумилёва с его поэтическими учителями. Это подтверждается многочисленными намёками на жизнь «башни» во второй части поэмы:

Цветов и вина, дорогих благовоний...  
Я праздную день мой в весенней столице!  
Но где же друзья мои, Цинна, Петроний?..  
А вот они, вот они, *salve, amici*»  
[78, (2, с. 32)].

Рим здесь уподобляется такой же весёлой столице, каким был Петербург в начале века, а Цинна и Петроний –

частым посетителям «башни», которые также носили «античные» прозвища, в частности «Петронием» именовался здесь В.Ф. Нувель» [78, (2, с. 235)]. В этой же части поэт косвенно говорит об Иванове как о знатоке античности, получившем классическое образование в Берлине у Т. Моммзена: «Петроний, ты морщишься? Будь я повешен, / Коль ты недоволен моим саракузским!» [78, (2, с. 32)]. То есть, в образе блудного сына, по крайней мере, во второй части поэмы, легко угадывается Иванов, его «башня» и «среды», которые часто превращались в пышные праздники в честь античных божеств, в частности Диониса.

Себя Гумилёв изображает рабом, прислуживающим главному герою и его друзьям: «Ты, Цинна, смеёшься? Не правда ль, потешен / Тот раб косоглазый и с черепом узким?» [78, (2, с. 32)]

Таким образом, эта поэма может прочитываться как пародийное изображение образа жизни Иванова. При этом также возможно и другое прочтение, особенно последней части поэмы. Герой, успевший побывать и распутником, и нищим, говорит: «Я вырос! Мой опыт мне дорого стоит» [78, (2,с.33)]. Возможно, в этих словах Гумилёв стремился показать собственную независимость от прежних поэтических учителей Брюсова и Иванова.

Помимо деталей, указывающих на сложные отношения Гумилёва с посетителями «башни» и Вяч.Ивановым, в этой поэме виден открытый протест против теории мифа и мифотворчества, которую, наряду с «реалистическим символизмом», проповедовал Иванов. «Согласно Иванову... созданные древними канонические мифы представляют собой образец и хранилище незыблемой «мифотворческой» правды, и любое «идеалистическое» их воспроизведение... неизбежно ведёт лишь к тривиальному искажению, «мёртвому слепку» или

«призрачному отражению» истинных сущностей. В этом свете гумилёвская переделка мифа о блудном сыне могла считаться крайне враждебным, чуть ли не кощунственным выпадом против самих эстетических основ ивановского «реалистического символизма», – справедливо считает М.Баскер [23, с. 120].

Вопрос о мифотворчестве обострился в 1912 году, когда Городецкий решился «протестовать против символизма во имя мифа» [163, с. 27]. Вяч.Иванов (как позже и поддержавший его Гумилёв) обратил внимание на то, что Городецкий неправильно понимает мифотворчество как частное проявление символизма. Гумилёв в рецензии на «Иву» Городецкого сказал о несовместимости мифотворчества и символизма. Критик подчеркнул, что мифотворчество не только не является «естественным выходом из символизма», а напротив, представляет собой «решительный от него уход. Миф – это самодовлеющий образ, имеющий своё имя, развивающийся при внутреннем соответствии с самим собою, а что может быть ненавистнее для символистов, видящих в образе только намёк на «великое безумие»... Поэтому метод символический неприложим к мифотворчеству» [76,(3,с.117)].

Гумилёв отстаивает право акмеизма называться мифотворчеством. «Акмеизм... в сущности и есть мифотворчество, – пишет критик. – Потому что – что же, если не мифы будет создавать поэт... равномерно напрягающий все силы своего духа, принимающий слово во всём его объеме» [76,(3,с.117)]. Эти рассуждения Гумилёва можно расценивать как попытку акмеистов присвоить себе ивановскую концепцию мифотворчества. Однако, в отличие от Вяч. Иванова, Гумилёв считал, что поэт должен не только создавать миф, но и наполнять уже существующие мифы новым содержанием.

Эта позиция, противоречащая взглядам Вяч.Иванова, косвенным образом связана с творчеством другого учителя поэта – Анненского. В рецензии на его драму «Фамира-кифаред» Гумилёв писал: «Он глубоко чувствует миф как извечно существующее положение... для трактовки мифа ему был необходим налёт необычности, и он достигал его причудливо соединяя античность с современностью» [76, (3, с.134)].

Таким образом, Гумилёв считал, что поэт может свободно оперировать мифом, вносить свои изменения, творчески перерабатывать, осовременивать его устойчивые конструкции. В своих взглядах он был близок Анненскому и далёк от Иванова и это, по-видимому, было первопричиной дискуссии вокруг поэмы Гумилёва «Блудный сын».

После конфликта по поводу «Блудного сына» Гумилёв в сентябре 1911г. пишет рецензию на первую часть книги Иванова «Cor Ardens». Свою статью Гумилёв практически полностью строит на антитезе. Критик подчеркивает, что поэзию Иванова отделяет «неизмеримая пропасть... от поэтов линий и красок, Пушкина или Брюсова, Лермонтова или Блока. Их поэзия – это озеро, отражающее в себе небо, поэзия Вячеслава Иванова – небо, отраженное в озере» [76, (3, с.82)].

Исследователь Е. Климова считает, что «вопрос о том, поэт ли В. Иванов – очень спорный. Ведь в один ряд с Пушкиным Гумилёв его не ставит, а «Пушкин» и «поэт»... синонимы» [113, с. 200]. Гумилёв пишет, что образы Иванова призрачны и нежизнеспособны, а к языку Вячеслав Иванов «относится скорее как филолог, чем как поэт... все слова равны... так же, как и образы, – только одежда идей» [76, (3,с. 83)]. В заключение статьи об Иванове Гумилёв, пытаясь косвенно выразить свое отношение к поэзии мэтра, говорит о том, что «не стих

окрыляет Вячеслава Иванова, – наоборот, он сам окрыляет свой стих» [76, (3, с. 83)].

Автобиографический подтекст конфликта с Ивановым присутствует и в стихотворении «Неизвестность», которое он вместе с произведениями «В саду» «Лиловый цветок», «Сон» 3 июня 1911г. отослал мэтру. Из письма ясно, что Гумилёв стремился сохранить хорошие отношения с Ивановым: «Прочтите их... Если понравится, пошлите в «Аполлон» их вместе с Вашими. Этим Вы докажете, что Вы относитесь ко мне достаточно хорошо, чтобы быть строгим и ещё не отреклись от всегда сомневающегося, но всегда преданного Вам ученика» [164, с. 64].

Категоричный ответ Вяч.Иванова показал невозможность с его стороны продолжения каких-либо даже внешне дружеских отношений: «Ваши стихи я не решился передать в «Аполлон» – принципиально... Печатать советую, если Вы не ограничиваетесь стихотворениями безупречными и вполне оригинальными» [164, с.67]. Присланные Иванову стихотворения (за исключением «Сна (утренняя болтовня)» Гумилёв не публиковал. Тименчик считает, что стихотворение «Неизвестность» отражает эволюцию репутации Иванова в глазах Гумилёва: «Отчасти и по этой причине возможных аллюзий Гумилёв мог предоставить Вяч.Иванову право вето на публикацию» [164, с. 67]. Образ Неизвестности в одноименном стихотворении связан с гумилёвским пониманием поэтической фантазии и безграничности творческого простора.

Герой стихотворения всюду видит «намёк на возможность несбыточной встречи», представляет волшебный грот, фею. Фантазии героя, так же, как и идиллические строки стихотворения, внезапно обрываются отрезвляющими словами, за которыми угадывается образ

Иванова: «И поверить нельзя, что и здесь, как повсюду, всегдашний / Бродит школьный учитель, томя прописною моралью»[78, (2, с. 44)].

Вячеслав Великолепный, «башенный житель», постепенно превратился в глазах молодого ученика в «школьного учителя» с «прописною моралью». В дальнейшем фигура Иванова обрела для Гумилёва мрачные и даже зловещие тона, в апреле 1913 года он писал Ахматовой: «Я совершенно выздоровел... уже нет прежних кошмаров, снился раз Вячеслав Иванов, желавший мне сделать какую – то гадость, но и во сне я счастливо вывернулся» [76, (3, с.236)].

После трагической гибели поэта Иванов пересмотрел своё мнение о Гумилёве и в различных интервью или публикациях отзывался о нём исключительно положительно, пытаясь представить историю их творческих отношений как некую идиллию, наполненную взаимопониманием и дружбой. «Я очень любил Гумилёва, это показывает вся моя жизнь... – говорил он в беседе с М. Альтманом. – Помню, когда вышел его первый самостоятельный сборник, я в длинной рецензии (по форме напоминающей похвальный отзыв об академическом диссертанте) указал, что Гумилёв окончательно прошёл подмастерский искус и стал настоящим мастером. Он был ещё очень молод и подавал самые большие надежды. Это был своеобразный, но несомненный поэт» [9, с.89 – 90].

Рассматривая творческие связи Гумилёва и литературы символизма, следует также учесть то влияние, которое оказал М.Кузмин не только на творчество поэта, но и на весь акмеизм в целом.

В.Л. Полушин проводит параллели жизни и творчества Гумилёва и Кузмина. «Кузмин был человеком с необычной судьбой, – пишет исследователь. –



Дебютировал он в литературе по тем временам довольно поздно, после тридцати. В 1905 году в «Зелёном сборнике» появились его первые двенадцать сонетов и либретто оперы «История рыцаря Д'Алессио». Немногочисленные биографы Кузмина утверждали, что в литературу он пришёл только благодаря музыке, которой в его семье уделяли большое внимание» [177, с.381]. Исследователь указывает, что по стечению обстоятельств Кузмин учился в 8-й гимназии, которой в то время руководил Иннокентий Анненский. Возможно, и на Кузмина так же, как и на Гумилёва, оказала влияние личность Анненского. «Кузмин брал частные уроки музыки и после гимназии поступил в столичную консерваторию Успехи юного музыканта отмечали ... Римский-Корсаков, Лядов, Соловьев» [177, с.381].

Так же, как и Гумилёв, Кузмин любил путешествовать. Он «отправился в Египет и Италию. Целый год ... прожил, путешествуя по Венеции, Риму, Равенне» [там же]. Вернувшись в Петербург, на одном из вечеров поэт познакомился с Брюсовым, который «покорён его романсами и советует ... серьёзно заняться поэзией, так как. По его словам, такой прекрасной музыке нужны соответствующие слова. Михаил Алексеевич в смущении говорит, что это сложно для него и рифмует он неважно, но мэтр символизма берётся быть его учителем. И тут он пересёкся с Гумилёвым. У них уже два общих учителя» [177, с.382]. Наблюдения В.Л. Полушина позволяют ещё раз подтвердить наш вывод о том, что характер Серебряного века во многом был определён творчеством Анненского и Брюсова, которые в той или иной степени оказали влияние на многих поэтов этого периода.

Обобщив уже существующие исследования по творчеству Кузмина О.Лекманов в «Книге об акмеизме»

попытался определить степень «взаимной близости / удаленности Кузмина и акмеистов в поэтическом пространстве русского постсимволизма»[135,с.45]. Исследователь пишет о том, что наиболее близким общению Кузмина с Гумилёвым и будущими акмеистами было в 1911-1912 годах, на заседаниях первого Цеха поэтов. «19 февраля 1912 года, после того, как произошел конфликт синдика первого «Цеха поэтов» Николая Гумилёва с Вячеславом Ивановым, Кузмин записал в своем дневнике: «Был скандал в Академии, кого выбирать? Символистов или Цех? Я думаю, второй...» Однако «программная внепрограммность» литературной позиции Кузмина, а также его серьезная ссора с Гумилёвым весной 1912 года привели к тому, что Кузмин не только не присоединился к шести акмеистам, но и всегда отзывался об акмеизме крайне резко»[135,с.46].

В статье 1914 года «Раздумья и недоумения Петра Отшельника» Кузмин, в частности, писал: «Как же существуют символисты, акмеисты, футуристы? На взгляд беспристрастного человека их не существует: существуют отдельные поэты, примкнувшие к той или другой школе, но школ нет... И если многие из этих поэтов идут вперед, то это, во всяком случае, несмотря на школу, а отнюдь не благодаря ей. Если же это просто *кружок* любящих и ценящих друг друга людей, тогда вполне понятно их преуспевание, потому что где же и не расцветать искусству, как не в атмосфере дружбы и любви? При чем же тогда школа?» [Цит.по:34,с.154]

Влияние Кузмина на творчество акмеистов связано, в первую очередь, с его противопоставлением младосимволистической сложности собственной точки зрения, изложенной в статье «О прекрасной ясности» (1910) и с разрабонанным кларизмом. Ошибочным было бы считать эту статью первым акмеистическим

манифестом, потому что она выражает одну из тенденций символизма и развивает идеи Вяч.Иванова, внесенные и в символистический канон.

В дневниках Вяч. Иванова имеются записи о том, что «слово «кларизм», легшее в основу самого понятия «прекрасной ясности», придумал именно он - как характеристику определенных устремлений в современном мышлении, а Кузмин лишь подхватил сам термин и последовательно развил его внутреннее содержание»[124,с.10-11]. Идеи Кузмина были поддержаны Брюсовым, который разделял идеи кларистов.

Кузмин в статье «О прекрасной ясности» обращается к современным авторам с призывом: «Если вы совестливый художник, молитесь чтобы ваш хаос (если вы хаотичны) просветился и устроился, или покуда сдерживайте его ясной формой: в рассказе пусть рассказывается, в драме пусть действуют, лирику сохраните для стихов, любите слово, как Флобер, будьте экономны в средствах и скупы в словах, точны и подлинны, - и вы найдете секрет дивной вещи - *прекрасной ясности*, которую назвал бы я «кларизмом»[124,с.418].

Анализируя мотивы поэзии Кузмина в творчестве акмеистов, Лекманов справедливо пишет о том, что «кузминская струя в поэтической продукции объединения, стремившегося как в капле воды, отразить современное состояние русского модернизма, была одной из наиболее ощутимых. «Кузминские» мотивы, темы и рифмы легко вычлняются, например, в стихах Георгия Адамовича, Николая Бруни, Михаила Лопатто, Владимира Юнгера и других, посещавших «Цех» поэтов. А Всеволода Курдюмова и раннего Георгия Иванова ... можно было бы... назвать *подголосками* Кузмина»[135,с.48]. Исследователь считает, что Городецкий, Зенкевич и Нарбут избежали влияния Кузмина: дебют Городецкого

совпал с выходом первой книги Кузмина и показал иное направление в поэзии, Нарбут и Зенкевич «едва ли не сознательно противопоставляли собственную «неотесанную», «провинциальную» поэзию характерно *петербургскому* «манерничанью» Кузмина»[135,с.49].

Более ощутимо воздействие Кузмина на творчество Гумилёва, Мандельштама, Ахматовой. Лекманов полагает, что кузминское влияние на Гумилёва и Мандельштама было «перефирийным». Гумилёв активно использовал темы и словарь салонной поэзии Кузмина, сочиняя стихи в альбомы. «Выразительным примером может служить стихотворение 1911 года с «кузминским» заглавием «Куранты любви», записанное в альбом О.А.Кузьминой-Караваевой:

Вы сегодня впервые пропели  
Золотые «Куранты любви»,  
Вы крестились в «любовой купели»,  
Вы стремились «на зов свирели»,  
Не скрывая волненья в крови.  
Я учил Вас, как автор поет их.  
Но, уча, был так странно несмел.  
О, поэзия – не в ритмах, не в нотах.  
Только в Вас. Вы царица в гротах,  
Где амура звенит самострел»[135,с.49].

Ахматова считала несправедливыми разговоры о каком-либо влиянии опыта Кузмина на творчество акмеистов. Истоки этого заблуждения поэтесса видела в статье Жирмунского «Преодолевшие символизм», где «кларизм» Кузмина сближается с поэзией Гумилёва, Ахматовой, Мандельштама. «Всем, кто называет Кузмина акмеистом, рекомендую прочесть его «Условности» 1923 года ... Полагаю, что это остудит их пыл навсегда»[15,с.5].

Действительно Кузмин практически всегда резко высказывался об акмеистах, но это не умоляет его влияние на их творчество. В статье «Мечтатели» (1921) Кузмин так охарактеризовал Гумилёва и акмеизм: «Как литературная школа, выдуманная одним лицом (в данном случае Гумилёвым), не возводит ли акмеизм в канонически запрещенные те стороны поэзии, которые недоступны по правоте своей самому основателю» [Цит. по: 15,с.9-10]. Современные исследования доказывают, что более глубокое воздействие поэта Кузмина оказала именно на творчество Ахматовой. «Если бы такого поэта, как Кузмин, *не было* (допустим на секунду подобное фантастическое предположение), - считает Лекманов, - то Гумилёв и Мандельштам все равно *были бы*. А той Ахматовой, которую все мы знаем – вероятно *не было бы*»[135,с.50].

В истории литературы имена Гумилёва и Блока традиционно противопоставляются. Их соперничество, скрытая вражда, различие в мировоззрении не раз описаны в мемуарной литературе. По мнению Г.Иванова, на первый взгляд, Гумилёв и Блок – антиподы во всём: «в стихах, во вкусах, мировоззрении, политических взглядах, наружности» [105, с. 157]. Туманность поэзии Блока и точность, ясность Гумилёва; автор «Двенадцати», левый эсер Блок – и монархист, белый офицер Гумилёв; Блок, ненавидевший войну, и Гумилёв, ставший добровольцем; Блок, ожидавший «прекрасную неизбежность» революции, и Гумилёв, видевший в революции зло и насилие; Блок, шедший за вдохновением, презиравший литературное мастерство, и Гумилёв, создавший Цех поэтов и считавший поэзию ремеслом. Эта цепочка противопоставлений может быть продолжена до бесконечности так же, как и бесконечно число фактов враждебного, антагонистического отношения поэтов друг

к другу. Но известно также, что Гумилёв всегда высоко ценил поэзию Блока, хорошо понимая его значение для литературы, и Блок также высоко ценил поэзию Гумилёва.

Расхождение поэтов связано, в первую очередь, с различным подходом к творческому мастерству. «Максимализм, стихийность, обостренное ощущение вселенских катастроф, присущее Блоку, не могло примириться с аналитическим, строго научным подходом к поэзии Гумилёва», – считает исследователь Л.Поялкова [180, с. 73]. История личных встреч и творческих контактов Гумилёва и Блока насчитывает около пятнадцати лет. По справедливому замечанию В. Базанова, «отношения между поэтами развивались неравномерно, временами они чрезмерно обострялись, затем вновь входили в сравнительно нормальное русло до очередного взрыва» [20, с. 190].

В 1907 году Гумилёв обратился к Брюсову с просьбой познакомить его с Блоком: «Может быть, Вас не затруднило бы дать мне рекомендательное письмо к Ал. Блоку, которого Вы, наверно, знаете. Его «Нечаянная радость» заинтересовала меня в высшей степени» [41, с. 432]. Эта просьба не случайна. Блок так же, как и Гумилёв, в начале творческого пути своим поэтическим учителем считал Брюсова. Сохранилось несколько восторженных отзывов Блока о поэзии Брюсова. Отсылая отцу А. Л. Блоку в 1904 г. «Стихи о Прекрасной Даме» поэт называет Брюсова своим «учителем» [29, (6, с. 72)], а за год до этого в ноябре 1903г. он пишет Брюсову: «Быть *рядом* с Вами я не надеюсь никогда» [29, (6, с. 55)].

Громов справедливо отметил, что «для Блока основной пафос поэзии Брюсова – поиски целостности. В этой связи становится понятным ошеломляющее воздействие на Блока поэзии Брюсова. Причина его – в стремлении Брюсова к определённости, чёткости,

цельности человеческого образа» [71,с.86]. Но творческая эволюция молодого поэта обнаружила различные поэтические задачи учителя и ученика. В. Ходасевич считает, что неприятие Блоком Гумилёва связано, в первую очередь, с элементами «брюсовщины» в поэзии последнего: «На ученика – Гумилёва – обрушивалась накапливавшаяся годами вражда к учителю – Брюсову, вражда тем более острая, что она возникла на развалинах бывшей любви» [208, с. 135].

Противостояние Блока и Гумилёва обострилось после революции. Очевидцы столкновений поэтов объясняют их несогласие друг с другом различным пониманием задач литературы. Громов пытается усмотреть в их вражде идеологический подтекст: «Основной интерес и общественная показательность этой литературной борьбы состоит как раз в том, что Блок и Гумилёв выступают в качестве представителей совершенно разных тенденций исторического развития» [71, с. 507]. Наверное, нельзя категорично говорить о вражде двух поэтов, было определённое противостояние, соперничество. Гумилёв никогда резко не критиковал Блока, читал лекции о его творчестве в Институте Живого слова, которые слушал и Блок, они вместе работали в издательстве «Всемирная литература», выступали на поэтических вечерах.

Гумилёв дарил Блоку сборники своих стихов. На книге 1912 г. «Чужое небо» поэт написал: «Александру Александровичу Блоку с искренней дружественностью» [28, с. 253], позже в 1916 году подобным образом был подписан «Колчан»: «Моему любимому поэту Александру Блоку с искренней дружественностью» [28, с.254]. Блок внимательно читал стихотворения, делая карандашные пометы на полях гумилёвских книг. Поэт, считает Поялкова, «сумел оценить достоинство отдельных стихотворений полученного им в дар от Н. Гумилёва

сборника «Чужое небо»: «Спасибо Вам за книгу; «Я верил, я думал» и «Туркестанских генералов» я успел давно полюбить по-настоящему; перелистываю книгу и думаю, что люблю еще многое...» И еще одно характерное признание в виде дарственной надписи на книге стихов, подаренной Гумилёву в 1919г.: «Дорогому Николаю Степановичу Гумилёву – автору «Костра», читанного не только «днём», когда я «не понимаю» стихов, но и ночью, когда понимаю» [180, с. 73].

Вместе с тем Блок категорически не принимал акмеизм, особенно это неприятие обострилось в двадцатые годы, когда возродился Цех поэтов, отождествляемый поэтом с акмеистическим направлением. «Блок не испытывает неприязни к Гумилёву, восхищаясь его талантом, но его раздражает акмеистическое окружение», – писала Н.Берберова [26, с. 240].

Мы уже отмечали, что статья «Без божества, без вдохновенья» была призвана разрушить цельность акмеистической теории, раскрыть главные черты акмеистических заблуждений. Блок подчеркнул, что многое в поэтической практике акмеистов взято из его, Блока, творчества: «единственная ... дельная мысль в статье Н.Гумилёва была заимствована им у меня» [29, (4, с. 425)]. Здесь Блок имеет ввиду свою статью «О современном состоянии русского символизма», где выступил с требованием «молчания» от поэта-символиста, причастного к религиозному мировосприятию.

И всё же вызывает недоумение, почему Блок откликнулся на акмеистические манифесты Гумилёва и Городецкого спустя семь лет, почему не высказался об этом литературном направлении, подобно Брюсову, сразу, когда теории акмеистов были актуальны. Причина может быть и в душевном состоянии Блока [См.: 202, 227], и в осознании им утраты лидирующего положения в



литературе, и в возрастающем авторитете Гумилёва, расцвете его поэтического таланта. В любом случае, нам трудно согласиться с версией Громова о том, что «за литературной борьбой... стоят тут фактически разные концепции жизни, разное отношение к революции и далее, в сущности, разное отношение к своей стране, к истории России» [71, с. 514].

Г. Иванов считал, что поэтам была чужда какая-либо идеология, подчинённость режиму, главное и общее для них заключалось в понимании ценности поэзии, литературы, слова. Нельзя не согласиться с мемуаристом в том, что Гумилёва и Блока разъединяло временное, второстепенное, а в главном они дополняли друг друга: «Оба жили и дышали поэзией – вне поэзии для обоих не было жизни. Оба беззаветно, мучительно любили Россию... оба были готовы во имя высшей ответственности поэта перед Богом и собой – идти на всё, вплоть до гибели, и на страшном личном примере эту готовность доказали» [105, с. 174].

Оценка Гумилёвым поэтического творчества Блока свидетельствует о том, что Гумилёв видел в поэзии Блока «синтез, примиряющий разные литературные направления и тем самым дающий возможность «примирения» в искусстве также и коллизий сознания» [71, с. 409]. Среди достоинств поэзии Блока Гумилёв в рецензии на собрание стихотворений поэта в трёх книгах называет и личностное начало его творчества: «Обыкновенно поэт отдаёт людям свои творения. Блок отдаёт людям самого себя... он просто описывает свою собственную жизнь, которая, на его счастье, так дивно богата внутренне – борьбой, катастрофами и озарениями» [76, (3,с.109)]. В поэзии Блока Гумилёв видит пушкинскую способность «в минутном дать почувствовать вечное, а за каждым

случайным образом – показать тень гения, блюдущего его судьбу» [76, (3, с. 109)].

Гумилёв неоднократно подчёркивает в поэзии Блока черты, синтезирующие символистическое и акмеистическое мировосприятие; творчество поэта – примирение близких по сути поэтических сил. В связи с этим сложно согласиться с мнением Громова о том, что «гумилёвские истолкования «классичности» Блока в столь сложную пору, как формирование, окончательное складывание концепции трилогии лирики, объективно представляли собой *попытки толкнуть Блока на неверный путь* (курсив наш – О.В.), причём попытки эти основывались на трезвом учете реальных трудностей и противоречий блоковского развития в чрезвычайно сложный период» [71, с. 411].

На самом деле Гумилёв делал объективные выводы, опираясь на реальные достижения Блока того времени. Критик не предлагал каких-либо конкретных путей развития его таланта, напротив, в заключение своего обзора Гумилёв подчеркнул: «В какие формы дальше выльется поэзия Блока... никто не может сказать, и меньше всего он сам» [76, (3, с. 111)]. Гумилёв восхищался поэзией Блока, учитывал его новаторство, но вместе с тем честолюбиво считал его своим главным соперником в поэзии: «Во всяком случае, я считаю себя не ниже Блока; в крайнем случае – Блок, а сейчас же после него я», – говорил он в 1919 году [5, с.280]. О воздействии Блока на поэзию Гумилёва свидетельствуют многочисленные переключки и реминисценции.

Стихотворения Гумилёва, посвященные Италии, дают возможность для сопоставления их со «Стихами об Италии» Блока. Концепция блоковского цикла возникла в 1909 году во время путешествия поэта в Италию, в этих стихах отразились душевные переживания автора и

сложная общественно-политическая ситуация в России. Возможно, личные переживания отразились и на восприятии Блоком Италии, которая показалась ему мрачной: «Очень близко мне всё древнее – особенно могилы этрусков, их сырость, тишина, мрак» [29, (6, с.170)]. Блок считал, что современный человек не в состоянии полноценно жить среди памятников истории и культуры, потому что прошлое значительно превышает настоящее.

«Итальянские» стихи Гумилёва так же, как и стихотворения Блока, написаны на основе личных впечатлений от совместной с Ахматовой поездки в 1912г. в Италию. Практически не сохранилось каких-либо документальных свидетельств об этом путешествии супругов, известно только, что поэты надеялись исправить свои сложные отношения. В Италию Гумилёву были присланы авторские экземпляры вышедшего без него сборника «Чужое небо», одну из книг поэт сразу же отправил Блоку. Позже Блок, возможно под влиянием стихов Гумилёва, записал в дневнике: «Если мы станем бороться с неопределившимся и, может быть, своим(!) Гумилёвым, мы попадём под знак вырождения» [Цит. по: 76, (3, с.375)]. Безусловно, в Италии Гумилёв сверял свои впечатления с блоковскими и понимал их практически разительное отличие друг от друга.

Поэты пишут о Флоренции. Блок был разочарован городом, который в представлении многих определяет дух Возрождения. «Мы уезжаем из Флоренции... – писал он матери, – она сама себя предала европейской гнили, стала трескучим городом и изуродовала почти все свои дома и улицы» [29, (6, с. 167)].

Блок посвятил Флоренции в «Итальянских стихах» большой цикл, в котором звучат и разочарование, и тоска, и нежность, и грусть. Первое впечатление от города

обернулось разочарованием и горечью: «Умри, Флоренция, Иуда,/ Исчезни в сумрак вековой!» [29, (2, с.122)]. Атрибуты современности – велосипеды, автомобили, базары, многоэтажки, гостиницы – раздражают поэта. Лирический герой стихотворения считает, что Флоренция предала саму себя, свою историю, свои корни. Блок высоко ценил духовное начало Возрождения и поэтому так остро переживал разочарование городом, ставшим в XX веке одним из многих городов урбанистической Италии.

Неоднократно в стихотворном цикле Блока появляется образ пыли. В «Неаполе» Гумилёв пишет об «античной грязи»:

Но какой античной грязью  
Полон город, и не вдруг  
К золотому безобразью  
Нас приучит буйный юг [78, (2, с. 152)].

Этот образ пыли-грязи демонстрирует противоположное восприятие поэтами Италии. Справедливы наблюдения И.Винокуровой о том, что «если у Блока ... итальянская «пыль» – «всеевропейская», то есть новая, буржуазная, то у Гумилёва итальянская «грязь» – «античная». То есть благородно-древняя» [56, с. 256].

Стихотворение Гумилёва «Флоренция» с одноимённым циклом Блока сближает общность интонации. За прекрасными видами современного города лирический герой видит историческое прошлое Флоренции, которое кажется ему кошунственным и мрачным:

Но, тайновидец дней минувших,  
Твой взор мучительно следит

Ряды в бездонном потонувших  
Тебе завещанных обид [78, (2, с. 139)].

В стихотворении Гумилёва – два костра, на одном из них была сожжена «Леда» Леонардо да Винчи, а другой символизирует близорукость и ханжество флорентийцев, изгнавших Данте и позволивших Джиролонно Савонарола попытаться «исправить нравы» и предать огню «аморальные» и «еретические» произведения искусства. Таким образом, для этого стихотворения характерны объективное восприятие прошлого и мрачные интонации, сближающие произведение со стихами Блока. Возможно, именно близость стихотворений обусловила в дальнейшем невключение «Флоренции» в «Колчан», где были опубликованы «итальянские стихи» Гумилёва.

Для русской литературы традиционно обращение к характерным атрибутам Венеции, описание красоты итальянского города. В разное время о Венеции писали А.Пушкин, А.Майков, А.Чехов, А.Блок, Н.Гумилёв, О.Мандельштам, А.Ахматова, Вл.Ходасевич и другие. По мнению А.Головачёвой, итальянский город вдохновляет всю мировую литературу, однако особенность восприятия русских авторов заключается в том, что их отклики, рождены «не только непосредственными личными впечатлениями, но и некогда прочитанными литературными страницами» [69, с.171]. На восприятие города (помимо обращения к произведениям предшественников) влияют ассоциативные связи между Венецией и Петербургом, которые «складывались легко и естественно, – Петербург также был городом воды, мостов, дворцов и своих сложившихся легенд» [69, с. 173]. Эти особенности постижения Венеции характерны и для Блока, и для Гумилёва.

Венеция, впервые увиденная Блоком в 1909 году, произвела на поэта большое впечатление. «Итальянская старина ясно показывает, что искусство ещё страшно молодо, что не сделано ещё почти ничего, а совершенного – вовсе ничего: так что искусство всякое (и великая литература в том числе) ещё всё впереди», – писал он матери из Венеции [29, (6, с. 165)]. Венеция изменила настроение поэта, дала возможность увидеть перспективу мировой цивилизации, будущее в отношениях между культурой, искусством и человеком. Поэт передаёт читателю мрачные ночные виденья своего героя, когда «На башне, с песнию чугунной,/ Гиганты бьют полночный час. / Марк утопил в лагуне лунной/ Узорный свой иконостас» [29, (2, с.120)]. Традиционные приметы Венеции – гондолы, арки дворцы, собор Сан Марко – всё превращается в декорацию блоковской фантасмагории. Кузьмина отмечает, что собор Святого Марка «воспринимается поэтом как что-то таинственное и загадочное» [126, с. 20]. Блок увидел в этой ночи, как «таясь, проходит Саломея / С моей кровавой головой», здесь «голова на чёрном блюде/ Глядит с тоской в окрестный мрак» [29, (2, с. 120)].

С одной стороны, в этих строках отчётливо прослеживается параллель с библейской легендой об Иоанне Крестителе. С другой стороны, самоидентификация Блока с Иоаном демонстрирует его ощущение разрыва со временем и пространством, мрачный образ притягивает читателя, заставляя забыть о красоте Венеции. Эти строки впечатлили Гумилёва настолько, что десять лет спустя в стихотворении 1919 года «Заблудившийся трамвай» он обратился к опыту Блока:

В красной рубашке, с лицом как вымя,  
Голову срезал палач и мне,

Она лежала вместе с другими  
Здесь, в ящике скользком, на самом дне  
[78, (4, с.82)].

Помимо мрачных фантасмагорий в цикле Блока «Венеция» прослеживается и другая – историософская линия. Здесь культура, история становятся «посредниками между прошлым и будущим», их восприятие становится «активно-страстным, заинтересованным, продиктованным задачами и помыслами сегодняшних людей» [71, с. 342].

Стихотворение Гумилёва «Венеция» может быть сопоставлено с венецианским циклом Блока. Гумилёв так же, как и Блок, изображает город ночью, когда «Гиганты на башне/ Гулко ударили три» [78, (2, с. 140)]. Поэт передаёт свои впечатления от ночной Венеции, где он постиг красоту и неповторимость «огней на лагуне», «льва на колонне», «голубиноного хора вздох, воркованье и плеск». Гумилёв, описывая традиционные атрибуты Венеции, избегает какой-либо мистики и фантастики. Поэт своеобразно трансформирует блоковские видения, переводит их из отвлечённой плоскости в действительность.

Связь своих «итальянских» стихотворений с блоковским циклом Гумилёв и сам косвенно признавал в письме к Брюсову от 22 мая 1912г.: «Для меня было большой радостью узнать, что мои итальянские стихи вам понравились... А на неверные рифмы меня подбили стихи Блока. Очень они заманчиво звучат» [41, с. 509].

Последние годы жизни поэтов характеризуются напряжением в отношениях, однако их поэтическое творчество демонстрирует иное. Гумилёв, как никогда ранее, использует блоковский опыт, достигая вершин его мастерства. Исследователи отмечают возрастающее влияние лирики Блока на позднее творчество Гумилёва.

Вяч.Вс.Иванов связывает это со сходством личного опыта обоих поэтов, предчувствовавших свою смерть и соотносит «Заблудившийся трамвай» Гумилёва с блоковскими строками о необходимости приучить душу к смерти, «Чтоб было здесь ей ничего не надо,/ Когда оттуда ринутся лучи» [102, с. 341].

Связь с блоковской традицией этого стихотворения подтверждается и перекличкой с другим произведением поэта – «Перстень- Страдание». Сравним: у Гумилёва – «Шёл я по улице незнакомой» [78, (4, с. 81)], у Блока – «Шёл я по улице, горем убитый» [29, (1, с. 375)]. Это стихотворение представило новый этап в творческой эволюции Гумилёва, преломивший его акмеистический и символистический опыт. «Поэт словно погружается в мистическую стихию, – считает В.Енишерлов, – в его стихах вымысел причудливо переплетается с реальностью, поэтический образ становится многомерным, неоднозначным. Такие стихи, как «Шестое чувство»... «Заблудившейся трамвай», действительно знаменуют новую ступень поэзии Гумилёва, где он приближается к выражению того «несказанного», о котором не раз говорил Блок» [87, с. 12–13].

В позднем творчестве Гумилёва существуют и другие переклички с поэзией Блока. Блоковская строка «Ты как отзвук забытого гимна. В моей чёрной и дикой судьбе» у Гумилёва встречается дважды. В стихотворении «О тебе» поэт воспроизводит её почти дословно: «В человеческой, тёмной судьбе/ Ты – крылатый призыв к вышине» [78, (3, с.172)]. И в финале «Канцоны»: «Да, ты в моей беспокойной судьбе / Ерусалим пилигримов» [78, (3, с. 112)]. Кроме того, в «Канцонах» Гумилёв приближается к блоковской Вечной Женственности, воспевая не просто земную женщину, а идеальный образ, виденье.



В последние годы Гумилёв использовал опыт Блока не только для диалога, но и для полемики с ним. Стихотворение «Душа и тело» в полной мере отразило эстетическую и литературную позицию поэта. Гумилёв находился как бы вне исторической действительности, считая, что выжить и сохранить самого себя в сложное послереволюционное время можно только абстрагируясь от настоящего и обратившись к вечным ценностям: Богу, душе, любви, поэзии. В первой строфе «Души и тела» Гумилёв полемически переделывает строфу из стихотворения Блока «Я жду призыва, ищу ответа», при этом оставляя ту же рифму «глуше/души».

Сравним у Блока:

Я жду – и трепет объемлет новый  
Все ярче небо, молчанье глуше...  
Ночную тайну разрушит слово...  
Помилуй, Боже, ночные души!

[29, (1, с. 149)]

У Гумилёва:

Над городом плывёт ночная тишь,  
И каждый шорох делается глуше,  
А ты, душа, ты все-таки молчишь,  
Помилуй, Боже, мраморные души

[78, (4, с. 64)].

Спор продолжился и в своеобразном поэтическом завещании Гумилёва «Мои читатели». В данном автобиографичном стихотворении отстаиваются главные принципы мировоззрения поэта, и здесь очевидно следование пушкинской традиции, переключка с его

«Памятником». Рассуждая об отношении Пушкина к поэзии немецкого романтизма, Л.Аллен пишет: «Пушкин как гений чистой ясности вынес из неё впечатление, что её основная стихия сугубо неопределённа и мрачна. Гумилёв вынес то же впечатление из стихов Вячеслава Иванова и Александра Блока. Они же вместе с другими обвиняются в стихотворении «Мои читатели» из книги «Огненный столп» [8, с. 245].

При всей справедливости замечаний Аллена необходимо подчеркнуть, что по форме это стихотворение близко блоковским «Когда Вы стоите на моем пути» и «Она пришла с мороза», где также использован акцентный верлибр без метра и рифмы с безударными промежутками. Такой «синтаксический, даже антисинтаксический верлибр, в котором границы предложений или относительно законченных частей предложений не совпадают с границами стихов, а приходится на середину стиха», был достаточно необычен для литературы начала XX века и продемонстрировал вершину поэтического мастерства Гумилёва, которую он достиг тоже не без опоры на блоковскую традицию [19, с. 85].

Современники видели в этом стихотворении, опубликованном уже после смерти Блока и гибели Гумилёва, не только непрекращающийся спор между поэтами, но и своеобразный итог противостояния символизма и акмеизма. «Блок говорил о себе, а мы думали, что о Пушкине, – писал Б. Эйхенбаум. – Наступил страшный миг сознания и возмездия, и Блок умер... Погибает другой поэт... И погибает совсем иначе... смерть, в каком бы облачении ни являлась она, приходит туда, куда посылает её История. А история – это мы, мы все, мы сами» [225, с. 12]. Действительно, было что-то закономерное в том, что оба поэта, определяющие

близкое и одновременно противоположное начало в поэзии, погибли практически одновременно.

Современный исследователь И. Винокурова считает, что Гумилёв ещё в раннем стихотворении «Выбор»(1909) пророчески предсказал не только свою судьбу, но и судьбы Блока и Мандельштама: «Это произойдет уже в самом начале 20-х, когда погибнет «созидающий башню» Блок... когда будет расстрелян по обвинению в контрреволюционном заговоре «разрушающий башню» Гумилёв; когда станет очевидно, что нечто подобное ожидает и «ушедшего в ночные пещеры» (Мандельштама)» [57, с. 7].

Анализируя письма, устные высказывания, рецензии, творческие переключки поэтов можно сделать вывод о том, что поэты в одно и то же время стремились к соперничеству и сближению. По точному замечанию Л.Поялковой, «поэты как бы шли навстречу друг другу и психологически, и творчески... Стихи Блока третьего тома отличаются акмеистической «прекрасной ясностью» [180, с. 74].

Творческая личность постоянно испытывает воздействие множества поэтических школ, методов, отдельных субъектов. Провозгласив акмеизм и став главой направления, Гумилёв ни в коей мере не мог вытравить из себя богатейший поэтический опыт, который сформировался в том числе и под воздействием символизма.

Гумилёв считал, что «акмеистом труднее быть, чем символистом, как труднее построить собор, чем башню. А один из принципов нового направления – всегда идти по линии наибольшего сопротивления» [76, (3, с.17–18)]. Эти слова в программном манифесте имеют много личного, связанного с опытом самого Гумилёва, который осознавал черты поэта-символиста и поэта-акмеиста в самом себе,

собственное развитие представлялось ему некой спиралью, увеличивающей поэтические достижения на каждом новом витке. «Я описал круг и возвращаюсь к эпохе «Романтических цветов» (вспомни волчицу и Каракаллу), но занимательно то, что когда я думаю о моём ближайшем творчестве, оно по инерции представляется мне в просветлённых тонах «Чужого неба». Кажется, земные наши роли переменятся, ты будешь акмеисткой, а я мрачным символистом. Всё же я надеюсь обойтись без надрыва», – писал он в 1912 году Ахматовой [76, (3, с. 235–236)].

Спустя почти год в апреле 1913 года, перед последним путешествием в письме к Ахматовой, поэт снова заговорил о своём творческом состоянии: «Любопытно, что я сейчас опять такой же, как тогда, когда писались Жемчуга, и они мне ближе Чужого неба» [76, (3, с. 236)].

Размышляя над символистическими и романтическими тенденциями в позднем творчестве поэта, М.Баскер пишет: «Гумилёв ... связал бесповоротный переход Мандельштама от символизма к акмеизму с резким «вытравлением» ранее присущего ему романтизма ... Однако для самого Гумилёва такое бескомпромиссное отречение от романтизма являлось бы гораздо более болезненным процессом... В дальнейшем Гумилёв, несомненно, снова стал откровенно внедрять элементы романтизма в свою поэтику. По-видимому, это и соответствовало его ощущению «кругообразности» его собственного литературного пути (менее прямолинейного, чем у Мандельштама). И всё же это отнюдь не означало его возвращения в символизм (на самом деле, конечно, далеко не тождественный романтизму)» [23, с. 143–144].

Справедливость рассуждений Баскера подтверждается и приведёнными выдержками из писем к

Ахматовой, и содержанием последней книги Гумилёва «Огненный столп». В этом сборнике, вышедшем почти через десять лет после разрыва с символизмом, поэт вновь открыто использует мистическую символику, ницшеанство и «те касания к неведомому, к непознаваемому, которые Гумилёв – акмеист когда-то как будто осуждал в поэзии символистов» [193, с.34].

В современном литературоведении всё чаще выдвигается гипотеза о возвращении позднего Гумилёва к символизму. Н. Богомолов видит творческий путь поэта как движение от символистского оккультизма к традиционной религиозности акмеизма в 1912-1917 годах и окончательное возвращение к оккультизму в 1919-1921 годах [32].

Другой исследователь, С. Слободнюк, считает, что в конце жизни Гумилёв разочаровался в Боге и стал приверженцем сатанизма, открыв для себя, что владыкой мира является «злой Бог» и «дьяволобог», а последняя книга поэта «представляет собой завершение «дьявольского» цикла, финальный этап «теодицеи», объектом которой был антагонист Бога» [188, с. 65] Подобные мнения учёных, при всей их абсурдности и бездоказательности, нельзя игнорировать, поскольку они, демонстрируя «модные» тенденции современного литературоведения, удивительным образом перекликаются с вульгарно-социологической критикой 20-30-х годов XX столетия.

Разрыв Гумилёва с символизмом связан, в первую очередь, с расхождением в идеологических, религиозных вопросах; символистическое визионерство и оккультизм глубоко религиозный и православный поэт считал ересью и кощунством. Поэтому признать справедливость утверждений Богомолова и Слободнюка значит признать

тот факт, что Гумилёв отрёкся от своих идеалов и принципов.

В воспоминаниях современников имеется много примеров того, как Гумилёв после революции, во время враждебного большевистского атеизма открыто проявлял свою религиозность.

Объективность требует признать наличие оккультной символики в «Огненном столпе», но так же необходимо выяснить, с какой целью поэт вносил мистические элементы в свое творчество. Справедливой нам кажется версия Н. Оцуа, который считает, что книга строится на отрицании Гумилёвым оккультизма и поэтому «его спокойная и надёжная вера берет верх над бредом галлюцинаций черной магии» [174, с. 164].

Со словами Оцуа перекликается мнение О.Червинской, которая пишет: «Можно с уверенностью говорить о том, что контрапунктом всех основных сборников Гумилёва является вера в божественность мироздания. Его послереволюционные сборники «Костёр» (1918) и «Огненный столп» (1921) особенно убедительны и, возможно, вызываяще христианизированы... После революционного огненного потопа, в котором утонули не только иллюзии, но и условная ценность человеческой жизни ... Гумилёв как будто спешит снять посмертную маску с лица родимой покойницы – Руси («Андрей Рублёв», «Детство», «Городок», «Природа», «Змей», «Мужик»))» [213, с. 158–159].

Для понимания оккультной символики в позднем творчестве Гумилёва нужно помнить, что события революции и гражданской войны в России воспринимались частью православной интеллигенции как отступление от христианства, приход Антихриста и ожидание Апокалипсиса. В одном из вариантов

стихотворения «Слова» Гумилёв писал о современной ему России:

Прежний ад нам показался раем,  
Дьяволу мы в слуги нанялись  
Оттого, что мы не отличаем  
Зла от блага и от бездны высь  
[78, (4, с. 236)].

Не вызывает сомнения, что содержание последней книги поэта связано с его выступлением против большевиков и открытым неприятием режима. Поэтому нельзя не согласиться с авторами комментариев академического собрания сочинений Гумилёва в том, что «оккультная символика, насыщающая мир «Огненного столпа», символика безусловно антихристианская, «бесовская», как раз и призвана для того, чтобы обнаружить дьявольский, апостасийный характер эпохи.

Но автор «Огненного столпа», признавая торжество сил зла в окружающем его мире, отнюдь не «сдаётся» и не меняет ценностных ориентиров, а призывает к активной борьбе с чудовищными духовными соблазнами, химерами и призраками «часа гиены» [78, (4, с. 236)]. Нельзя однозначно говорить о возвращении Гумилёва в позднем творчестве к символизму. Речь может идти об использовании поэтом средств символизма для отражения современной ему духовной ситуации.

Таким образом, Гумилёв синтезировал опыт предшествующего поколения поэтов, развивал символистические тенденции на качественно новом уровне. Творческие связи Гумилёва и символистов не обрывались в течение всей жизни поэта. В разные периоды он то отталкивался от символизма, то возвращался к нему. Поздние вершинные произведения Гумилёва

свидетельствуют о том, что поэт соединил в своём творчестве лучшие завоевания символистической лирики с художественным методом акмеизма. Возникшие расхождения с символизмом носили не только творческий, но и мировоззренческий характер. Поэт стремился уйти от символистических туманностей, смысловой перегруженности произведений. Если в ранней лирике поэта заметны следы символистического богоборчества, мистицизма, сатанизма, то в зрелом творчестве Гумилёв решительно отходит от этих тенденций, борется с ними [См.: 44].

Произведения поэта, написанные после 1917 года, содержат мистическую, оккультную символику, которая являлась естественным атрибутом современной Гумилёву действительности. Это не может свидетельствовать о возвращении Гумилёва в лоно символизма, поскольку духовный мир поэта в начале 20-х годов XX столетия был иным. Религиозное мировоззрение поэта позволяло ему включать подобные образы в свои произведения для передачи апокалипсического настроения эпохи.



## **2.2. Поэзия Н.С. Гумилёва и акмеизм**

К 1910 г. символизм как направление русской литературы переживал переломный момент: в 1909 году прекратил своё существование журнал «Весы» и возник новый – «Аполлон», который предлагал иные пути решения творческих задач. «Новая художественная и мировоззренческая ориентация была отражена и в названии журнала: бог Аполлон, покровитель искусств, символ «стройного» искусства высокой классики, противопоставлялся Дионису – символу стихийного, иррационального творчества, ставшего к тому времени синонимом символистского искусства», – пишет Н.Муסיнова [160, с. 81].

В марте 1910г. на страницах периодических изданий разгорелась полемика вокруг дальнейшего развития путей символизма. Вяч. Иванов выступил с докладом «Заветы символизма», который прочёл в «Обществе свободной эстетики» в Москве и в петербургском «Обществе ревнителей художественного слова». Иванов разделил мир на две противостоящие друг другу части – дневную, аполлоническую, и ночную – дионисийскую, в такой ситуации невозможны какие-либо слова, выражающие сверхчувственность бытия, поэтому символизм обращается к «магическому внушению», которое противостоит русской поэтической традиции. Двоемирие определяет суть поэзии, которая должна развиваться «a realibu ad realiora» («от реального к реальнейшему») [104]. Иванова поддержал Блок, выступивший с докладом «О современном состоянии русского символизма», где проиллюстрировал основные положения выступления своего предшественника [29].

«Позиция Блока, — считает Чживон Ча, — противостоит ... утопической идее о замещении жизни искусством... Точка зрения Блока в этот период основывается на защите искусства от миражей «сверхискусства»... Блок шёл по пути к достижению «действительной связи» сущности мира и его феноменов» [215, с. 42] Оба текста, прочитанные в «Обществе ревнителей художественного слова» были опубликованы в девятом номере «Аполлона» (1910) и вызвали острую полемику в прессе. Уже в следующем номере Брюсов заявил, что символизм всегда был только искусством и не стремился учить читателей, и не был «теургией».

Андрей Белый (Аполлон, 1910, №11) обвинил его в измене символизму. «В ответ на соборность, вынесенную в газету, я провозгласил своё отходное: «Назад в индивидуализм»; «мистическому», да и всякому анархизму противопоставил социализм: лучше социалистическая государственность переходного времени, чем торричеллиева пустота того «коммунизма», в который проваливается паяц блоковского «Балаганчика», — писал Белый в работе «Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития»(1928) [25, с. 444]. Белый считал, что некоторые принципы обновления символизма, выдвинутые им в то время, были взяты на вооружение акмеистами: «Вместо «теургического» искусства любить дам и мальчиков, я провозгласил: рано при таком понимании соборного искусства вылезать из «только искусства»; я провозглашаю: школу, учёбу, ремесло, приём, стиль; впоследствии пассажиры с Гумилёвым на этой тактической ревизии строят свою школу (через 3 года)» [25, с. 445].

Раздробленность, а затем и распад символизма позволили его критикам и противникам создать

литературную группу «Цех поэтов», возглавляемую Городецким и Гумилёвым. «Характерно слово «Цех»: это название объединений средневековых мастеров – ремесленников (впрочем, как и майстерзингеров) подчеркивало внимание, которое уделялось профессионально-технической стороне стихотворства» [227, с.465].

Ахматова вспоминала, что несколько позже было решено «отмежеваться от символизма, поднять новое поэтическое знамя... Слова «расцвет», «цветение» склонялись на все лады как новый поэтический ориентир. Тут же на заседании начали рыться в словарях и набрали на греческое слово «вершина». Так родилось слово «акмеизм» [85, с.22-23].

Свидетельство Ахматовой перекликается с версией сына Гумилёва О.Высотского, который считал, что уже в самом начале между мэтрами акмеизма наметились противоречия: «Гумилёв произнёс греческое слово «акме» – «высшая степень, цветущая пора». Городецкий возразил, что незачем выискивать античное имя, когда есть русское – «адамизм»... Под адамизмом надо понимать... простоту, возврат от цивилизации к естественному состоянию» [58, с.164].

Помимо этой существуют также и другие версии происхождения понятия «акмеизм». В.Пяст считал, что название связано с литературным псевдонимом А.Горенко – «Ахматова»: латинское «akhmatus» по-французски – «асме́», как «amatus» – «aimé», «armatus» – «armé» [227]. Нередко под греческим «асме́» понимается и другое значение – «острие».

Именно об этом писал в предисловии к сборнику «Цветущий посох»(1914) Городецкий, утверждая, что акмеизм «заострён» и, подобно стреле, летит сквозь символистическую мглу к прозрачному воздуху будущей

поэзии [194]. Часто акмеизм определяется как адамизм, что во многом обусловлено манифестом Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии» и неоднократными заявлениями акмеистов о том, что в поэзию пришёл новый Адам с первобытным взглядом на мир. Адамистическое восприятие действительности в большей степени было характерно для М. Зенкевича, В. Нарбута и С.Городецкого.

Официальной датой появления акмеизма называют 18 февраля 1912 года, когда в редакции «Аполлона» состоялось заседание «Общества ревнителей художественного слова», на котором выступили Вяч.Иванов [104] и А.Белый [25] с докладами о символизме. Гумилёв «парировал выступлением, в котором чётко сформулировал своё полное обособление от символизма. Это выступление стало фактически официальным утверждением нового направления в поэзии. Гумилёв провозгласил *акмеизм*... и стал его признанным лидером, а журнал «Аполлон» и маленький журнал «Гиперборей», созданный «Цехом поэтов», в частности Гумилёвым, в конце 1912 года и просуществовавший до конца 1913-го – его выразителями... В сентябрьском номере «Аполлона» за 1912 год Гумилёв впервые употребил слово «акмеизм» в печати, а в первом номере «Аполлона» за 1913 год опубликовал статью «Наследие символизма и акмеизм» [145, с. 131–132].

Гумилёв определил творческие и эстетические ориентиры именами У.Шекспира, Ф.Рабле, Ф.Вийона и Т.Готье – «Шекспир показал нам внутренний мир человека, Рабле – тело и его радости, мудрую физиологичность, Виллон поведал нам о жизни, нимало не сомневающейся в самой себе, хотя знающей всё – и Бога, и порок, и смерть, и бессмертие, Теофиль Готье для этой жизни нашёл в искусстве достойные одежды безупречных

форм. Соединить в себе эти четыре момента – вот та мечта, которая объединяет сейчас между собою людей, так смело назвавших себя акмеистами» [76, (3,с.19–20)].

Помимо названных имён на эстетику акмеизма повлияли И.Анненский (его называет в своей статье Городецкий), А.Пушкин, М.Лермонтов, Н.Некрасов, Ф.Достоевский, Л. де Лиль и многие другие. «Представляется абсолютно невозможным перечислить все имена отечественной и мировой классики, к которым апеллировали акмеисты, не говоря уже о том внимании, с каким они относились к искусству друг друга и своих современников, что обнаруживает себя в реминисцировании как существенной стилиевой доминанте акмеизма», – пишет О.Червинская [213, с. 107].

Манифест Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии» в своих критических отзывах о символизме во многом повторял статью Гумилёва, но по тону был более остр и категоричен. Рассматривая причины «катастрофы» символизма, критик считал, что главная ошибка этого литературного направления заключалась в поиске *приближений* в искусстве, в то время как «искусство есть состояние равновесия прежде всего. Искусство есть прочность» [70, с.14].

В резко-пафосной форме Городецкий говорит о различии целей символизма и акмеизма, о борьбе направлений: «Борьба между акмеизмом и символизмом, если это борьба, а не занятие покинутой крепости, есть прежде всего борьба за *этот* мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю» [70,с.16–17]. Этот тезис Городецкого перекликается с употребленным Гумилёвым термином «адамизм» – «мужественный, твёрдый и ясный взгляд на жизнь» [76, (3,с.16)].

В манифестах Городецкого и Гумилёва есть принципиальное отличие, отражающее разные стороны акмеизма. В статье Гумилёва, главным образом, развиваются акмеистические принципы, объединяющие формальное совершенство поэзии с полным принятием всех сторон жизни. Об Адаме Гумилёв говорит только однажды: «как адамисты, мы немного лесные звери и, во всяком случае, не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на неврастению» [76, (3, с. 18)]. Кроме того, справедливо утверждение П.Басинского и С.Федякина о том, что в программной статье Гумилёва «особенно ясно выражена» «идея преемственности, а не разрыва» [22, с. 190].

В манифесте Мандельштама «Утро акмеизма» представлена концепция, сходная в основных пунктах с гумилёвской. Полемизируя с футуризмом, Мандельштам на первый план выдвигает акмеистическое отношение к Слову: «И если у футуристов слово как таковое ещё ползает на четвереньках, в акмеизме оно впервые принимает более достаточное вертикальное положение и вступает в каменный век своего существования» [154,(2,с.142)]. Лекманов считает, что «каменный век» – особая мандельштамовская метафора, связанная с осознанием строительной функции слов. Манифест пронизан «архитектурной символикой и метафорикой» [139, с. 46].

Поэты, по мнению Мандельштама, подобны архитекторам и зодчим, возводящим здание из слов. Архитектурность акмеизма продолжает традиции Тютчева, чей камень, «с горы скатившись, лёг в долине, сорвавшись сам собой иль был низвергнут мыслящей рукой», – есть слово. Голос материи в этом неожиданном падении звучит как членораздельная речь... Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его

в основу своего здания» [154,(2,с.143)]. Последнее предложение из процитированного отрывка перекликается со словами Гумилёва из манифеста, где он называет каждое из имён – Рабле, Вийона, Шекспира, Готье, – «краеугольным камнем для здания акмеизма» [76, (3, с. 19)]. Мандельштам добавляет к именам, предложенным мэтром, имя Тютчева – поэта, близкого акмеистической стихии.

В «Утре акмеизма» автор одновременно выступает с критикой и символизма, и футуризма, тем самым раскрывая акмеистическое значение равновесия в искусстве. С манифестом Гумилёва перекликается выдвинутый Мандельштамом тезис о положительном влиянии средневековья, которое ценило физиологичность: «Любовь к организму и организации акмеисты разделяют с физиологически-гениальным средневековьем» [154, (2, с.143–144)].

Мандельштам ценит в средневековье утраченную символистами целомудренность в отношении к потустороннему и непознаваемому: «Благородная смесь рассудочности и мистики и ощущение мира как живого равновесия роднит нас с этой эпохой и побуждает черпать силы в произведениях, возникших на романской почве около 1200 года» [154, (2, с. 145)].

В своем манифесте Гумилёв также говорит о целомудренности отношения к непознаваемому и отдаёт предпочтение романскому духу над германским. Таким образом, манифест Мандельштама «Утро акмеизма» перекликается со статьей Гумилёва «Наследие символизма и акмеизм», обнаруживая некоторые соответствия: Мандельштам добавляет в ряд «краеугольных камней» акмеизма имя Тютчева, поддерживает идеи мэтра о физиологичности, творческом ремесле и отдаёт предпочтение романскому искусству перед германским.

Городецкий, как уже говорилось выше, делает в манифесте упор на появление в современной литературе «нового Адама», принёсшего с собой звериное, первобытное восприятие жизни. Это различное восприятие мэтрами созданного ими нового литературного направления свидетельствует о сложных отношениях столь разных художников, волею судьбы объединившихся под знаком акмеизма.

Ахматова так писала о противоположности поэтов, их случайной, ничем не объяснимой творческой связи: «Глеб Струве прав, говоря, что Сергей Городецкий был случайной фигурой в акмеизме. Я помню, как к нам в Царское Село очень поздно вечером без зова и предупреждения пришёл С.К. Маковский... и умолял Колю согласиться на то, чтобы статья Городецкого не шла в «Аполлоне» (т.н. манифест), потому что у него от этих двух статей такое впечатление, что входит человек (Гумилёв), а за ним обезьяна (Городецкий), которая бессмысленно передразнивает жесты человека. Рассказывая мне об этом, Н.С. заметил, что, может быть, Маковский и прав, но уступить нельзя» [Цит. по: 76, (3,с.256–257)]. По-видимому, союз столь разных поэтов имел стратегическое значение, поскольку имена уже хорошо известных поэтов придавали новому направлению весомость.

Поэзия Гумилёва в меньшей степени, чем Городецкого, несёт в себе черты адамистического мировосприятия. Городецкий считал, что следы будущего адамизма Гумилёва обнаруживаются уже в его ранних книгах: «Первым этапом выявления ... любви к миру была экзотика. Как бы вновь сотворенные, в поэзию хлынули звери: слоны, жирафы, львы, попугаи с Антильских островов наполнили ранние стихи Н.Гумилёва. Тогда нельзя было еще думать, что это уже идет Адам. Но мало-



помало стали находить себе выражение и адамистические ощущения» [70, с. 17].

К такому же выводу приходит О. Червинская, которая считает, что Гумилёв развил многомерную библейскую фабулу об Адаме еще в «Пути конквистадоров», где в «Осенней песне» у него появляется «прародительница Ева», в других же сборниках его адамизм только усиливался. Для Гумилёва и акмеистов в библейской легенде об Адаме главной была его «духовная миссия (буквально: называть вещи своими именами), поднимавшая достоинство человека рядом со всем живым миром на необыкновенную высоту ... и в этом смысле мы можем говорить об особом акмеистическом оттенке «адамизма» в рамках «адамизма как такового» [213, с.144].

Современная исследовательница И.Рудкевич определила основные моменты, характеризующие адамистическое измерение времени и пространства в произведениях Гумилёва. Для его героев характерно существование на фоне первозданной природы, потому что поэт видит в природе «воплощение мировой гармонии, воспринимает её как плоть вечности, а главное – как предметную достоверность всего сущего» [183, с.12]. Адамизм Гумилёва определяют принадлежность к вечности и отсутствие социального контекста. «Персонажи Гумилёва...- пишет Рудкевич, – соотносят свои действия не с реалиями исторического времени, а с моральным законом вечности, который в художественной системе Гумилёва приравнен к закону мироздания, закону Божьему... Персонажи произведений Гумилёва существуют на фоне природы и не связаны с жизнью общества. Их связь с миром определяется отношениями с вечностью и с миром природы» [183, с.12–13].

Акмеисты отождествляли себя с Адамом, новым человеком, ещё и потому, что для них было присуще ощущение своеобразных первооткрывателей, идущих сквозь леса символистской мистики в литературе. Они стремились почувствовать полноту сиюминутной жизни, передать красоту и многомерность реальных земных вещей. Гумилёв понимал, что новое литературное направление несёт в себе две тенденции – адамистическую и акмеистическую, которая разделяет всех шестерых авторов. Не случайно в письме к Ахматовой он писал: «Я совершенно убеждён, что из всей послесимволической поэзии ты да, пожалуй (по-своему), Нарбут окажитесь самыми значительными» [76, (3,с.236)]. Соединяя столь разных поэтов, Гумилёв косвенно определяет акмеистическую и адамистическую стороны направления.

Городецкий развивал свои адамистические идеи не только в манифесте, стихотворениях, но и в романе «Адам». Наивный адамизм Городецкого «не мог не вызвать у искушенного читателя эпохи модернизма иронической усмешки – «Наши девы, наши дамы, / Что за прелесть глаз и губ! // Цех поэтов – все «Адамы» / Всяк приятен и не груб», – потешался Кузмин в гимне «Бродячей собаке» [135,с.62].

Современники поэтов не раз писали об этом недолгом и более чем странном союзе. Г.Иванов так комментирует непонятную дружбу поэтов: «Союз, в сущности, был совершенно не естественным. «Европейца» Гумилёва и странную теорию его акмеизма Городецкий со своим русским жанром дешёвого пошиба только компрометировал. Ни стихов Городецкого, ни его статей никто, даже самый неопытный из нас, не воспринимал всерьёз. Но в нём самом было что-то чрезвычайно милое и привлекательное» [105, с.224].

Для творчества акмеистов характерна диалогичность, поскольку изначально направление ориентировалось на цеховость, коллективное обсуждение произведений друг друга. Не случайно в стихотворениях поэтов-акмеистов встречаются схожие или даже одни и те же темы, образы, перифразы, цитаты. Следы акмеистической цеховости и «обговаривания» находим в неопубликованном стихотворении Городецкого «Звёзды», где он декларирует своё нежелание «читать...вечных, / Непонятных ... письмён, / Что на тьме и в лентах млечных / Держит звёздный небосклон» [76, (3,с.258)]. Это стихотворение развивает мысль Гумилёва, высказанную в статье «Наследие символизма и акмеизм»: «Вся красота, всё священное значение звёзд в том, что они бесконечно далеки от земли и не с какими успехами авиации не станут ближе» [76, (3, с. 19)]. Должно быть, на одном из заседаний акмеисты обсуждали вопрос о непознаваемом и в связи с этим говорили о звёздах как об особом поэтическом образе. Возможно, что манифест Гумилёва был внимательно изучен Городецким и обращение к звёздам затронуло его творческое воображение.

Связь стихотворения со статьёй Гумилёва подтверждается и датой написания «Звёзд»: манифест был написан в 1912 году, а опубликован в первом номере «Аполлона» за 1913 год, стихотворение Городецкого было написано в 1913 году, а напечатано в третьем номере «Аполлона» за тот же год.

Не вызывает сомнения адамистическая сторона творчества М.Зенкевича, которого Гумилёв назвал «вольным охотником, не желающим знать ничего, кроме земли» [76, (3, с.100)]. Гумилёв высоко оценил книгу Зенкевича, назвав адамистические черты доминирующими в его творчестве: «Для Зенкевича характерно

многообещающее адамистическое стремление называть каждую вещь по имени, словно лаская её» [76, (3,с.116)].

Творчество Зенкевича обнаруживает ряд перекличек с произведениями Гумилёва. Стихотворение Зенкевича «Камни» (1910) имеет общие точки соприкосновения со стихотворением Гумилёва «Камень» (1908). Гумилёв предупреждает читателя об опасности, скрытой в обманчиво неподвижном камне, который проходит тайный, невидимый человеческому взору путь, чтобы разрушить башню, жестоко отомстить обидчику, случайно толкнувшему его: «Тебя отыщет он, летящий, / И дико ринется на грудь» [78, (1,с.170)].

Стихотворения Гумилёва и Зенкевича объединяет общность образов и мотивов. Зенкевич считает, что камень в любой момент может стать мстительным и разрушить, созданный человеком, город. Лирический герой стихотворения обращается к камням, делая их одушевлёнными, прекрасно понимая, что именно камни диктуют человечеству свои законы:

И, когда вам лежать надоест...  
Искошив цементные мази,  
Вы сползёте с исчисленных мест  
[96, с. 51].

Этот же мотив находим и у Гумилёва, чей камень «лежит на берегу,/ А по ночам ломает башни/ И мстит случайному врагу» [78, (1, с. 169)]. Оба поэта обращают особое внимание на трещины, «щели» в камнях, которые сверкают драгоценными гранями. У Зенкевича «чёрные щели жерла/ Засверкают алмазным размолом/ Золота, стали, стекла» [96, с. 51]. У Гумилёва щели таинственно мерцают, передавая скрытую силу и зло камня:

Взгляни, как злобно смотрит камень,  
В нём щели странно глубоки  
[78, (1, с. 169)].

Таким образом, раннее стихотворение Гумилёва из символистской книги «Жемчуга» оказало воздействие на Зенкевича, способствуя развитию адамистических сторон его творчества. Позже Гумилёв обратился к стихотворению Зенкевича, используя ритмическую основу его «Камней» в стихотворении «Рим» (1912).

В истории акмеизма творчество Зенкевича и Нарбута стоит особняком, поскольку мало соотносится с именами Гумилёва, Ахматовой и Мандельштама. Тем не менее, они изначально входили в число официальных акмеистов и считали себя акмеистами в большей степени, чем все остальные. Нарбут писал Зенкевичу 7 апреля 1913 года: «Знаешь, я уверен, что акмеистов только два: я, да ты. Ей Богу! Вот я думаю писать статью в журнал, так и смоляну – пусть дуются. Какая же Анна Андреевна акмеистка, а Мандель<штам>? Сергей – еще туда-сюда, а о Гумилёве и говорить не приходится» [Цит. по: 135, с. 12–13].

В рецензии на книгу Нарбута Гумилёв отметил, что автор сборника и Зенкевич «возненавидели не только бессодержательные красивые слова, но и все красивые слова, не только шаблонное изящество, но и всякое вообще. Их внимание привлекло всё подлинно отверженное, слизь, грязь и копоть мира» [76, (3, с.107)]. Гумилёв называет творческий метод Нарбута «галлюцинирующим реализмом» [76, (3, с.108)].

Гумилёв определяет те главные черты книги Нарбута, которые затем вошли в теорию акмеизма: «В каждом стихотворении мы чувствуем различные проявления... земляного злого ведовства... чарующие

новой и подлинной пленительностью безобразия» [76, (3, с. 108)]. То есть Гумилёв принимает стремление Нарбута «пропеть всему земному миру «Аллилуйя» [148, с. 72], пусть даже таким специфическим образом. Изображая тёмные, грязные, негативные стороны жизни, поэт показывает всё многообразие бытия и его божественную суть. «Эстетическая приемлемость мира, включая даже его уродливые ипостаси, связана с акмеистическим принципом «преодоления сопротивления материала», – читает Маер [148, с. 72].

В рецензии на книгу Нарбута Гумилёв, иллюстрируя изображённую поэтом «слизь, грязь и копать мира», приводит начало из его стихотворение «Лихая тварь», сюжет которого он позже использовал в своём стихотворении «Леопард».

Оба стихотворения ориентированы на мифологическую жанровую традицию – абиссинское приращение и русские былички: «Поражает сюжетное сходство стихотворений: и у Нарбута, и у Гумилёва речь идет о контакте с потусторонними силами, в стихотворении Нарбута – с лешим, у Гумилёва – с духом леопарда. Разгул inferнальных сил и в том, и в другом случае грозит несчастьем лирическим персонажам» [148, с. 74].

Нарушив табу, героиня стихотворения Нарбута превращается в ведьму – «Ох, кабы не зачастила / по грибы да шляться в лес» [162, с. 96].

У Гумилёва несчастье героя также связано с нарушением табу – «Ах, не слушал я совета, / Не спалил ему усов» [78, (4, с. 118)]. Поэты передают ситуацию лирического текста в тактильных, слуховых и обонятельных образах. У Нарбута: «От онуч сырых воняет / стойлом, ржавчиной болот» [162, с. 96]. У Гумилёва: «Запах мёда и вервены/ Ветер гонит на восток» [78, (4,

с.117)]. Таким образом, в стихотворении «Леопард» обнаруживаются не только общие мотивы и стилистические приёмы, но и функционирование «галлюцинирующего реализма» Нарбута.

На общем фоне шести «официальных» акмеистов лишь Гумилёв, Мандельштам и Ахматова объединены в сознании читателей в творческий тандем. Это соотношение не может быть объяснено только дружескими или семейными связями поэтов, здесь речь должна идти об их особой близости, глубококом душевном родстве и взаимопонимании. Творческая, духовная близость поэтов отражена в мемуарной литературе, современники не раз писали об их дружбе. Мандельштам и Ахматова, особенно сблизившиеся после расстрела Гумилёва, также осознавали эту связь. «Разговор с Колей не прерывался и никогда не прервется», – писал Мандельштам 25 августа 1928г. Ахматовой [171, с. 9]. Однако всё же можно говорить о ведущей роли Гумилёва в этой творческой беседе (по крайней мере при жизни поэта), чей авторитет был для Ахматовой и Мандельштама значим.

В многочисленных автобиографических, мемуарных набросках Ахматова создавала некий культ Гумилёва и настойчиво пыталась сказать будущему читателю о своей роли в жизни поэта. Поэтесса, иронически рассуждая о заблуждениях современных историков литературы, писала: «Глухонемые не демоны, а литературоведы, совершенно не понимают, что они читают, и видят Парнас и Леконт де Лиля там, где поэт истекает кровью (Вяч. Иванов и Брюсов) ... ощущение,... трагедия любви – очевидна во всех юных стихах Г<умилё>ва. Героиня так же зашифрована, как и пейзаж – иначе и быть не могло... И она ... девичий труп в песне певца, она ... та, кто отказался идти за чародеем, и «Невеста дьявола», и та, кому отдан волшебный перстень с рубином – «за неверный

оттенков разбросанных кос». Это её он обещает взять на вершины и показать ей величье мира («Ты, для кого собирал я на Леванте...»). И страшен <разбросанный> сумрак волос (Анна Комнена). Она же Русалка «Пути конк<вистадоров>» («У русалки чарующий взгляд/ У русалки *печальные* очи»...Ср. Анна Комнена: «*Но очи унылы/ Как сумрак могилы...*»)... Следующий период – страшные стихи в «Чужом небе»: «И тая в глазах...» (прислал с дороги в Африку)... Дальше «Канатная плясунья», «Маргарита», «Отравительница» [16, с.220]. Приводимый Ахматовой тезисный свод стихотворений Гумилёва, посвященных поэтессе, даёт представление и об эволюции их отношений.

Гумилёв познакомился с Аней Горенко в 1903 году и практически сразу полюбил её, сделал героиней своей лирики. «Коля давно уже писал стихи и был верным рыцарем поэзии, - пишет И.Я.Лосиевский.- Он мог быть галантным кавалером, но становился жестким, бескомпромиссным, непримиримо суровым в оценках, когда речь шла о чести, о родине, о стихах. Привязанность к той, кого он называл в своих стихах русалкой и колдуньей, царицей, «венценосной богиней», не останавливала его в этих спорах, где никому не было уступок»[142, с.173]. В.В.Бронгулеев считает, что встреча этих двух людей предопределила множество событий в жизни каждого из них: «Гумилёв влюбился в свою сверстницу, и это чувство, разросшееся позднее почти в «амок», причинило ему великое множество тревог, огорчений и страданий»[34,29].

В ранних произведениях Гумилёв изображает возлюбленную в экзотических обликах, подчеркивающих её недоступность, красоту и гордыню. Поэту было свойственно идеализировать предмет своей страсти, что отразилось и в его стихах.



В «Пути конквистадоров» Ахматова становится Евой, Царицей, Русалкой. В Царскосельском доме Гумилёва висела картина художника В.Дешёва (друга поэта), изображавшая подводное царство и русалку, в чертах которой легко узнавалась гимназистка Горенко. Эта картина легла в основу стихотворения «Русалка», где Ахматова превращается в Деву-ундину, которой юный поэт клянется в вечной любви:

Я люблю ее, деву-ундину,  
Озаренную тайной ночной,  
Я люблю ее взгляд заревой  
И горящие негой рубины[78,(1,с.76)].

Гумилёв, глубоко понимавший свою возлюбленную, в стихотворении «Отказ» изобразил ее царицей-печальным ребенком. Себя в этом стихотворении Гумилёв изобразил сказочным принцем, мечтающим увести возлюбленную в свои владения:

Сбегающий сумрак. Какая-то крикнула птица,  
И вот перед ней замелькали на лаге дельфины.  
Чтоб плыть к бирюзовым владеньям влюбленного принца,  
Они предлагали свои глянцевиные спины[78,(1,с.141)].

Это стихотворение основано на реальных биографических фактах отношений Гумилёва и Ахматовой. Летом 1907 года поэт приехал в Севастополь просить руки Анны Горенко, но она недавно окончила гимназию и выходить замуж не собиралась, после сложного разговора молодые люди в молчании смотрели на берег, где лежали мертвые дельфины.

В цикле «Беатриче» Гумилёв передает драматичность своих отношений с возлюбленной.

Автобиографизм этих стихотворений подтверждается тематической близостью к новеллам «Радости земной любви» и свидетельством Ахматовой. В стихотворении «Музы, рыдать перестаньте», открывающем этот цикл, поэт изображает Беатриче, сбежавшую из рая на землю:

Странная белая роза  
В тихой вечерней прохладе...  
Что это? Снова угроза  
Или мольба о пощаде?[78,(1,с.100)]

Сравнение героини с белой розой присутствует и во втором стихотворении, где герой в томительно-нежных мечтах зовет свою Беатриче. Третье стихотворение - кульминация цикла, чувства героя нарастают так же, как растут муки, причиненные ему возлюбленной, Он отрекается от самого себя, становится ее покорным рабом. В финале герой становится таким же печальным, как и его возлюбленная, он теперь навсегда ранен любовью и это знаменует развязку их отношений:

Я не буду тебя проклинять,  
Я печален печалью разлуки,  
Но хочу и теперь целовать  
Я твои уводящие руки[78,(1,с.226)].

С Ахматовой связан и образ легендарной Анны Комнены, о которой Гумилёв писал Брюсову: «Несколько слов об Анне Комнене... Историки любят выставить ее идеальной, но многие факты заставляют меня подозревать противное. Вспомните крестоносца Боемонта, помилованного разбойниками, думаю, я не исказил истины»[41,с.474]. Дочь византийского императора Алексея I, после неудавшегося заговора удалившаяся в

монастырь, Анна Комнена вошла в историю как автор средневекового эпоса «Алексиада», где воспела время правления своего отца. Гумилёв изображает Комнену распутной и сладострастной царицей, а в ее внешности легко угадывается портретное сходство с Ахматовой:

Прекрасны и грубы влекущие губы  
И странно красивый изогнутый нос,  
Но взоры унылы, как холод могилы,  
И страшен разбросанный сумрак волос  
[78,(1,с.180)].

В большинстве стихотворений, посвященных Ахматовой, любовь почти всегда - битва, стремление подчинить друг друга. Неслучайно Гумилёв пишет:

Это было не раз, это будет не раз  
В нашей битве глухой и упорной:  
Как всегда, от меня ты теперь отреклась,  
Завтра, знаю, вернешься покорной  
[78,(1,с.274)].

«В этом необыкновенном поединке, - считает М.Я.Лосиевский, - «близком противостоянии» двух сильных характеров, творческих личностей, не будет ни победителя, ни побежденного. Каждый останется самим собой, подобно Глану и Эдварде - героям любимого ими романа Кнута Гамсуна «Пан» [142,с.178-179].

После свадьбы поэтов образ Ахматовой в произведениях Гумилёва становится более земным, но вместе с тем ярче проявляются его нежность и любовь. В стихотворении «Тот другой» Гумилёв говорит о своих надеждах, связанных с супружеством. Герой мечтает о

том, что жена станет для него верным другом, товарищем, той, кто сможет понять его лучше других:

Я жду товарища от Бога  
В веках дарованного мне  
За то, что я томился много  
По вышине и тишине» [78, (2, с. 87)].

Жизнь поэта показала, что надеждам Гумилёва не суждено было сбыться, как не суждено было Ахматовой стать верным товарищем своему супругу. Современные исследователи и читатели ни в коей мере не могут дать оценку личным отношениям поэтов, и всё же в данном случае можно согласиться с В. Дементьевым, который считал, что драма супругов, в первую очередь, связана с характером Ахматовой: «Анна Андреевна после замужества вела с ним «любовную войну», его мечта, найти в Ане Горенко весёлого друга-товарища, не сбылась ни в каком смысле» [84, с.10].

Любовная война героев передана в стихотворениях «Из логова змиева», «У камина», «Отравленный» и других. В стихотворении «Из логова змиева» Гумилёв создает мистификацию, наделяя Ахматову чертами колдуньи, ведьмы, панночки из гоголевского «Вия». «Все считают меня украинкой, – писала Ахматова. – Во-первых, оттого, что фамилия моего отца Горенко. Во-вторых, оттого, что я родилась в Одессе и кончила Фундуклеевскую гимназию, в-третьих, и главным образом, потому что Н.С.Гумилёв написал «Из города Киева/ Из логова змиева/ Я взял не жену, а колдунью» (1910). А в Киеве я жила меньше, чем в Ташкенте (1941-1944) во время эвакуации» [18, с.243]. Гумилёв, таким образом, создает в сознании читателей образ Ахматовой – украинской ведьмы, повышая этим интерес не только к ее

личности, но и к творчеству. Такой приём отождествления лирического героя и реально существующего лица был распространён в начале XX века, жив он до сих пор.

Портрет и характеристика Ахматовой-супруги представлены в стихотворении «Она», где Гумилёв, которому в принципе не свойственно самораскрытие в поэзии, делится с читателем своими чувствами:

Неслышный и неторопливый,  
Так странно плавен шаг ее,  
Назвать нельзя ее красивой,  
Но в ней все счастье мое[78,(2,с.111)].

В стихотворении «У камина» Гумилёв продолжает разрабатывать образ Ахматовой-супруги, женщины нелюбящей или даже ненавидящей. Герой стихотворения в сумерках у камина рассказывает о своих путешествиях, поступках, достойных настоящего мужчины:

Древний я отрыл храм из-под песка,  
Именем моим названа река,  
  
И в стране озер пять больших племен  
Слушались меня, чтили мой закон  
[78,(2,с.17)].

Опасности не смогли сломить героя, это сделала его возлюбленная, с ней он «узнал, что такое страх,/ Погребенный здесь в четырех стенах». Исповедь не вызывает сочувствия в героине:

И, тая в глазах злое торжество,  
Женщина в углу слушала его[78,(2,с.18)].

Это стихотворение носит автобиографический характер и связано с очередной ссорой супругов, об этом свидетельствует и замечание Ахматовой о «страшных стихах в «Чужом небе», которые Гумилёв прислал ей «с дороги в Африку»[16,с.220].

Стихотворение «Пятистопные ямбы», так же, как и позднее «Память», автобиографично и представляет разные этапы жизненного пути Гумилёва, в частности, разрыв с Ахматовой. Поэт изображает возлюбленную благочестивой и гордой, в моральном отношении стоящую гораздо выше лирического героя, она «верила, любила слишком много» и теперь «пред лицом Всевидящего Бога,/ Быть может, самое себя губя», навек отрекается от возлюбленного. Если в предыдущих стихотворениях героиня была главной виновницей раздоров и битв и её поведение не вызывало сочувствия, то здесь возникает иной, ранее не свойственный Гумилёву, мотив осознания им своей вины и раскаяния:

Я сам себе был гадок, как паук,  
Меня пугал и мучил каждый звук;  
И ты ушла в простом и темном платье,  
Похожая на древнее Распятье» [78, (3, с. 85)].

Эти прощальные строки носят исповедальный характер, и смысл их может быть воспринят гораздо глубже семейной драмы Гумилёвых.

Личность Ахматовой, её образ всю жизнь сопровождали Гумилёва, возможно, это объясняется чувством, до конца не утратившим своей силы. Одно из самых загадочных и спорных стихотворений позднего Гумилёва «Заблудившийся трамвай» вызвало полемику

среди исследователей относительно прототипа героини Машеньки.

Ю.Кроль, рассматривая биографическую основу текста, полагает, что Машенька наделена чертами Ахматовой и приводит ряд аргументов в пользу этой версии. Поэт использовал историю отношений Машеньки и жениха как метафору его собственных отношений с Ахматовой, и оба поэта понимали это. Не случайно строки Гумилёва «Где же теперь твой голос и тело, / Может ли быть, что ты умерла» [78, (4, с. 82)] перекликаются со стихотворением Ахматовой «Умирая, томлюсь о бессмертии» (1912) – «Смертный час, наклонясь, напоит / Прозрачную сулеймой, / А люди придут, заруют, / Моё тело и голос мой» [17, (1, с. 64)].

Позже и Ахматова взяла эпитафией к «Царскосельской оде» строку из стихотворения – «А в переулке забор дощатый». Кроль считает, что «движение трамвая по мостам «сшивает» не только пространство, но и время. Переехав через три моста, «заблудившийся трамвай» преодолевает период почти в 15 лет, с 1921 по 1906г, он оказывается теперь в Царском Селе, сперва у вокзала, а затем, переехав зеленую, достигает дома на углу Широкой улицы и Безымянного переуллка, где жили «Машенька» в XVIII веке и А. А. Ахматова в пору своего юношеского знакомства с Н. С. Гумилёвым, в 1904-1905годах; после этого трамвай возвращается в Петроград и подъезжает через Дворцовый (может быть, Николаевский) мост к Медному всаднику и Исакиевскому собору (снова 1921)» [123, с. 214]. Глубинность смыслов этого стихотворения не может быть исчерпана только биографическим планом, но факт присутствия в позднем произведении реминисценций из стихотворения Ахматовой свидетельствует о продолжающемся диалоге поэтов.

Возможно, в позднем творчестве Ахматова перестала существовать для Гумилёва как возлюбленная, но она осталась для него поэтом, чьё творчество он высоко ценил. «Одним из последних откликов Гумилёва на творчество Ахматовой стало, если верить толкам тогдашних петербургских кругов, стихотворение 1921 года «Молитва мастеров», – пишет Р. Тименчик.– Толчком к его написанию послужили разговоры среди критиков и молодых поэтов о том, что Ахматова в книге «Подорожник» перепевает себя прежнюю. Волею судеб этому стихотворению выпало стать чем-то вроде поэтического завещания» [197, с. 21].

Действительно, в этом стихотворении поэт просит Господа хранить от тех учеников, которые ждут «всё новых откровений». Для творчества опасны «упреки льстивые и гул молвы хвалебный». Мастер должен идти выбранной им дорогой и помнить о том, что «Лишь небу ведомы пределы наших сил,/ Потомством взвесится, кто сколько утаил» [78, (4, с. 122)]. К сожалению, нет точных данных о том, знала ли Ахматова, что это стихотворение обращено к ней, но в любом случае оно является свидетельством того, что поэт высоко ценил творчество поэтессы, видел в ней мастера и стремился оградить её от «оскорбителей и перевозносителей».

В заметках о Гумилёве Ахматова писала: «В 1916 г., когда я жалела, что всё так странно сложилось, он сказал: «Нет, ты научила меня верить в Бога и любить Россию» [16, с. 220]. Поэзию Гумилёва и Ахматовой сближает общее в обращении к библейским темам и сюжетам. Религиозные чувства Ахматовой и Гумилёва были во многом схожи. Исследователь В.Акимов считает, что «религиозная Анна Ахматова... строила свой мир вне «потустороннего» и «запредельного». Едва ли не все акмеисты свой художественный мир открывали без



«эзотерических ключей» [4, с. 73]. Поэты принимали мир как дар Господа, обращались к заповедям, поэтизировали моральные ценности. Именно об этом сказал Гумилёв в стихотворении «Фра Беато Анжелико», где в финале раскрыта жизненная, религиозная философия поэта:

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  
[78,(2,с.124)].

Стихотворение «Христос» – целый этап духовного самоопределения поэта. Христос предстает странником, «искателем небес». Для Гумилева «странничество» обладало универсальным значением «жизни», творческим началом бытия – его собственный путь яркий тому пример. «Странничество» – это не просто путешествие, это «странничество духа» и обретение рая является его конечной точкой. Образ Христа-путника находим и в позднем стихотворении «Память». Основная идея этого стихотворения является общей для теософских воззрений Гумилева: «Только змеи сбрасывают кожи,/ Мы меняем души – не тела» [78, (4,с.92)].

Ахматова также неоднократно обращается к образу Христа, который меняется в зависимости от лирического сюжета стихотворения. «Доминанта данного образа меняется в зависимости от актуальности той или иной проблемы, решаемой героиней: в любовной поэзии это, прежде всего, Христос-Жених, в гражданской – Христос-Искупитель, в лирике о поэте и поэзии – Христос-Слово, наконец, в апокалиптической «Поэме без героя» – Христос-Судья. Можно, следовательно, говорить о христоцентризме ахматовской лирики», – считает

О.Троцык [200, с. 165]. Так же, как и в творчестве Гумилёва, в произведениях Ахматовой образ Христа в различных авторских модификациях соответствует библейскому канону.

И для Гумилёва, и для Ахматовой характерно использование молитвы как особого поэтического жанра. В раннем произведении «Молитва» Гумилёв обращается с мольбой к Солнцу, которое могло означать любое языческое божество и соотноситься с христианством. «Многие божества были ассоциированы с солнцем... – пишет М. Холл. – Эти мифологические мотивы, ассоциации верховного божества с солнцем сохранились и в христианстве» [209, с. 158].

Стремясь подчеркнуть грозную силу солнца, поэт наделяет его отрицательными эпитетами – «свиное, грозящее, сумасшедшее». Герой молит солнце сжечь настоящее «Во имя грядущего,/ Но помилуй прошедшее!» [78, (1, с. 148)]. Эта «Молитва», по справедливому замечанию И. Делич, является частью гумилёвской концепции бытия. «Возвращение» – вот ключевое слово в поэзии Гумилёва, – пишет исследовательница. – Поэтому поэт благоговееет перед прошлым, презирает настоящее и надеется на будущее, которое сулит восстановление прошлого на высшем уровне бытия» [83, с. 492].

Для поэзии Гумилёва характерно прямое обращение к Господу в форме своеобразного монолога, сохраняющего ощущение двусторонней связи, беседы между поэтом и Творцом, чей голос только угадывается за строками произведений. В стихотворении «Я не прожил, я протомился» нет ни молитвы как таковой, ни просьбы у Господа о чем-то конкретном. Герой, прожив «половину жизни земной», раскаивается в том, что был бесконечно далёк от Бога и предпочёл «дремучий сон бытия» вере и молитве. Раскаяние героя настолько велико, что в финале

стихотворения он приходит к полному разочарованию жизнью, конквистадор уступает место уставшему поэту-страннику, впервые открывшему читателю свою душу:

Как-нибудь я жизнь дотяну,  
А о будущем ты подумай,  
Я и так погубил одну» [78, (3, с. 74)].

Ахматова так же, как и Гумилёв, включает в свои произведения молитвенные обращения к Богу. Она изображает быт своей героини, демонстрирующий её религиозность и частые молитвы:

Протёртый коврик под иконой,  
В прохладной комнате темно  
[17, (1, с.71)].

Описание комнаты, напоминающей келью монахини, является прямым продолжением характеристики героини-мученицы, которая живет в печали с нелюбимым.

Для героини Ахматовой характерна смиренность перед Господом, она «простёрта ниц» и не знает «Коснется ли огонь небесный/ Моих сомкнувшихся ресниц/ И немоты моей чудесной?» [17, (1, с. 79)].

А.Хейт считает, что в этом стихотворении «Я так молилась» автор выступает как безвольное орудие божественного милосердия между землёй и небом. Поэт называет свою немоту «чудесной», признавая тем самым, что Глагол принадлежит не ему, а Богу, и потому принимает её, слепо полагаясь на свою веру» [207, с.124].

В стихотворении «Молитва» Ахматова непосредственно обращается к Богу, но её мольба отличается от традиционных просьб, которые, как правило,

молят Господа о благе. Героиня просит по-другому и о другом, в её обращении «сплавлены в единый поток все слагаемые человеческого пути, все ценности и трагедии жизни. Они теряют самоценность, становятся только этапами познания, ступеньками лестницы Иакова» [216, с. 104]. Она молит о благе России и готова терпеть «горькие годы недуга,/ Задыханья, бессонницу, жар», отдать «и ребенка и друга,/ И таинственный песенный дар» [17, (1, с.99)].

Для религиозных, библейских стихотворений Ахматовой характерно почитание христианских праздников. Она пишет о Рождестве, Успении, Пасхе и многом другом, а также датирует стихотворения или записи в дневнике: «Сретенская Анна», «Чистый Понедельник», «Прощённое Воскресенье» и т.д. Эта черта практически отсутствует в творчестве Гумилёва.

К сожалению, до сих пор живёт миф о том, что Гумилёв всячески пытался помешать творческому развитию Ахматовой, во многом этому представлению о поэте способствуют воспоминания Маковского, Страховского, Г.Иванова и других современников поэта. В автобиографических заметках Ахматова несколько раз пыталась пояснить это недоразумение, объясняя его и завистью современников и собственным легкомыслием. «Стихи шли ровной волной, до этого ничего похожего не было, — пишет поэтесса. — Я искала, находила, теряла. Чувствовала (довольно смутно), что начинает удаваться. А вы знаете, как умели хвалить на Парнасе серебряного века! На эти бешеные и бесстыдные похвалы я довольно кокетливо отвечала: «А вот моему мужу не нравится». Это запоминали, раздували. Наконец это попало в чьи-то мемуары, а через полв<ека> из этого возникла гадкая, злая сплетня, преследующая «благородную цель» изобразить Гумилёва не то низким завистником, не то человеком

ничего не понимающим в поэзии. «Башня» ликовала» [16, с. 12].

Критические отзывы на произведения Ахматовой свидетельствуют о том, что Гумилёв высоко ценил произведения жены. В рецензии на книгу «Чётки» (1914) главным достижением Ахматовой критик считает её умение рассказать о женской душе и особенную, свойственную только поэтессе, стилистику. «Она почти никогда не объясняет, она показывает, – пишет Гумилёв. – Достигается это и выбором образов, очень продуманным и своеобразным, но главное – их подробной разработкой... большинство эпитетов подчеркивает... бедность и неяркость предмета... Ахматовой, чтобы полюбить мир, нужно видеть его милым и простым» [76, (3, с. 139–140)].

В воспоминаниях Ахматова пытается отмежеваться от влияния Гумилёва на ее творчество: «Действительно, поразительно, как девочка 10 л<ет>, находившаяся в непосредственной близости от такого властного человека и поэта, положившего свою печать на несколько поколений молодых, ни на минуту не поддавалась его влиянию и, наоборот, он от внимательного наблюдения над её творчеством как-то изменился (имею ввиду «Чужое небо»)» [94, с. 272–273]. Справедливость этих наблюдений подтверждает ряд переключек Гумилёва со стихами Ахматовой. В стихотворении Гумилёва «Старые усадьбы» (1913) возникают образы «зацвётших прудов» и карасей [78, (2, с. 165)], которые присутствуют также и в стихотворении Ахматовой «Цветов и неживых вещей»:

Там есть *прудок*, такой прудок,  
Где *тина* на парчу *похожа*.

...там живет большой *карась*  
И с ним большая карасиха  
[17, (1, с. 55). – курсив наш. – О.В.].

Близость стихотворений поэтов и ахматовское воздействие может быть объяснено тем, что эти строки были навеяны бытом гумилёвской усадьбы Слепнёво, где супруги в то время часто бывали.

Стихотворение Гумилёва «Отравленный» своеобразно продолжает ахматовское «Сжала руки под темной вуалью». Героиня Ахматовой бледна и чувствует свою вину перед героем:

«Отчего ты сегодня *бледна?*»  
«Оттого, что я терпкой печалью  
Напоила его допьяна».

Как забуду? Он вышел, качаясь,  
*Искривился мучительно рот...*  
[17, (1, с. 28). – курсив наш. – О.В.].

События-переживания этого стихотворения Гумилёв передаёт от лица героя, остаётся та же «бледная» героиня, а «терпкая печаль» превращается в стакан отравленного вина:

Ты совсем, ты совсем снеговая,  
*Как ты странно и страшно бледна,*  
*...Но я выпью и выпью с улыбкой*  
Все налитое ею вино  
[78, (2, с. 104) . – курсив наш. – О.В. ].

Лирический герой Гумилёва, так же, как и в стихотворении Ахматовой, уходит от возлюбленной, но

уход его означает смерть, он прощает раскаявшуюся возлюбленную, ему «из рая, прохладного рая,/ Видны белые отсветы дня» [78, (2,с.104)]. Стихотворение «Отравленный» показывает своеобразие творческого диалога поэтов, который продолжился и в других произведениях.

Исследователи отмечали, что стихотворение Ахматовой «Сероглазый король» является репликой к «Охоте» Гумилёва и повествует о событиях, произошедших через день. Стихотворение Гумилёва появилось в «Жемчугах» в 1910 году, «Сероглазый король» был опубликован в 1911 г. в «Аполлоне». «Таким образом, – считает Т. Николаева, – стихотворение А.Ахматовой может считаться вторичным по времени по отношению к «Охоте». «Сероглазый король» написан в жанре баллады – излюбленном жанре Н.С.Гумилёва, начиная с самых молодых лет» [168, с. 55].

Сюжетные и текстовые переклички стихотворений демонстрируют и взаимовлияние поэтов, и установку на диалогичность в их творчестве. Прежде всего нужно отметить, что погибший охотник у Гумилёва – князь, властелин, у Ахматовой – царь, гибель обоих героев происходит на охоте. «Ключевое время сообщения – алый вечер: но вечер ал, и князь устал (Гумилёв); вечер осенний был душен и ал (Ахматова) ... Во фрагменте с вечером у обоих поэтов совпадает также и фонетико-грамматическая структура мужских рифм: ал – устал – задремал [Гумилёв]; ал – сказал [Ахматова]» [168, с. 55].

Совпадает также и образ второго мужского персонажа, деятельность которого неизвестна, но связана с ночным временем суток. У Гумилёва «ночь светла, земля бела» , когда «волк равнин, подходит финн/ Туда, где дремлет властелин» [78, (1, с. 204)]. У Ахматовой муж героини «на работу ночную ушёл» [17, (1, с. 40)]. Второй

персонаж стихотворения Гумилёва – финн, у Ахматовой также есть ряд косвенных указаний на то, что он может быть финном – он курит трубку, о происшествии «спокойно сказал» («Русский не так преподнёс бы сенсацию»,- считает Николаева [168, с. 56]). Гумилёв не говорит о смерти князя, но ряд деталей, связанных со смертью, указывают на близкую гибель героя:

Но не спастись ни в глубь, ни в высь,  
Как змеи, стрелы понеслись...  
Грызет их медь седой медведь,  
Но все же должен умереть [78, (1, с. 203)].

«Для стихотворения можно найти и ряд чисто внешних опор, – считает Николаева. – «Сероглазый жених» (Ахматова), «чуть прищуренные и косившие серые глаза с длинными серыми ресницами, видимо, завораживали женщин» [С. Маковский о Н. Гумилёве], самоутверждающая влюбчивость Гумилёва, высокий дуб в парке имения Слепнёво, где жили Гумилёвы» [168, с. 56].

Анализируя эволюцию Гумилёва, Вяч.Вс.Иванов справедливо указал на то, что поэт в поздних стихах «подходил к выработке совершенно нового стиля, быть может предугадывая и будущий путь развития тех больших поэтов, с которыми вместе он основал акмеизм»; среди напечатанных посмертно «Отрывков 1920-1921гг.» есть предвосхищающие творчество поздней Ахматовой, – «Можно ли думать, что многое, ею потом написанное, было угадано им в этих отрывках или же они на неё повлияли?» [102, с. 353–354].

Поздние произведения Ахматовой обнаруживают переключки со стихами Гумилёва. Один из характерных примеров – стихотворение Гумилёва «Деревья». Здесь, в



одном из значительных произведений философской лирики, автор рисует образы живых, одухотворённых, библейских деревьев: «Есть Моисеи посреди дубов, / Марии между пальм»[78, (3, с. 95)].

Известно, что Блок, подчеркнув первые две строки приведённой строфы в экземпляре подаренного ему Гумилёвым «Костра», сделал пометку: «Французское убожество» [78, (3, с. 366)]. Ахматову, напротив, эти строки, написанные в 1915-1916 годах, вдохновили спустя 45 лет написать в «Мартовской элегии» (1960):

И огромных библейских дубов  
Полуночная тайная сходка[17, (1, с. 288)].

Здесь очевидна прямая отсылка к стихотворению Гумилёва: его дубы Моисеи в этом тексте становятся «библейскими дубами», сходно также и время суток, когда деревья ведут разговор, – полночь: «тьма безмерная» (Гумилёв), «полуночная тайная сходка» (Ахматова).

Диалогичность творчества Ахматовой и Гумилёва проявляется не только в обращении к текстам друг друга, но и в использовании жизненных впечатлений, снов. Ярким примером может служить стихотворение Гумилёва «Маргарита», где лирический сюжет строится на стремлении брата Маргариты Валентина отомстить Фаусту за поруганную честь сестры. Текст Гумилёва опирается на сюжет «Фауста» Гёте и оперу Гуно «Фауст». Но в финале автор уходит от традиции, привнося в сюжет совершенно новое:

Грозно Фауста в бой ты зовёшь, но вотще!  
Его нет... Его выдумал девичий стыд;

Лишь насмешника в красном и дырявом плаще  
Ты найдешь и ты будешь ... убит  
[78, (2, с. 16)].

Ахматова так объясняла новаторство этого стихотворения: «Мне в юности приснился страшный сон, будто кто-то (право, не помню, кто) мне говорит: «Фауста вовсе не было – это все придумала Маргарита... А был только Мефистофель...». Не знаю, зачем снятся такие страшные сны, но я рассказала мой сон Н<иколаю> С<тепановичу>. Он сделал из него стихи. Ему была нужна тема гибели по вине женщины – здесь сестры» [16, с. 222].

Творчески связи поэзии Гумилёва и Мандельштама составляют отдельную страницу в истории отношений поэта с литературой Серебряного века, потому что данных авторов связывает не только творческий союз акмеистов, но и многолетняя дружба. Мандельштам с огромным уважением относился к Гумилёву и, по-видимому, мэтр акмеизма «в сильнейшей степени повлиял на формирование эстетического вкуса и литературной позиции Мандельштама» [139, с.109]. С.Липкин пишет о том, что Мандельштам «по–королевски высокогласно, чуть ли не как сам Тальма, произносил «Николай Степанович», но я полагаю, что в Гумилёве он видел прежде всего друга, авторитетного, умного вожака былой литературной группы» [141, с. 19]. Для поэта Гумилёв был «самым близким другом из всех, кого Мандельштам когда-либо называл этим словом. Мандельштам поэтом родился, но таким крупным, каким он стал, помог ему сделаться Гумилёв, разбиравшийся в стихах, как мало кто в целом поколении», – считает В. Крейд [122, с. 9].

Мандельштам так же, как и Ахматова, и Гумилёв, был близок к Анненскому. Н.Мандельштам писала: «Учителем своим Мандельштам считал Анненского ...

Мальчиком он был у Анненского. Тот принял его очень дружелюбно и внимательно и посоветовал заняться переводами, чтобы получить навыки» [153, с. 72].

Гумилёв и Мандельштам, считая себя учениками Анненского, одинаково остро восприняли известие о смерти учителя. Гумилёв откликнулся на смерть поэта стихотворением «Памяти Анненского» (1911). В ряде произведений Мандельштама ощутимо влияние этого стихотворения Гумилёва, обусловленное не только интересными и близкими Мандельштаму образами и приёмами, но и личностью учителя. В этом произведении Гумилёв так говорит об Анненском как о переводчике Еврипида:

В них плакала какая-то обида,  
Звенела медь и шла гроза,  
А там, над шкафом, профиль Эврипида,  
Слепил горящие глаза [78, (2, с. 97)].

Рифму Гумилёва «обида – Эврипида» Мандельштам воспроизвёл в одном из своих стихотворений 1914 года:

Как овцы, жалкою толпой  
Бежали старцы Еврипида.  
Иду змеиною тропой,  
И в сердце тёмная обида [154, (1, с. 296)].

Рифма «обида – Еврепида» демонстрирует прямую отсылку к тексту Гумилёва. Но в то же время и рифма, и образы старцев Еврипида, и само имя древнегреческого трагика отсылают читателя к Анненскому и переведённой им трагедии «Геракл».

Мандельштам использовал образы этого гумилёвского текста и в других стихах. В частности,

Гумилёв воспроизводит манеру Анненского читать стихи, его «голос, нежный и *зловещий*, / Уже читающий стихи!» [78, (2, с. 97). – курсив наш. – *О.В.*]. Такое соединение противоположных чувств связано не только с манерой чтения, но и со стихами поэта-символиста, в которых «плакала какая-то обида, / Звенела медь и шла гроза» [78, (2, с. 97)].

В стихотворении «Вполоборота, о, печаль» («Ахматова») (1914) Мандельштам пишет об Ахматовой, используя гумилёвский образ «зловещего голоса», своеобразно уподобляя голос поэтессы голосу Анненского:

*Зловещий голос* – горький хмель –  
Души расковывает недра:  
Так – негодующая Федра –  
Стояла некогда Рашель  
[154, (1, с. 93). – курсив наш. – *О.В.*].

Это стихотворение было написано в кабаре «Бродячая собака» и навеяно чтением Ахматовой своих стихов. Позже она так вспоминала об этом эпизоде: «Я стояла на эстраде и с кем-то разговаривала. Несколько человек из залы стали просить меня прочесть стихи. Не меняя позы, я что-то прочла. Подошёл Осип: «Как вы стояли, как вы читали» и ещё что-то про шаль» [17, (2, с. 158)]. Мандельштам сравнил Ахматову с Рошелью, знаменитой трагической актрисой, одной из лучших исполнительниц Федры. Однако в этой строфе автор использует и скрытое сравнение Ахматовой с Анненским, которое восходит к стихотворению Гумилёва. Поэт как будто соединил себя, Гумилёва и Ахматову в воображаемую цепочку, звенья которой восходят к Анненскому.

В творчестве Мандельштама можно найти и другие примеры реминисценций из поэзии Гумилёва. Одно из программных стихотворений Мандельштама 1911 года «Раковина» служит примером диалога поэтов. В этом произведении отражено авторское понимание собственной личности, и поэтому перекличка с Гумилёвым особенно ценна. В третьей песне поэмы Гумилёва «Открытие Америки» Колумб, достигший берегов Нового Света, не ликует вместе со всеми, он чувствует «томление духа» и опустошение:

*Раковина я, но без жемчужин,  
Я поток, который был запружен, –  
Спущенный, теперь уже не нужен*  
[78, (2, с. 28). – курсив наш. – О.В.].

Строка из гумилёвской поэмы «Раковина я, но без жемчужин» в стихотворении Мандельштама становится ключевой:

*Быть может, я тебе не нужен,  
Ночь; из пучины мировой,  
Как раковина без жемчужин,  
Я выброшен на берег твой*  
[154, (1, с. 76). – курсив наш. – О.В.].

Лирический герой ассоциирует себя с раковиной, которая может быть одновременно пустой, лживой, ненужной, хрупкой, уязвимой, незащищённой. Бессмысленность и пустоту его существования способна заполнить только морская пучина, которая лучше и сильнее раковины, она способна «хрупкой раковины стены» наполнить «шёпотами пены, –/ Туманом, ветром и дождем» [154, (1, с. 76)]. О концептуальном значении

этого образа пишет и Мусатов: «Мандельштамовская раковина функционально соответствовала *тростинке*, выросшей из *омута*, но если *омут* в контексте его биографической коллизии был расшифрован как «иудейский», то *пучина*, породившая *раковину*, оказывалась *мировой*. Биографическая подоплека этого образа говорила всё о той же неукоризненности, «ненужности» в европейской культуре, символизированной в образе моря. При этом *раковина* продолжала мотив «кристаллической ноты» из «*Silentium*», выступая как образ одновременно архитектурный и музыкальный в силу своей «акустичности» [159, с. 67–68].

После смерти Гумилёва Мандельштам не раз обращался к творчеству поэта, продолжая воображаемый диалог. И. Винокурова считает, что в стихотворении «В Петербурге мы сойдемся снова» метафора в строке «В чёрном бархате *советской ночи*» [154, (1,с.133). – курсив наш. – *О.В.*] соотносится с названием последнего сборника Гумилёва «Огненный столп», смысл которого «раскрывает ветхозаветная «Книга Неемии»: «В столпе огненном ты вёл днем, и в столпе огненном, чтоб освещать им путь, по которому идти им» [57, с. 7]

Строки из стихотворения Мандельштама «Концерт на вокзале»(1921) – «Нельзя дышать и твердь кишит червями,/ И ни одна звезда не говорит» [154, (1, с. 139)] заключают в себе авторское неприятие звёзд, которое может быть связано с гибелью Гумилёва и его поэмой «Звёздный ужас», изданной в том же 1921 году. С этой поэмой соотносим образ «жестоких звёзд» и их способность повелевать людьми и отдавать приказы из стихотворения Мандельштама «Кому зима – арак»: «Кому жестоких звёзд солёные приказы / В избушку дымную перенести дано» [154, (1, с. 140)].

Это строфа отсылает к словам девочки Гарри о звёздах из поэмы Гумилёва «Звёздный ужас», которая видит, что «золотые пальцы.../ показывают, что случилось,/ Что случается и что случится» [78, (4, с. 112)]. В стихотворении Мандельштам использовал способность гумилёвских звёзд направлять «золотыми пальцами» человеческую жизнь. Такое свойство звёзд было неприемлемо для Гумилёва и Мандельштама, тем более, что в историческом контексте двадцатых годов XX века этот образ перестал быть только общепоэтическим и приобрёл идеологический подтекст. Заключительная строфа поэмы «Звёздный ужас» своеобразно выражает личное отношение Гумилёва к новой власти, новой России. Герой оплакивает время, когда люди смотрели

На равнину, где паслось их стадо,  
На воду, где пробегал их парус,  
На траву, где их играли дети,  
А не в небо чёрное, где блещут  
Недоступные, чужие звёзды  
[78, (4, с.112–113)].

Звёзды, равнодушные к человеческим судьбам, понимаются здесь не только как небесные светила или общепоэтический образ, но и как символ большевистской власти, поэтому строки Гумилёва и Мандельштама воспринимаются еще острее. «Если африканский антураж придавал гумилёвской поэме известную притчеобразность, то соответствующий европейский, а вернее, специфически русский сельский колорит мандельштамовской вещи говорит о разразившейся, ничем не отвратимой беде» [57, с. 7]. Исследователи рассматривают отношение Мандельштама к поэме Гумилёва как к сложному символу,

содержащему в основе своей мировоззренческий подтекст и проекцию на диктат власти.

Выше уже говорилось о диалогичности творческих отношений Гумилёва и Мандельштама, об этом свидетельствуют цитаты и реминисценции мандельштамовских текстов в поэзии Гумилёва. В неопубликованном стихотворении «У ворот Иерусалима» (1920) Гумилёв приводит дословную цитату из стихотворения Мандельштама «Эта ночь непоправима» (1916):

Гумилёв:

*У ворот Иерусалима*  
Ангел душу ждет мою  
[78, (4, с. 98). – курсив наш. – О.В.].

Мандельштам:

*У ворот Ерусалима*  
Солнце чёрное взошло  
[154, (1, с. 114). – курсив наш. – О.В.].

Стихотворение Гумилёва не вошло в прижизненный сборник, и было записано в альбом С.П. Ремизовой-Довгелло. Текст является одним из немногочисленных примеров политических произведений Гумилёва. Автор выражает своё отношение к большевистской власти и сетует на то, что даже небо и Бог отвернулись от России:

Ведь и ты, о сильный ангел,  
Сам виновен, потому  
Что бежал разбитый Врангель  
И большевики в Крыму [78, (4, с. 98)].



Стихотворение Мандельштама передаёт горечь потери матери, ужас от смерти близкого человека. Образ «ворот Иерусалима» у обоих поэтов означает смерть: у Гумилёва – свою собственную, у Мандельштама – смерть матери.

В автобиографическом стихотворении «Детство» (1916) Гумилёв выстраивает антитезу к строке Мандельштама «Неужели я настоящий, / И действительно смерть придёт» («Отчего душа так певуча» (1911)) [154, (1, с.76)].

Гумилёв пишет:

Только дикий ветер осенний,  
Прошумев, прекращал игру, –  
Сердце билось еще блаженной,  
И я верил, что я умру [78, (3, с. 102)].

Стихотворения поэтов сближает мотив игры и образ природы, естества. Однако если в стихотворении Мандельштама явно прослеживается боязнь смерти, то герой Гумилёва с детства верил, что умрёт «не один – с моими друзьями, с мать – и – мачехой и лопухом» [78, (3, с. 102)].

Творчество Гумилёва и Мандельштама сближает и восприятие античности. Прежде всего, нужно отметить, что античное наследие в России весьма специфично, поскольку «античное наследие не образует в России, в отличие от Запада, постоянно действующего фактора культуры, но проявляется резко и интенсивно в некоторые периоды духовного развития страны», – пишет Г. Кнабе [114, с. 12]. Такое проявление античности было особенно ярким в эпоху Серебряного века, причём не только в литературе, но и в философии, живописи, архитектуре.

В творчестве Гумилёва античность занимает существенное место, проявляясь в именах, мотивах, образах, сюжетах, взятых из греко-римской мифологии и литературы, исторических личностях и событиях, обновлённых в творческой концепции поэта. Уже в «Романтических цветах» представлен целый ряд героев-мужей, героев-воинов, наиболее близких мировосприятию Гумилёва.

Один из них Помпей в стихотворении «Помпей у пиратов». Герой этого стихотворения – Помпей Секст (75-36 до н.э.) – младший сын Помпея Великого, объявленный триумвирами врагом своего отечества. Долгое время он вместе с пиратами совершал набеги на корабли, везущие в Италию хлеб, а потом был убит одним из легатов Антония. Не раскрывая читателю историю подвигов, поступков героя, автор обращается только к его личности, точнее харизме, заставляющей трепетать пиратов, которые говорят «то храбрясь, то бледнея», «с затаённой злобой боязни» и «вполголоса требуют казни» Помпея [78, (1, с. 144)]. В стихотворении нет развёрнутой картины жизни Помпея; перед читателем предстает не сам герой, а скорее впечатление о нём, оставленное в сердцах пиратов. Автор не рисует портрет героя, но его атрибуты – шатёр, «изукрашенный красным», властный голос и «розоватые длинные ногти» – демонстрируют силу, мужественность, характер образа, которые позволяют понять смиренность злобных пиратов:

И, оставив мечтанья о мести,  
Умолкают смущённо пираты  
И несут, раболепные, вместе  
И вино, и цветы, и гранаты  
[78, (1, с. 144)].

Образ императора Каракаллы из одноименного стихотворения показывает интерес раннего Гумилёва к идеям Ницше, в частности к его концепции сверхчеловека: «Император с профилем орлиным, / С чёрною курчавой бородой, / О, каким бы стал ты властелином, / Если б не был ты самым собой!» [78, (1, с. 102)]

Император, перед которым бледнеют героические имена Цезаря, Августа, Помпея, способный усмирить мятежников или «бросить пламя в храм Иерусалима», слушает лунные песни и «пышными стихами/ Юную приветствует зарю». Воин, сильная, бесстрашная личность и вместе с тем – романтик, поэт, любующийся вечерним садом, растворяющийся в природе, – эти противоречивые черты Каракаллы проявляют не только особенности героя, но и природность сверхчеловека.

В реальной жизни жестокий, своевольный и распутный римский император Каракалла представлен Гумилевым с неожиданной стороны, что связано, по-видимому, с большой степенью авторского начала в этом стихотворении. М. Баскер считает, что Гумилёва в Каракалле привлекала его принадлежность к магии и оккультизму: «некоторые подробности его почерпнуты, по всей видимости, из «Римской истории» Диона Кассия» [23, с. 23].

«Воин Агамемнона» – своеобразный гимн воинскому духу. Потеряв своего царя, лирический герой лишился смысла жизни. Будучи и сам храбрым воином, во всём поддерживая своего хозяина, принимая с ним плечом к плечу удары врагов, он видит себя ничтожеством, не достойным жизни:

Умер водитель народов, – Атрид,  
Я же ничтожный живу [78, (1, с.223)].

Это стихотворение раскрывает один из аспектов гумилёвской философии, трактующей смерть как высшее проявление жизни.

Современник поэта С. Соловьев считал, что в этом стихотворении «Гумилёв не строго античен. Рядом с прекрасным и вполне греческим «вождь золотоносных Микен» неприятно поражает совсем современное: «сказка в изгибе колен» [191, с.101]. Это противоречие в поэтике «античных» стихов Гумилёва, конечно, связано с мировоззрением поэта. Исследователи отметили одну из основных особенностей «античных» произведений поэта, которая заключается в «воплощении трагического противоречия между личными ценностями поэта и современностью, которая отвергает и профанирует их» [161, с. 62].

Образу Одиссея поэт посвящает стихотворный триптих «Возвращение Одиссея», где главный герой, воплотив в себе черты, близкие философии Ницше и самому Гумилёву, предстает воином, царём, патриотом, путешественником, грозным мужем и любящим сыном.

Поэт привнёс новое в традиционные черты персонажа, наделив его мудростью. Тяга к путешествиям, приключениям вообще свойственна героям, близким лирическому «Я» Гумилёва, и Одиссеей – один из ярких тому примеров. В стихотворении «У берега», где соединены X и XIII песни «Одиссеи» Гомера, он сражается со стихией; здесь представлены два плана, два настроения. В начале герой мечтает о доме, который уже виднеется на горизонте, верит, что сможет противостоять буре. Но во второй части стихотворения ему приходится смириться со своей участью и отдаться на милость богам:

И шепчу я, робко слушая  
Вой над водною пустынею:

«Нет, союза не нарушу я  
С необорною богиней [78, (1, с. 227)].

Одиссей не только безотчетно храбр, но и умен, так как понимает, что не стоит легкомысленно жертвовать жизнью в опасных ситуациях, не подвластных его воле.

Воинственным и грозным мужем предстает Одиссей в стихотворении «Избиение женихов» (в основу положен сюжет XXIII песни «Одиссеи»). Он точно и остроумно высмеивает своих соперников, которых никогда не пощадит. Так же, как не прощает женихов, Одиссей не прощает и Пенелопу, потому, что «Пусть не запятнано ложе царицы, -/ Грешные к ней прикасались мечты» [78, (1, с. 230)]. Став победителем, он берёт с собою сына и спешит к новым подвигам и приключениям.

Одиссей не только мужественный воин и грозный муж, он любящий сын, который в стихотворении «Одиссей у Лаэрта» посещает своего умершего отца, отдавая таким образом «еще один старинный долг». Герой признается, что в свой последний, смертный час он не будет вспоминать ни войны, ни праздники, «ни ласки знойные жены, увы, делимые с другими», он увидит пред собой «мировой венец,/ Глаза безоблачнее неба» и «с нежным именем «отец» сойдёт «в обители Эреба» [78, (1, с. 232)].

Гумилёв-лирик обращается не только к изображению персонажей мифов и легенд Древней Греции и Рима, он также поэтически осмысливает произведения античного искусства в стихотворениях «Персей» и «Самофракийская победа». Персей из одноименного стихотворения – один из образов сверхчеловека, созданных под влиянием Ницше: «Его издавна любят музы. / Он юный, светлый, он герой» [78, (2, с. 135)].

Передавая свои впечатления от скульптуры Кановы, автор проникается симпатией и сочувствием к чудовищу –

Медузе, у неё «хороши» и «человечны/ Когда-то страшные глаза,/ Черты измученного болью,/ Теперь прекрасного лица» [78, (2, с. 135)]. Здесь автор отмечает равновесие между силой и красотой, уродством, безобразием, чудовищностью и человечностью. Персею, молодому, сильному, смелому, окрылённому победой над Медузой, прощается любое «мальчишеское своеволие».

Античная скульптура Ники произвела на Гумилёва большое впечатление, воплотившись в стихотворение «Самофракийская победа». В ночном виденье лирического героя возникает образ Самофракийской победы, который манит его и увлекает за собой в неведомое пространство:

Спугнув безмолвие ночное,  
Рождает головокруженье  
Твоё крылатое, слепое,  
Неудержимое стремленье [78, (3, с. 144)] .

По мнению авторов комментариев к собранию сочинений Гумилёва, в этом стихотворении, которое иллюстрирует лексику и тематику мистической романтической поэзии, «наблюдается поверхностное сходство с военными стихами, которое, на самом деле, гротескно преломляется. Самофракийская победа изображается как аллегорическое целое, однако не имеет ни рук, ни головы и только одно крыло и, кажется, слепо бросается вперёд. Неизбежная целеустремленность, некогда изображённая в «Наступлении», гротескно модифицируется словом «слепое» и ассоциируется с замкнутым движением и потерей ориентации («рождает головокруженье»). Чувство гротескного перелома ещё усиливается в последней строфе, где смеющийся взгляд подрывает обычную серьёзность гумилёвского поэтического жеста и, как кажется, является

издевательством над теми, кто следует за победой» [78, (3,с.412)].

Прошрое и настоящее Гумилёв объединяет в стихотворениях «Рим» [78, (2,с.115–116)] и «Современность» [78, (2, с. 82)]. Автор прослеживает историю Рима от времени его основания Ромулом и Ремом до христианства – с ликом Мадонны и храмом Петра. Античный мир для лирического героя – воплощение вечных ценностей: именно римская, а не греческая античность является объектом пристального внимания в творчестве Гумилёва, что, по-видимому, объясняется символическим значением города: Рим – олицетворение силы, мощи, мировой власти, расцвета и гибели цивилизации, а также, несомненно, колыбели христианства, что имело большое значение для поэта.

Традиции античной культуры в творчестве Мандельштама так же, как и в поэзии Гумилёва, восходят к фигуре Анненского, филолога-классика, переводчика Еврипида, автора квази-античных пьес, поэта, имевшего большое влияние на молодых акмеистов. В статье «О природе слова» Мандельштам так рассуждает о «домашнем эллинизме» Анненского: «Для Анненского поэзия была домашним делом и Еврипид был домашний писатель, сплошная цитата и кавычки. Всю мировую поэзию Анненский воспринял как сноп лучей, брошенный Элладой... Урок творчества Анненского для русской поэзии – не эллинизация, а внутренний эллинизм, адекватный духу русского языка, так сказать, домашний эллинизм» [154, (2,с.181)].

Этот «домашний эллинизм» Гумилёв и Мандельштам восприняли от учителя Анненского и перенесли в свою поэзию. Л. Гинзбург, отмечая роль Анненского, считает, что «начинающий Мандельштам ориентируется практически не на последователей

Владимира Соловьева и не на Вячеслава Иванова, а скорее на Анненского» [64, с.246].

Уже в первом поэтическом сборнике Мандельштама «Камень» отчётливо прослеживается тема Греции и Рима, которая проявляется в стихотворениях «Отчего душа так певуча» (1911); «Теннис» (1913); «Поговорим о Риме» (1914); «На площадь выбежав» (1914); «Природа – тот же Рим» (1914); «Энциклика» (1914); «Бессонница. Гомер. Тугие паруса» (1915) и других. Для Мандельштама этого периода с античностью связаны многие явления жизни – от высокой гражданственности («Прославим, братья, сумерки свободы») и любви («Бессонница. Гомер. Тугие паруса») до событий повседневности, – когда теннисист играет против девушки, «как аттический солдат,/ В своего врага влюблённый» [154, (1, с.90)]. Но всё же нужно отметить, что в «Камне» преобладает «торжественное начало» античности и соответственно римская историческая культура преобладает над эллинской.

В сборнике «Tristia» появляется «мандельштамовский эллинизм», отличный от эллинизма «Камня». «Эллинский стиль, – считает Л. Гинзбург, – не служит уже созданию образа одной из исторических культур, он становится теперь авторским стилем, авторской речью, вмещающей весь поэтический мир Мандельштама... В «Tristia» Мандельштам стремится создать собственный «эллинский диалект в поэзии» [64, с. 260].

В статье «О природе слова», как и в некоторых произведениях из сборника «Tristia», Мандельштам утверждает, что русская литературная традиция знала «эллинизм героический» и «эллинизм домашний», традиция которого восходит к творчеству Анненского: «Эллинизм – это печной горшок, ухват, крынка с молоком, это – домашняя утварь, посуда, всеокружение тела;



эллинизм – это тепло очага, ощущаемое как священное, всякая собственность... Эллинизм – это сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь... очеловечивание окружающего мира... всякий предмет, втянутый в священный круг человека, может стать утварью, а следовательно и символом» [154, (2,с.181–182)].

Эти слова имеют непосредственное отношение и к творчеству Гумилёва, и к творчеству Мандельштама, а также к той традиции русской литературы, которая сочетала архаизмы высокого стиля с просторечием, с бытовой предметностью. В стихотворении «За то, что я руки твои не сумел удержать»(1920), по мнению Кушнера, «все подробности ... берутся из одного кармана, из античного гомеровского эпоса» [128, с.108]. Поэт становится участником событий античности, любовная тема сосредоточена в образе Елены, которая изображена и в произведении «Бессонница. Гомер. Тугие паруса».

Мандельштам, как и Гумилёв, включает античные образы, сюжеты в ткань своих произведений. Стихотворение «Зверинец» (1916) содержит реминисценции из античных произведений, темы античной и современной Италии:

А ныне завладел дикарь  
Священной палицей Геракла,  
И чёрная земля иссякла,  
Неблагодарная, как встарь.

...Италия, тебе не лень  
Тревожить Рима колесницы,  
С кудахтаньем домашней птицы  
Перелетев через плетень?

[154, (1, с. 108–109)]

Тема античной Греции – главная тема стихотворения «Собирались эллины войною» (1916). В этом произведении Мандельштам не только изображает подготовку афинян к войне за остров Саламин, но и передаёт своё впечатление от прибытия в декабре 1916 года в Россию английских кораблей с военным снаряжением:

О, Европа, новая Эллада,  
Охраняй Акрополь и Пирей!  
Нам подарков с острова не надо –  
Целый лес незваных кораблей  
[154, (1, с. 114)].

Античные образы автор использует в философском стихотворении «Меганом» (1917), где раскрыто поэтическое восприятие мыса Меганом (юго-восточный берег Крыма, между Судаком и Коктебелем):

Здесь душа моя вступает,  
Как Персефона, в лёгкий круг  
[154, (1, с.116)].

В стихотворении «Возьми на радость из моих ладоней» (1920) сохраняются все те же эллинские образы, которые способствуют раскрытию нескольких тем произведения – поэзии, любви, смерти, творческого бессмертия, времени:

Возьми на радость из моих ладоней  
Немного солнца и немного мёда  
Как нам велели *пчёлы Персефон*  
[154, (1, с. 131). – курсив наш. – О.В.].

Пчёлы традиционно ассоциировались с поэзией, античные поэты (в том числе и Гораций) часто сравнивали себя с пчёлами. Мандельштам обыгрывает миф о Персефоне, где пчёлы – один из атрибутов Персефоны, богини подземного царства, плодородия и произрастания злаков. В то же время Персефона была символом вечного чередования в природе смерти и возрождения.

Указанный ассоциативный ряд подтверждает мысли Л.Гинзбург об античных стихотворениях поэта: «Если в «Камне» преобладала проблематика культур и исторических стилей, то для «Tristia» особенно важны вечные темы – жизни и смерти, любви и творчества. И несёт эти темы не лирический герой, а именно сознание, обобщенное эллинистическим стилем. Вот почему и любовная лирика, из всех самая личная, предстает в этой книге полураскрытая образами – то античными, то древнерусскими» [64, с. 276].

Таким образом, приведённые параллели свидетельствуют о том, что отношение Гумилёва и Мандельштама к античности проявляет традицию Анненского. «Домашний эллинизм» поэта воплотился в философских, любовных, историософских произведениях Гумилёва и Мандельштама.

В заключение необходимо отметить, что специфика творческих связей поэзии Гумилёва и акмеизма обусловлена диалогизмом и цеховой ориентированностью поэтического направления. Творческие связи Гумилёва и акмеистов не ограничиваются наличием реминисценций и заимствований из творчества друг друга, они включают и общее в разработке адамистической стороны творчества, библейских мотивов, отношении к античности.

### **2.3. Поэзия Н.С. Гумилёва и футуризм**

Изучение творческих связей Н. Гумилёва и футуристов в полном объеме не входит в задачи нашего исследования. Целесообразно рассмотреть связи поэзии Гумилёва с кубофутуризмом (на примере творчества Хлебникова) и эгофутуризмом (на примере творчества Северянина), поскольку названные поэты вызывали наибольший интерес Гумилёва.

Литературно-эстетические программы футуризма и акмеизма на первый взгляд демонстрируют противоположные направления в литературе. Однако это внешнее отличие скрывает ещё большее сходство не только поэтических направлений в целом, но и конкретных личностей. «Известно, что акмеисты и футуристы в борьбе за первенство испытывали по отношению к друг другу творческую неприязнь: настолько разными, как оказалось, были устремления этих двух направлений, – пишет О.Клинг. – Пик обоюдной неприязни относится скорее всего к 1913 году. Однако на первых порах, когда ещё происходило творческое становление поэтов, заявивших о себе позже как об акмеистах (Н. Гумилёв) и футуристах (В.Хлебников, Н.Лившиц), до того как произошло организационное оформление акмеизма и футуризма как школ, эти два направления находились в состоянии некой диффузии, которое во многом определялось общей для них ориентацией на символизм» [111, с. 95].

Символизм изначально содержал в себе те противоположные тенденции, которые потом с разной степенью проявились в новых, постсимволистских направлениях. Акмеизм воплотил неоклассические черты символизма, развитие футуризма шло в русле предавангардизма. Обновление русской поэзии, на

котором настаивали футуристы, также связано с историей символизма, который на начальном этапе своего развития провозгласил «поэтику произвола». Такое «своеобразие» пути русского символизма заключалось в том, что период своего рода авангарда (именуемого обычно периодом «Sturm und Drang») предшествовал эпохе неоклассики. «Поэтика произвола», казалось бы принёсшая обновление словесного искусства, сменилась сознательным обращением к «нормативной», если её условно определить, поэтике, восходящей корнями не только к пушкинской, но и допушкинской эпохе» [111, с.100].

Достаточно вспомнить брюсовское стихотворение «О, закрой свои бледные ноги!», в своё время так же эпатававшее современную публику, как и стихотворения футуристов. Мистификация литературного быта молодых символистов 1900-х годов во многом предвосхищала публичные выпады футуристов, их манеру одеваться, говорить, определённым образом выстраивать индивидуальный образ поэта.

Раннее творчество Брюсова наиболее ярко проявляет те черты авангардизма, которые легли в основу футуристической поэтики. Не случайно в разговоре о постсимволистских направлениях Брюсов отдавал предпочтение футуризму перед акмеизмом. Анализу и оценке творчества футуристов Брюсов посвятил целый ряд статей: «Сегодняшний день русской поэзии» («Русская мысль», 1912, №7), «Новое течение в русской поэзии. Футуристы» («Русская мысль», 1913, №3), «Год русской поэзии» («Русская мысль», 1914, №5), «Смысл современной поэзии», («Художественное слово», 1920-1921, №2).

С самого начала Брюсов противопоставлял «стихийный» футуризм «тепличному» акмеизму, считая последний нежизнеспособной «выдумкой» и «столичной

причудой». Фигура Брюсова, таким образом, стала неким центром, связующим акмеистов и футуристов. В связи с этим нельзя не согласиться со словами Клинга о том, что «не случайно именно в Брюсове на первоначальном этапе не только организационного, но и эстетического оформления акмеизма Гумилёв видит одного из его вождей. Не случаен поиск союза с Брюсовым эгофутуристов с Северяниным во главе. Не случаен в этом ряду и интерес, который обнаружил Брюсов к футуризму с самого начала его существования в России... И акмеистическая повёрнутость в сторону традиции и футуристическая стихия новизны, неоклассицизм и авангард сосуществовали в Брюсове и символизме» [111, с. 112].

Гумилёв, будучи зорким критиком и теоретиком литературы, понимал, что истоки футуристических словесных экспериментов следует искать в символизме. Поэтому закономерно то, что в программной статье «Наследие футуризма и акмеизм» он пишет: «Появились футуристы, эго-футуристы и прочие гиены, всегда следующие за львом» [76, (3, с. 16)]. В этой метафоре очевидна и ведущая роль символизма, и роль футуризма как слабого, но продолжателя идей предшествующего направления.

Футуризм и акмеизм, как отмечалось выше, в начале своего пути мирно сосуществовали, и более того, часто в глазах современников означали одно и то же, об этом писал и К. Чуковский в статье 1914 года «Футуристы» [218]. Хлебников и Гумилёв практически одновременно посещали «Академию стиха» Вяч. Иванова, при поддержке Гумилёва состоялся поэтический дебют Б.Лившица в «Аполлоне», в Цех поэтов входил Грааль Арельский, а Н.Бурлюк и Хлебников кооптировались в его члены. Цех поэтов неслучайно объединил столь разных

авторов (помимо будущих акмеистов и футуристов в него входили Н.Клюев, П.Радимов, М.Лозинский, Вас.Гиппиус и другие). «Пёстрый состав «Цеха», – считает О.Лекманов. – позволяет предположить, что он задумывался не только и не столько как антисимволистская коалиция, сколько как союз, призванный объединить *всё* постсимволистское поколение поэтов... Следовательно, не так уж не прав был участник корпорации Николай Бурлюк, которому «Цех поэтов»... рисовался «неким парламентом, где представлены все литературные партии» [135, с. 38].

Таким образом, в период формирования акмеизма и футуризма эти два направления поддерживали мирные отношения, что во многом обусловлено близостью их эстетических позиций. Историк футуризма В.Марков справедливо считает, что «акмеисты, которые не однажды говорили о возвращении к Адаму, не могли не благоволить к примитивистскому периоду футуризма. Такого акмеиста, как Владимир Нарбут, вполне можно назвать акмеистическим футуристом из-за подчёркивания им антиэстетических моментов и стремления поразить читателя необычным внешним видом своих книжек» [155, с. 123].

Разрыв футуристов с акмеистами наступил в феврале 1914 г., когда в гилейском альманахе «Рыкающий Парнас» появился манифест «Идите к чёрту!», где Гумилёв, Городецкий, Пяст, Маковский были названы «сворой Адамов». Практически все, на кого нападали футуристы, были оскорблены, в частности, Гумилёв порвал личные отношения со всеми футуристами, кроме Н.Бурлюка, который отказался подписать манифест гилейцев.

До выхода манифеста гилейцев Гумилёв, несмотря на враждебное отношение литературных школ друг к другу, был объективен в критических статьях о творчестве

футуристов, часто давая им более высокую оценку, нежели другие современники. В № 4-5 «Апполона» за 1911 год Гумилёв назвал сборник «Садок судей» «кульминационной точкой дерзания в этом году», где «из пяти поэтов, давших туда свои стихи, подлинно дерзают только два: Василий Каменский и В. Хлебников, остальные просто беспомощны» [76, (3,с.78)]. В пятом номере «Гиперборея» (1913) Гумилёв, подписавшись «Н. Г.», опубликовал очередную рецензию на «Садок судей». В этой статье критик достаточно высоко оценил сборник, отметив, что «кружок писателей, объединившихся для издания этого сборника, невольно внушает к себе доверие, как и несомненной своей революционностью слова, так и отсутствием мелкого хулиганства» [76, (3,с.125)].

Главным достоинством «Садка судей» Гумилёв называл «пересмотр стилистических проблем» и стремление «вернуть слову ту крепость и свежесть, которая утеряна им от долгого употребления», то есть черты, близкие поэтике акмеизма и самому Гумилёву. Видимо, поэта заинтересовали словесные эксперименты футуристов и, в частности, гилейцев. В том же 1913 г. Гумилев, направляясь в Абиссинию, писал Ахматовой: «На пароходе попробовал однажды писать в стиле Гилеи, но не смог. Это подняло моё уважение к ней» [76, (3, с.237)].

Н.Чуковский, характеризуя гумилёвское отношение к футуризму, вспоминал, что поэт «Северянина презирал. К Маяковскому относился... совершенно враждебно, и из футуристов с некоторым уважением говорил только о Хлебникове» [219, с.42]. Действительно, наиболее близкими Гумилёву были поэтические эксперименты Хлебникова. В стихотворении «На далёкой звезде Венере» (1921) поэт «отдал дань – пусть в полушутливом тоне иронической (слегка пародийной) фантазии – тем опытам



осмысления гласных, которые восходят к Рембо и нашли в русской поэзии его времени продолжение у Хлебникова» [102, с. 353].

Говорят ангелы на Венере  
Языком из одних только гласных

Если скажут «ea» и «ai» –  
Это радостное обещанье,  
«Уо», «ao» – о древнем рае  
Золотое воспоминание [78, (4, с. 135)].

Интерес Гумилёва к поэтическим экспериментам Хлебникова проявляется и в критических отзывах о нём. Гумилёв высоко оценил поэзию Хлебникова, выделив его творчество среди других футуристов. Поэт не раз писал о Хлебникове в «Письмах о русской поэзии». В критическом отзыве о поэте Гумилёв разделяет его творчество на три части: «Теоретические исследования в области стиля и иллюстрация к ним, поэтическое творчество и шуточные стихи» [76, (3, с. 129)].

Филологизм, умение экспериментировать со словом, сознательный отход от языковой нормы – вот те черты, которые кажутся критику наиболее привлекательными в поэзии Хлебникова. «Очень чувствуя корни слов, Виктор Хлебников намерено пренебрегает флексиями, иногда отбрасывает их совсем, иногда изменяя до неузнаваемости. Он верит, что каждая гласная заключает в себе не только действие, но и его направление... Взяв корень слова и приставляя к нему произвольные флексии, он создаёт новые слова... Он мечтает о простейшем языке из одних предлогов, которые указывают направление движения» [76, (3, с.129)].

Гумилёв называет те черты поэзии Хлебникова, которые были близки и ему. В письмах Брюсову, в критических отзывах, в статьях по теории литературы он неизменно проявлял филологическое отношение к слову, стремление понять законы воздействия слов не только на семантическом, но и на фонетическом уровне. Примечательны в этом отношении рассуждения Гумилёва о душе каждого поэтического метра, изложенные в статье 1919 года «Переводы стихотворные»: «У каждого метра есть своя душа, свои особенности и задачи: ямб, как бы спускающийся по ступеням... свободен, ясен и твёрд и прекрасно передаёт человеческую речь, напряжённость человеческой воли. Хорей, поднимающийся, окрылённый, всегда взволнован и то растроган, то смешлив; его область – пение. Дактиль... мощен, торжественен, говорит о стихиях и покое, о деяниях богов и героев. Анапест, его противоположность, стремителен, порывист, это стихии в движении напряженье нечеловеческой страсти. И амфибрахий, их синтез, баюкающий и прозрачный, говорит о покое божественно лёгкого и мудрого бытия» [76, (3, с.31–32)].

Хлебников для Гумилёва «визионер», который «видит свои произведения во сне и потом записывает их, сохраняя всю бессвязность хода событий» [76, (3, с.79)]. Критик сравнивает его с Ремизовым, также описывающим свои сны. Оригинальность и новизна поэзии Хлебникова, считает Гумилёв, оправдывают «рифмы, будто бы притянутые за волосы, обороты речи, оскорбляющие самый снисходительный вкус» [76, (3, с.79)].

Клинг справедливо отмечает, что «Гумилёв и Хлебников – столь несходные в стилевом отношении поэты, особенно в проекции на предстоящую эволюцию, – в поисках своего поэтического «я»...обратили свои взоры к фигуре Вячеслава Иванова и к «башне»... В том, как

сложилась поэтическая судьба... Гумилёва и Хлебникова, отразились постсимволистские тенденции литературного развития, преломилось двойственное начало по отношению к традиции и новаторству в самом символизме» [112, с.108].

После разрыва поэтов с Вяч. Ивановым Хлебников в целом ряде шуточных стихотворений передал своё разочарование в «башне» и «Аполлоне», а в поэме «Передо мной варился вар» изобразил Гумилёва, «акцентируя внимание на экзотизме, добавив к этому стилевому воссозданию неожиданно возникшую метафору с пауком:

Младой поэт с торчащими усами,  
Который в Африке  
Видел изысканно пробегающих жираф к  
реке,  
К нему подошёл и делал пальцами, как  
пробегают по стене пауков...» [112, с.109].

Гумилёв использовал этот пародийный образ из поэмы Хлебникова в программных «Пятистопных ямбах», где так говорит о себе:

Я сам себе был гадов, как паук,  
Меня пугал и мучил каждый звук  
[78, (3, с.85)].

Клинг считает, что сознательное использование Гумилёвым цитаты из Хлебникова может быть подтверждено анализом автографов журнальной редакции стихотворения, где «несколько по иному представлены два стиха с пауком:

Я сам себе был [страшен] гадов, как паук...

Промежуточный вариант «[страшен]» появился, вероятно, тоже не случайно. У Хлебникова в поэме «Передо мной варился вар...» «поэт, поклонник жираф» пугает своего собеседника (писателя) движением пальцев («как пробегает по стене паук») и загоняет его «под софу» [112, с.109–110].

При явном внешнем различии акмеистов и футуристов, современники и исследователи указывали на связь акмеизма и эго-футуризма. В частности, Брюсов считал акмеизм зависимым от эго-футуризма, в рукописи его «Заметок об акмеизме» есть пункт, не развитый критиком в опубликованном материале: «Акмеизм. Его зависимость от эгофутуризма». В.Гиппиус в рецензии на гумилёвский «Костёр» также сближал этот сборник с эго-футуристами, в частности, с Северяниным. Автор статьи «Пряники» считает, что некоторые образы «Костра» перекликаются с поэзией Северянина, которому именно Гумилёв, напоминает критик, одним из первых дал высокую оценку. «Родство их несомненно, – пишет Гиппиус, – Гумилёв – облагороженный Северянин, или Северянин – опошлённый Гумилёв: как угодно» [66, с.480].

Современный исследователь В. Кошелев приводит ряд биографических совпадений: «Гумилёв и Северянин – ровесники (последний на год моложе), детство обоих связано с Петербургом и его пригородами, а также с родовыми именами (у Гумилёва в Тверской, у Северянина в Новгородской губернии). Писать и публиковать стихи стали почти одновременно; начало активной поэтической работы их связано ...с петербургскими окрестностями (у Гумилёва с Царским Селом у Северянина с Гатчиной)» [120, с.165]. Интересные

наблюдения исследователя дают ещё один повод для сближения поэтов – биографический.

«Взаимоотношения двух поэтов-современников нельзя назвать простыми, – пишет В.Косяк, – это своего рода притяжение – отталкивание, соперничество и полемика, ироническое отношение к слабостям собрата по перу и безусловное признание поэтического таланта оппонента... Более заметный след поэзия и личность Гумилёва оставила... в творчестве И.Северянина, тогда как о нём Гумилёв писал только как критик «Аполлона» [119, с.31].

Гумилёв практически всегда воспринимал поэзию Северянина отрицательно, находя в его творчестве отпечаток вульгарности и дурного вкуса. «Девять десятых его творчества нельзя воспринять иначе, как желание скандала или как ни с чем не сравнимую жалкую наивность, – писал Гумилёв в 1911 году в «Аполлоне». – Там, где он хочет быть элегантным, он напоминает пародии на романы Вербицкой, он неуклюж, когда хочет быть изящным, его дерзость не всегда далека от нахальства» [76, (3, с. 76)]. Эти критические уколы Гумилёв смягчает признанием таланта поэта: «Но зато его стих свободен и крылат, его образы подлинно, а иногда и радующе неожиданны, у него есть свой поэтический облик» [76, (3, с. 76)].

В отзыве 1914 года на книгу Северянина «Громокипящий кубок» Гумилёв заметил, что современное общество уже давно разбилось на людей книги и людей газеты: «Первые жили в мире тысячелетних образов и идей, говорили мало, зная, какую ответственность приходится нести за каждое слово... Вторые врезались в самую гущу современной жизни, читали вечерние газеты... пользовались только готовыми фразами или какими-то интимными словечками, слушая которые

каждый непосвящённый испытывал определённое чувство неловкости» [76, (3, с. 127–128)].

«Человек книги», Гумилёв относит Северянина к «людям газеты», признавая, что он «действительно поэт, и к тому же и поэт новый». Однако новизна и оригинальность Северянина заключается в завоеванном им «праве поэта быть искренним до вульгарности» [76, (3, с.128)]. Поэзы Северянина стоят «вне искусства своей дешёвой театральностью», но это неважно, потому что «для того-то и основан вселенский эго-футуризм, чтобы расширить границы искусства» [76, (3,с.129)]. В заключение своего последнего отзыва о творчестве Северянина Гумилёв иронично предупреждает читателей о серьёзности северянинских притязаний: «Мы присутствуем при новом вторжении варваров, сильных своею талантливостью и ужасных своею небрежливостью» [76, (3, с.129)].

Естественно, Северянин не мог оставить гумилёвские оценки без внимания и ответил ему сразу в нескольких произведениях. В стихотворении «Слава»(1918) поэт самолюбиво и вместе с тем иронично написал о своём литературном дебюте:

Мне *первым* написал Валерий,  
Спросив, как нравится мне он;  
И Гумилёв стоял у двери,  
Заманивая в «Аполлон» [186,с.9].

Эти строки имеют конкретный биографический подтекст. Брюсов написал хвалебный отзыв на первые стихи Северянина и посвятил ему два стихотворения, в том числе сонет-акrostих «И ты стремишься ввысь, где солнце вечно». Слова Северянина об «Аполлоне», скорее всего, относятся и к «Гиперборею», в котором в то время

участвовал Гумилёв. Г. Иванов, перешедший из эго-футуристов в Цех поэтов, попытался привлечь и Северянина: «Лично с Северяниным мне было жалко расставаться. Я даже пытался сблизить его с Гумилёвым и ввести в Цех, что, конечно, было нелепостью» [105, с.30].

Северянин, действительно, хотел войти в Цех, но был двусмысленно встречен синдиками, раскритиковавшими его стихи. Позже поэт так представил версию своего несостоявшегося вхождения в Цех: «Вводить же меня, самостоятельного и независимого, властного и непреклонного, в Цех, где коверкались жалкие посредственности, было действительно нелепостью, приглашение меня в Цех Гумилёва положительно оскорбило меня. Гумилёв был большими поэтом, но ничто не давало ему право брать меня к себе в ученики» [Цит. по: 76, (3, с. 292)].

В 1925 году в поэме «Рояль Леандра» Северянин не только написал о Цехе поэтов, но представил собственный взгляд на литературную ситуацию 1910-х годов:

Уже воюют Эго с Кубо  
И сонм *кручёных бурлюков*  
Идёт войной на Сологуба...  
И всечат тщетно ничегоки...  
С улыбкой далеко не детской.  
Уже городит Городецкий  
Акмеистическую гиль,  
Адама неуклюжий стиль,  
Уж возникает «Цех поэтов»  
(Куда бездари, как не в Цех!)

[186, с. 350–351].

В этой же поэме он создает образ Гумилёва, подчёркивающий, как высоко Северянин ценил его творчество:

Уж первый номер «Аполлона»,  
Темнящий *золото руна*,  
Выходит в свет, и с небосклона  
Комета новая видна:  
То «Капитаны» Гумилёва,  
Где лишнего не видно слова,  
И вот к числу звучащих слов  
Плюссируется: *Гумилёв* [186, с. 348].

В сборнике сонетов «Медальоны» Северянин написал о Гумилёве, используя названия его книг и главные поэтические образы:

Путь конквистадоров в горах остёр.  
Цветы романтики на дне нависли.  
И жемчуга на дне – морские мысли –  
Трёхцветились, когда ветрел костёр  
[186, с.196].

Эти стереотипные строки сонета перемежаются со словами Северянина о личности Гумилёва, которые проявляют не только авторское уважение к поэту, но и восхищение его личностью: «Кто из поэтов спел бы живописней / Того, кто в жизнь одну десятки жизней / Умел вместить?» [186, с. 196].

Исследователи Ю.Кипко и Е.Михайличенко считают, что «Медальоны» – «не бесстрастно выписанные портреты деятелей литературы и искусства. Стремясь к пластичности как к идеалу, Северянин в то же время вводит элементы полемики в разговор о поэтах, совершенно далёких от него во всех отношениях» [110,



с.58]. Осмысление личности Гумилёва в одноименном сонете свидетельствует о близости Северянину мировоззрения и творчества поэта-акмеиста.

Помимо литературных портретов, отзывов о творчестве друг друга Гумилёва и Северянина сближают общие мотивы творчества. В частности, Северянин, создавая свой сонет «Дон Жуан», несомненно, опирался на опыт Гумилёва, в творчестве которого сложилась целостная концепция этого образа.

По мнению Н. Оцуа, тип Дон Жуана весьма существенен для самосознания Гумилёва: «Считая себя уродом, он тем более старался прослыть Дон Жуаном, бравировал, приувеличивал. Позёрство, идея, будто поэт лучше всех других мужчин для сердца женщин, идея романтически-привлекательная, но опасная – вот черты, от которых Гумилёв до конца своих дней не избавился... Гумилёв был Дон Жуаном из задора, из желания свою робкую, нежную, впечатлительную натуру сломать... Гумилёв-дитя и мудрец. Оба начала развивались в нём на редкость гармонично» [169, с.184]. Такие характеристики легко соотносимы с личностью прославленного Дон Жуана, поэтому так неоднозначна гумилёвская трактовка образа: он и Адам, праотец любви, и поэт, капитан, романтический путешественник, и сам Гумилёв.

Впервые к образу Дон Жуана Гумилёв обратился в сборнике «Жемчуга»(1910). Сонет «Дон Жуан» – исповедь героя, его размышления о жизни, своеобразное признание самому себе. Его мечта противоречива, она – «надменна и проста». В молодости главное для Дон Жуана –

Схватить весло, поставить ногу в стремя  
И обмануть медлительное время,  
Всегда лобзая новые уста...

[78, (1, с. 272)]

В старости он мечтает искупить грехи, потому что это время, когда человек, пресытившийся в молодости, познавший все жизненные искушения, подводит итоги, размышляет, обращается к Богу, раскаивается:

А в старости принять завет Христа,  
Потупить взор, посыпать пеплом темя  
И взять на грудь спасающее бремя  
Тяжёлого железного креста!

[78, (1, с. 272)]

Видимо, поэтому мечта Дон Жуана «надменна и проста», он верит, что в одно мгновение верой и раскаяньем можно искупить грехи всей жизни. В глубине души герой понимает, что он всего лишь «лунатик бледный, испуганный в тиши своих путей». Ему не суждено иметь детей, познать дружбу, не суждено найти единственное счастье. Не в силах что-то изменить, он с ужасом смотрит на свою жизнь:

Я вспоминаю, что, ненужный атом,  
Я не имел от женщины детей  
И никогда не звал мужчину братом

[78, (1, с.272)].

Продолжением гумилёвской трактовки Дон Жуана является стихотворение «Он поклялся в строгом храме». Опираясь на воспоминания И. Одоевцевой, мы предполагаем, что лирический герой стихотворения – Дон Жуан. В её изложении Гумилёв так размышлял о донжуанской «победоносной» теме: «Первого Дон Жуана, по всей вероятности, не существовало. Это миф... а второй, Мигуэль де Маньяра, двенадцати лет поклялся в

театре на представлении Дон Жуана, что сам станет Дон Жуаном, и повторил свою клятву на следующее утро в соборе перед статуей Мадонны» [172, с. 176].

В стихотворении «Он поклялся в строгом храме» лирический герой ищет идеал вечной любви, даёт клятву «перед статуей Мадонны, / Что он будет верен даме, / Той, чьи взоры непреклонны» [78, (1, с. 265)], однако не в силах сдержать эту клятву, так как нигде не встретил такой дамы. Героя ждёт наказание, потому что «кто нарушил слово клятвы, гибнет Богу неизвестный» и низвергается в ад.

Примерно в 1912 году Гумилёв воскрешает своего героя из ада в одноактной пьесе «Дон Жуан в Египте». В выборе места действия – развалины гробниц фараонов – сказались, с одной стороны, тяга Гумилёва к экзотике, с другой – ироничность по отношению к современности. Дон Жуан, олицетворяющий жажду жизни, оказывается среди застывших изваяний и гробниц, между которыми, как тени, движутся трое туристов: Лепорелло (вечный слуга, а теперь египтолог, ставший деканом), мистер Покэр (американец, торговец свиньями) и его дочь мисс Покэр (Женщина Нового Света, ставшая первой победой Дон Жуана после возрождения). Легкомыслие, отсутствие прежней глубинности образа связаны с несправедливостью наказания (См. «Он поклялся в строгом храме»), так как идеал земной любви не существует, а приблизиться к небесному он не достоин. С первых минут пребывания Дон Жуана на земле им движут обида и стремление возродить себя, наверстать упущенное в аду. Признания Дон Жуана строятся на высоких сравнениях, далёких от шаблонности и обыденной прозы: он преклоняется перед красотой женщины и, прежде всего, перед женщиной, в которой эта красота воплощена.

Таким образом, в творчестве Гумилёва сложилась целостная концепция Дон Жуана: его жизнь на земле,

религиозность, мысли о старости и смерти (сонет «Дон Жуан»), клятва, стремление найти идеал любви и гибель (стихотворение «Он поклялся в строгом храме»), побег и возрождение из ада, новые приключения в наше время (пьеса «Дон Жуан в Египте»). Дон Жуан Гумилёва остроумен, отважен, ловок, хитёр, обаятелен, мастерски искушает, сам дарит свою любовь всем красавицам на свете, а главное – он открыт для полной и яркой жизни. Эти черты достаточно традиционны в произведениях о Дон Жуане. Вместе с тем Дон Жуан Гумилёва – идеалист, мечтатель, он раним и религиозен, верит в высшие силы и высшую справедливость, поэтому так беспечно, отважно кладёт свою жизнь на алтарь любви, зная, что только он в состоянии оживить застывшую картину современной жизни.

Похожая интерпретация образа Дон Жуана представлена и в сонете Северянина. Уже шла речь о значимости мотивов старости для гумилёвского героя, которая представляется и как время искупления грехов всей предыдущей жизни, и как душевное опустошение, осознание своей ненужности и бесследности. Подобное раскрытие образа Дон Жуана редко встречается в мировой литературе, поскольку обычно на первый план выходят приключения героя, его многочисленные любовные истории (и «Дон Жуан в Египте» традиционен в этом отношении). Северянина можно отнести к тем, кто отходит от привычного образа Дон Жуана. Основной мотив его сонета схож с гумилевским – это искупление грехов в старости:

Чем в юности слепительнее ночи,  
Тем беспросветней старческие дни  
[186, с.148].

Здесь Дон Жуан – одинокий, разочарованный старик, он подводит жизненные итоги и понимает бессмысленность пройденного пути, напрасно потраченные чувства и душевные силы. Герой обречён и дальше нести свой крест, а если гипотетически ему уготована встреча с Командором, он примет смерть скорее от тоски и безысходности, нежели во имя донны Анны и возвышенной любви. Дон Жуан так и не смог найти свою единственную, встречая лишь «очам не предназначенные очи». Его исповедь наполнена горечью и тоской:

Я в женщине не отыскал родни:  
Я всех людей на свете одиноче  
[186, с. 148].

Женщины не принимали героя всерьёз, не любили самозабвенно и искренне, не отдавали ему свою душу, не сгорали от страсти. Не найдя свой идеал, не обретя счастье с единственной, Дон Жуан пустился во все тяжкие. Северянин называет распутство Дон Жуана «дроблением духа» и оправдывает его. Он убеждает читателя, что если невозможно отдать свою душу одной, то лучше подарить её часть многим:

Не находя Искомой, разве грех  
Дробить свой дух и размещать во всех?  
Но что в отдар я получил от каждой?  
Лишь кактус ревности, чертополох  
Привычки да забвенья трухлый мох.  
Никто меня не жаждал смертной жаждой  
[186, с.148].

Сонеты Гумилёва и Северянина написаны от первого лица, и это не только поэтический приём, но и

проявление автобиографического начала произведения. Современным читателям хорошо известна легендарная популярность у женщин «короля поэтов». Таким образом, очевидна близость Дон Жуана Северянина и Гумилёва, проявившаяся и в раскрытии образа, и в его философском и творческом осмыслении, а также в общей форме произведений.

Противопоставление собственного поэтического мира миру современности в равной степени свойственно как Гумилёву, так и Северянину. Романтический мир Гумилёва вмещал в себя рыцарское благородство, воинскую честь, смелость первооткрывателей, поэтическую избранность. Современники, к сожалению, не понимали и не принимали таких идеалов поэта. Для лирического героя Гумилёва также характерна непризнанность современниками и обществом. Осознание своего одиночества в современной жизни поэт воплотил в стихотворении «Я вежлив с жизнью современною». Лирический герой стихотворения живёт в современном обществе, но законы и мораль этой жизни он принимает на расстоянии, исключительно «вежливо», поэтому окружающих смешат идеалы, близкие герою:

Победа, слава, подвиг – бледные  
Слова, затерянные ныне,  
Гремят в душе, как громы медные,  
Как голос Господа в пустыне  
[78, (2, с. 132)] .

Домашний уют, спокойствие, обустроенность чужды герою. Он ощущает свою глубокую генетическую связь с прошлым и хочет быть «стрелой, брошенной / Рукой Немврода иль Ахилла». Герой ироничен и замкнут в себе, но за внешней безэмоциональностью скрывается

напряжённая внутренняя жизнь. Среди «фарфоровых» современников он предстает «металлическим идиолом»:

Но нет, я не герой трагический,  
Я ироничнее и суше,  
Я злюсь, как идол металлический  
Среди фарфоровых игрушек»  
[78, (2, с. 132)].

Это стихотворение дало повод критике подчеркнуть отстранённость не только лирического героя Гумилёва, но и самого поэта от современной ему жизни. Однако, возможно, именно современность сама не принимала поэта с его средневековыми, рыцарскими идеалами. Как бы то ни было, читательское сознание начала XX века отождествляло героя стихотворения и его автора.

Главную заслугу Гумилёва З. Шаховская видела именно в этом отрыве от современности, она писала о поэте: «Он – всегда напряжение воли, преодоление, часто мучительное, страха и согласие души на жертву. В этом отношении Гумилёв нам пример. Нам, русским, трудно принудить себя к действию: гораздо легче растворяться в тоске и проклятиях мироустройству, чем укрепить себя... Гумилёв учил молодых поэтов творить не только по вдохновению, но и по правилам, что показывает, насколько он был далёк от русского хаоса и приблизительности. Среди фарфоровых игрушек своей эпохи Гумилёв был действительно фигурой из неразбиваемого молотком металла» [221, с. 3].

К этому противопоставлению себя и общества Гумилёв обращался и в других произведениях. Один из ярких примеров – стихотворение «Я и Вы». Текст полностью построен на антитезе современности и обыденности.

Вяч.Вс.Иванов справедливо указал на близость в этом стихотворении авторской философии футуристическому мировосприятию: «Тема романтического объединения поэтов в этом стихотворении относится не только к смерти, но и ко всей жизни, к художественным вкусам, занятиям, любви. Гумилёв неожиданно... сближается с эпатажем футуристов и их предшественников – французских «проклятых» поэтов, но во всём противостоит буржуазной прибранности и правильности» [102, с. 343]. Герой противопоставляет атрибутам современности собственные вкусы и пристрастия, он выбирает не традиционную гитару, а «дикарский напев зурны». Здесь лирический герой – alter-ego автора, и он сам выбирает свою читательскую аудиторию:

Не по залам и по салонам,  
Тёмным платьям и пиджакам –  
Я читаю стихи драконам,  
Водопадам и облакам [78, (3, с.145)] .

В своём отношении к любви герой тоже противостоит обществу: она для него – живительный источник, он не может ждать, ему нужно всё сразу и до конца:

Я люблю – как араб в пустыне  
Припадает к воде и пьёт,  
А не рыцарем на картине,  
Что на звёзды смотрит и ждёт  
[78, (3, с.145)].

Герою неприемлема не только «прибранность» жизни, но и смерть в окружении близких людей,



«нотариуса и врача». Представления о своём конце оказались во многом пророческими, поэт принял такую смерть, о которой не раз мечтал. Э. Голлербах писал о судьбе поэта: «Смерть в постели. Гроб. Венки. Но прислушайтесь к другим словам, к этим уверенным анапестам, с перебивающимся от ликующего волнения ритмом:

И умру я не на постели,  
При нотариусе и враче,  
А в какой-нибудь дикой щели,  
Утонувшей в густом плюще...

Не было не только «врача и нотариуса», не было близких, родных... В последний, единственный час жизни – никого близкого. Вздогнул ли он, зарыдал ли... Вспоминается мне его голос... Размеренно, точно скандируя, он говорил... «Нужно всегда идти по линии наибольшего сопротивления. Это моё правило. Если приучить себя к этому, ничто не будет страшно». Он шёл по линии наибольшего сопротивления, действуя, где нужно, локтями, наступая на ноги (говорю, конечно, метафорически). И поэтому имел не мало недоброжелателей, почти врагов» [68, с. 584].

Стихотворение Северянина «В блёсткой тьме» близко «Я и Вы» Гумилёва не только похожими мотивами, но и общностью интерпретации.

В смокингах, в шик опроборенные великосветские олухи  
В княжьей гостиной наструнились, лица свои оглупив  
[185,с.103].

«Залы» и «салоны» Гумилёва у Северянина превращаются в «княжью гостиную», и это

свидетельствует о близости пространственных характеристик текстов.

Поэты схожи в неприятии тех, кому противостоит их творчество. Для гумилёвского поэтического сознания метонимия «платья и пиджаки» связана с представлением о чём-то правильном, традиционном и потому совершенно не согласующимся с образом лирического героя. Миру салонов противостоит мир ярких красок и впечатлений, близкий поэту. «Гитара», «тёмные платья и пиджаки», «нотариус и врач» – всё это атрибуты мира, чуждого поэтической природе Гумилёва.

Такие же характеристики далёких от поэта слушателей присутствуют и в стихотворении Северянина. Смокинг для поэта-футуриста – это тоже элемент чуждых традиционности и классической правильности. Противопоставление усиливается дополнительным описанием внешности слушателей: «в шик опроборенные... наструнились, лица свои оглупив».

Но если для лирического героя Гумилёва чтение своих стихов «по залам и по салонам» является неприемлемым, то Северянин использует эту возможность как очередной повод для эпатажа:

Я презираю вас пламенно, тусклые ваши сиятельства,  
И, презирая, рассчитываю на мировой резонанс

[185, с.103].

По-видимому, эти строки имеют еще и биографический подтекст и связаны с известным фактом, когда Л. Толстой, процитировав строки из стихотворения Северянина «Хабанера II», воскликнул: «Чем занимаются!.. Это литература!.. Кругом виселицы, полчища безработных, убийства, невероятное пьянство, а у них – упругость пробки!» [80, с. 738]. Эти слова классика не только принесли Северянину всероссийскую

известность, но также открыли модному поэту путь в салоны и гостиные высшего света.

В заключение отметим, что творческие связи Гумилёва и поэзии футуризма обнаруживают не только различие, но и схожесть, обусловленную связью поэтических направлений с символизмом, который изначально содержал в себе акмеистические и футуристические тенденции. Гумилёва, как и футуристов, интересовали поэтические эксперименты, новаторский подход к работе со словом.

## ***Заключение***

Творчество Николая Степановича Гумилёва – явление в русской литературе неординарное и по-своему уникальное. Литератор, переводчик, редактор, издатель, критик, наставник, путешественник, этнограф, воин. Среди многочисленных характеристик Гумилёва главной является одна – Поэт. Вся его жизнь была направлена на служение Слову, все поступки, приключения, подвиги совершались во имя Поэзии.

Неоднократно высказывались мнения о том, что у Гумилёва нет открыто автобиографических произведений. Действительно, поэт не говорил о себе так откровенно, как это делала, скажем, Ахматова. Но он всегда был честен с читателем. Его стихотворения (обращённые, по признанию самого Гумилёва, прежде всего к Богу) соединяют в себе жизненные реалии, глубокий внутренний мир автора, бытийную философию, идеалы, стремления, мечты, надежды, потери, разочарования, веру в Бога и в неизбежность законов чести... То есть всё то, что можно назвать Судьбой Поэта. Однажды избрав этот путь Гумилёв следовал ему до конца.

Поэзия Гумилёва пронизана многообразием творческих отношений. Это обусловлено особой «литературностью», высокой писательской и читательской культурой творческой личности поэта. Гумилёв впитывал накопленный опыт предшествующей и современной ему литературы, аккумулировал их творческий потенциал. Свою собственную судьбу поэт выстраивал в соответствии с теми литературными идеалами, которые были наиболее близки его внутреннему миру. Межтекстовые связи поэзии Гумилёва включают в себя практически всю мировую литературу: здесь и античность, и западно-европейская

литература (Ш.Бодлер, П.Верлен, Ж.Верн, Г.Гейне, И.Гёте, Т.Готье, Ф.Купер, Л.де Лиль, А.Рембо, М.Рид, У.Шекспир и др.), и русская поэзия XVIII – XIX веков (Г.Державин, В.Жуковский, М.Лермонтов, Н.Некрасов, А.Пушкин, Ф.Тютчев и др.), и рассмотренная нами литература Серебряного века.

Разнообразие творческих связей поэзии Гумилёва обусловлено особенностями развития его творческой личности. Поэту свойственно постепенное восхождение к мастерству, пристальное внимание к художественным закономерностям поэтического творчества.

Поэтическое становление Гумилёва проходило под влиянием символистов И.Анненского, В.Брюсова, К.Бальмонта, М.Кузмина, Вяч.Иванова, А.Блока.

Разносторонние интересы Анненского, глубина его поэтического мироощущения, тонкая, трагедийная эстетика, неординарная личность поэта способствовали широким творческим связям с поэзией Серебряного века, и с творчеством Гумилёва, в частности. Директор Николаевской Царскосельской гимназии, в которой учился Гумилёв, Анненский был первым наставником поэта. Личность и творчество Анненского оказали большое влияние на формирование акмеизма. Ахматова, Гумилёв, Мандельштам считали поэта своим учителем, в его поэзии их привлекала предметность, воплощение ежедневного личностного опыта в «будничное» слово. Стихотворения Гумилёва разных лет демонстрируют частое обращение к поэтическому опыту наставника. Предакмеистическая статья Гумилёва «Жизнь стиха» (1910) во многом создана под влиянием статей Анненского «Что такое поэзия?» (1903) и «Бальмонт – лирик» (1906), и это доказывает то, что учитель во многом определил позицию ученика. Анненский способствовал формированию литературных вкусов и пристрастий Гумилёва, в частности, восприятию

античности. Интерес Гумилёва к поэзии де Лиля, Верлена, Прюдома, Рембо, Бодлера, Малларме также обусловлен влиянием Анненского, который высоко ценил их мастерство. Поэтов сближает интерес к переводческой деятельности и кругу переводимых авторов, который содержит имена Шекспира, Гёте, Гейне, де Лиля, Бодлера, Верлена, Рембо и других.

Сегодня личность и творчество Брюсова вызывают множество неоднозначных суждений, но нельзя не признать его талант наставника, открывший дорогу в литературу молодым поэтам, которые затем намного превзошли своего учителя в мастерстве. Письма Гумилёва к Брюсову и его ответы молодому автору свидетельствуют о тех уроках поэтического мастерства, которые он усвоил у Брюсова. Вместе с тем, критические отзывы Брюсова указывают на его неприятие поэтического мира Гумилёва, зачастую видевшего в стихах ученика только прекрасную формальную оболочку. Постепенно Гумилёв отдалился от Брюсова и уже не принимал его поэзию и уроки творчества так безоговорочно, как в начале. Причиной прекращения переписки поэтов стала статья Брюсова «Новые течения в русской поэзии. Акмеизм», в которой автор показал свою враждебность к акмеизму. Такое отношение во многом обусловлено неприятием «неоклассицизма», который, в отличие от близкого ему футуризма, обновил и продолжил традиции символистов.

Многолетнее общение поэтов проявилось в переключках, реминисценциях, аллюзиях стихов Гумилёва с поэзией Брюсова. Авторитет мэтра символизма способствовал раскрытию разных сторон творческой личности Гумилёва. Он, как и Брюсов, стал для многих молодых поэтов своеобразным учителем, творческим наставником. Помимо этого, Гумилёв и Брюсов работали над критикой и теорией поэзии. Стиль критических статей

Брюсова повлиял на гумилёвскую манеру интерпретации. Статьи учителя и ученика характеризуются широтой эрудиции, литературным вкусом, чёткостью, лаконизмом, их оценки отличаются точностью и стремлением не только показать промахи того или иного автора, но и дать рекомендации в постижении законов поэтического творчества.

Мэтр символизма большое внимание уделял теории стиха и планировал написать монографию об истории поэтической формы. Интерес Гумилёва к поэтике тоже связан с влиянием Брюсова, он задумывал монументальный труд «Теория интегральной поэтики». В историю литературы Брюсов вошёл не только как поэт, но и как автор художественной прозы, критических и теоретических статей, литературоведческих и исторических исследований, переводчик и талантливый редактор. Эта характеристика подходит и для Гумилёва, чья проза, теоретические произведения «Жизнь стиха», «Анатомия стихотворения», критические «Письма о русской поэзии», статьи по искусству, военные очерки, лекции, активная работа в «Сириусе», «Гиперборее», «Аполлоне», талантливые переводы вдохновлены деятельностью Брюсова, прежде всего, в стремлении быть многогранным.

Юношеское увлечение Бальмонтом определило интерес Гумилёва к экзотике, способствовало усилению романтических тенденций в его творчестве. Ранние произведения поэта свидетельствуют о наиболее сильном влиянии Бальмонта, это подтверждается многообразием межтекстовых связей, сходных образов и мотивов. В дальнейшем Гумилёв отошёл от увлечения произведениями поэта-символиста. Однако даже в его поздних произведениях заметны следы бальмонтовской лирики.

Знакомство Гумилёва с Вяч.Ивановым, а также инициатива по созданию «Академии стиха» свидетельствуют о стремлении молодого поэта учиться у мэтра, вобрать лучшее из его творчества. Однако с самого начала Гумилёв не принимал дионисийские идеи Иванова, вступал с ним в спор. Отношения поэтов были неоднозначными. Иванов, видевший в молодом поэте литературного противника, всячески оградил «Аполлон» от влияния Гумилёва. Вместе с тем, именно Иванов поддержал поэта в споре с Волошиным о Черубине де Габриах и собирался поехать с Гумилёвым в очередное путешествие в Абиссинию. Идейные противоречия обострились после доклада Иванова «Заветы символизма» (1910) в «Обществе ревнителей художественного слова», когда после обсуждения выступления стало ясно, что Гумилёв и Городецкий не видят будущего за символизмом. Демонстративная и открытая оппозиция Гумилёва в дальнейшем охладила отношения поэта с «башней» и «Академией» Иванова. Окончательный разрыв поэтов произошёл после прочтения Гумилёвым на одном из заседаний «Академии» поэмы «Блудный сын», которая была встречена мэтром символизма неожиданно резко. Такое отношение обусловлено несколькими причинами. Во-первых, поэма имела личный подтекст, раскрывающий историю отношений её автора и Иванова, а также аллегорически описывала образ жизни «башни». Во-вторых, в поэме Гумилёв выступил против теории мифа и мифотворчества, которую проповедовал Иванов. Гумилёв считал, что поэт может свободно оперировать мифом, вносить свои изменения, творчески перерабатывать, осовременивать его устойчивые конструкции. В своих взглядах он был близок Анненскому и далёк от Иванова, и это, по-видимому, было главным основанием для дискуссии вокруг поэмы Гумилёва «Блудный сын».



Ахматова считала, что причиной конфликта поэтов стала статья Гумилёва о творчестве Иванова и первой части его книги «Cor Ardens». Однако сопоставление даты появления критического отзыва и обсуждения «Блудного сына» свидетельствует о том, что статья появилась после событий в «Академии», поэтому не могла быть поводом для резкого отношения Иванова к поэме Гумилёва. В рецензии критик противопоставил Иванова Блоку, Лермонтову, Пушкину, Брюсову и указал на нежизнеспособность его образов. Индивидуально-авторский язык произведений и безукоризненность формы Гумилёв назвал главными достоинствами поэзии Иванова. Некоторые стихотворения Гумилёва отразили его конфликт с Ивановым, в частности, стихотворение «Неизвестность», где мэтр изображён назойливым и скучным школьным учителем.

Кузмин, так же, как и Гумилёв испытал воздействие творческого обаяния Анненского и Брюсова. Кузминский кларизм имел опосредованное влияние на эстетику акмеистов. Гумилёв неоднократно в критических статьях подчеркивал мастерство поэта-символиста.

В литературоведении уже стало традиционным противопоставление Гумилёва и Блока. Однако более пристальное исследование обнаруживает и ряд сближающих моментов. Прежде всего, Блок, как и Гумилёв, в начале творческого пути испытал воздействие произведений Брюсова, позже именно этот опыт послужил основой для неприятия им Гумилёва как частного проявления «брюсовщины» в поэзии. Всё же отношения поэтов нельзя сводить только к литературной вражде. Сохранились многочисленные дарственные надписи на книгах друг друга, свидетельства современников, которые указывают на то, что Блок высоко ценил поэзию Гумилёва. В критических отзывах о поэзии Блока Гумилёв

обнаруживает черты, синтезирующие символистическое и акмеистическое мировосприятие, вот почему творчество поэта понимается критиком как примирение этих близких по сути поэтических сил.

После революции противостояние Блока и Гумилёва обострилось и связано это, в первую очередь, с возросшим влиянием мэтра акмеистов на творческую молодёжь Петербурга. Кроме того, очевидцы многочисленных дискуссий поэтов объясняют их несогласие друг с другом различным пониманием задач литературы. Блок не принимал гумилёвскую «цеховость» и его идеи о поэтическом мастерстве. В резкой и несправедливой статье «Без божества, без вдохновенья» Блок попытался разрушить цельность акмеистической теории, раскрыть главные черты акмеистических заблуждений и низвергнуть авторитет Гумилёва.

Творческие отношения Гумилёва и Блока проявляются также в широких межтекстовых связях. Стихотворения Гумилёва, посвящённые Италии, дают возможность для сопоставления их со «Стихами об Италии» Блока. Несомненно, что поэт учёл предшествующий в «Итальянских стихах» опыт Блока, с которым он то полемизировал, то использовал для решения своих творческих задач. В последние годы жизни, достигая вершин мастерства, Гумилёв, как никогда ранее, испытывает влияние творчества Блока. Однако поэт обращался к поэзии Блока не только для диалога, но и для полемики с ним, о чём свидетельствуют стихотворения «Душа и тело» и «Мои читатели», где отражена эстетическая и литературная позиция поэта.

В последние годы жизни Гумилёв как будто возвращается к символизму, включая некоторые элементы оккультизма, мистики, ницшеанства в произведения последнего сборника «Огненный столп». Однако

расхождения поэта с символизмом связаны с его несогласием в идеологических и религиозных вопросах, составляющих основу мировоззрения Гумилёва. В позднем творчестве поэт использовал средства символизма для отражения современной ему духовной ситуации.

Творчество акмеистов характеризуется диалогичностью, цеховой ориентированностью, что во многом определяет особенности творческих связей Гумилёва с поэзией акмеизма. В стихотворениях поэтов-акмеистов встречаются близкие темы, мотивы, образы, реминисценции, цитаты, аллюзии. Уже акмеистические манифесты Городецкого, Гумилёва и Мандельштама обнаруживают ряд общих положений. Манифест Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии» повторил основные положения статьи Гумилёва и расширил концепцию адамизма. По мнению Городецкого, особенность адамистического мировосприятия заключается в способности воспринимать действительность в первозданном виде, возвращая окружающим предметам их исконные имена.

В «Утре акмеизма» Мандельштам также опирался на основные принципы акмеизма, изложенные в статье Гумилёва: равновесие способов поэтического воздействия, самооценность слова, целомудренное отношение к потустороннему и непознаваемому, творческое братство и цеховость. В ряд предложенных Гумилёвым «краеугольных камней» акмеизма (Ф.Рабле, Ф.Вийон, У.Шекспир, Т.Готье) Мандельштам добавляет имя Ф. Тютчева, близкого акмеистической стихии.

Гумилёв осознавал акмеистические и адамистические тенденции, созданного им поэтического направления. Адамистическому мировоззрению свойственно отождествление себя с новым Адамом, заново открывающим мир, стремление передать поэтическую

ценность обыденных, бытовых вещей и реалий, чувство полноты сиюминутной жизни. Адамистические тенденции акмеизма в большей степени представлены в творчестве Городецкого, Нарбута и Зенкевича. Гумилёв обращался к образу Адама в стихотворениях разных лет («Осенняя песня», «Сон Адама», «Театр», «Потомки Каина», «Мне странно сочетание слов «Я сам» и других), экзотизм «африканских» произведений поэта тоже отражает адамистическое мировосприятие, поскольку передаёт красочность и самоценность первозданного мира Африки.

Анализ творческих связей Гумилёва и Городецкого позволяет прийти к выводу о том, что, наметив близкие творческие задачи акмеизма, поэты решали их по-разному. Фольклорная, «лубочная» поэзия Городецкого имеет мало общего с творчеством Гумилёва. Для создания акмеизма союз этих разных поэтов был стратегически важен.

Гумилёв оказал влияние на формирование творчества Зенкевича, способствовал раскрытию его таланта. Это проявляется уже в первой книге молодого поэта «Дикая порфира». Творчество Зенкевича разных лет обнаруживает переключки, заимствования, реминисценции с произведениями Гумилёва. Диалогизм творческих отношений поэтов прослеживается на примере стихотворения Зенкевича «Камни» (1910), которое схоже с образами и мотивами гумилёвского «Камня» (1908). В стихотворении «Рим» (1912) уже Гумилёв использует ритмическую основу «Камней» Зенкевича.

«Галлюцинирующий реализм» Нарбута привлёк Гумилёва эстетизацией различных сторон жизни – от изображения грязи, безобразия, зла, ведовства до открытия божественной сути мироздания. Критические отзывы Гумилёва о произведениях Нарбута, межтекстовые связи поэтов демонстрируют неподдельный интерес мэтра к

творческому методу Нарбута, который раскрывает одну из сторон акмеизма.

Более глубокие взаимоотношения обнаруживаются в творческой триаде Гумилёв – Мандельштам – Ахматова. Поэтов сближала не только многолетняя дружба или семейные узы, но и особое духовное родство.

Творческие связи Ахматовой и Гумилёва проявляются в переключке и взаимовлиянии, поэтическом диалоге, отзывах о творчестве друг друга, близости в разработке библейских мотивов. Для их поэзии характерно продуктивное использование жанра молитвы. В творчестве поэтов отразилось церковное отношение к религиозным, православным ценностям, поэтому образы Христа, святых в различных авторских модификациях соответствуют библейскому канону.

Существенное место в поэзии Гумилёва занимает образ Ахматовой. В ранних произведениях Гумилёв делает Ахматову героиней своих стихотворений. Поэт наделяет возлюбленную экзотическими ликами, она становится Русалкой, Царицей, Беатриче, розой, колдуньей. Различное воплощение образа Ахматовой не меняет главного: любовь для героев – битва, стремление подчинить друг друга. После расставания поэтов в «Пятистопных ямбах» образ Ахматовой трансформируется. В этом стихотворении появляется мотив раскаяния героя, сожаления об утрате, прощания с возлюбленной. Поэт изображает Ахматову и в поздних стихотворениях, по одной из версий она является прототипом Машеньки из «Заблудившегося трамвая». Одно из последних произведений Гумилёва «Молитва мастеров» обращено к Ахматовой-поэту, где автор даёт ей свои последние советы.

В литературоведении долгое время бытовало мнение о том, что Гумилёв завидовал славе Ахматовой и мешал творческому развитию. Критические отзывы поэта

и воспоминания Ахматовой доказывают обратное – Гумилёв объективно оценивал её творчество и не навязывал собственный творческий метод.

Творческие связи поэтов свидетельствуют об их непрекращающемся диалоге, который проявился в многочисленных переключках и заимствованиях. Гумилёв цитировал, модифицировал мотивы, образы и сюжеты ахматовской лирики. Если ранняя Ахматова практически не использовала поэтический опыт Гумилёва, то в позднем творчестве обращение к нему становится частым. Для произведений поэтов характерен не только межтекстовый диалогизм, но и художественное осмысление жизненных впечатлений, снов друг друга.

Многолетняя дружба определили особый характер творческих связей Гумилёва и Мандельштама. Прижизненный поэтический диалог поэтов свидетельствует о сходстве их мировоззренческой и творческой позиций. Поэты, как и Ахматова, считали себя учениками Анненского, были близки его традиции. Образ Анненского, следы его поэзии проявились в целом ряде стихотворений поэтов. Часто для Мандельштама характерно опосредованное обращение к наследию Анненского, через освоение тем, идей, образов произведений Гумилёва. Восприятие поэтами античности так же всходит к традиции Анненского, его «домашнему эллинизму», своеобразно адаптированному к русской поэзии. Поэты воспринимали Элладу как олицетворение гармонии, единения с природой, искусство этого периода стало не только образцом для подражания, но и частью акмеистического мировосприятия.

После гибели Гумилёва образы ночи, звёзд приобретают в поэзии Мандельштама особую отрицательную коннотацию, политический смысл. Стихотворения поэта, переключаясь с произведениями

последней книги Гумилёва и его поэмой «Звёздный ужас», проецируются на диктат власти и выражают отношение к большевистскому режиму.

Творческие связи поэзии футуристов и Гумилёва намного глубже, чем может показаться на первый взгляд. Это обусловлено, в первую очередь, тем, что истоки поэтических направлений содержались в символизме, который, с одной стороны, включал в себя тенденции неоклассицизма и тяготел к авангардизму, с другой. Своей первобытностью эстетической позиции футуристов был близок адамизм и, в частности, творчество Нарбута, ориентированное на примитивизм и эпатаж читателей.

В «Письмах о русской поэзии» Гумилёв неоднократно выступал с оценкой футуризма, объективно оценивал их творчество. Гумилёва не могли не заинтересовать поэтические эксперименты футуристов и особенно Хлебникова. Ряд стихотворений Гумилёва свидетельствует о его стремлении постичь на практике теорию футуризма. В поэзии Хлебникова Гумилёва привлекали филологизм, словесные эксперименты, постижение законов поэтического воздействия на уровне фонетики, ритмики. Хлебников так же обращался к творчеству Гумилёва, создал образ поэта-акмеиста в поэме «Передо мной варился вар».

Творческие связи Гумилёва и Северянина обнаруживают некоторые общие тенденции. В критических отзывах Гумилёв стремился создать объективный образ поэта-футуриста. Северянин также в ряде стихотворений создаёт поэтический портрет Гумилёва, свидетельствующий об авторской симпатии к мэтру акмеизма.

В творчестве поэтов выявляется целый ряд переключек, реминисценций. В сонете «Дон Жуан», стихотворении «Он поклялся в строгом храме» и пьесе

«Дон Жуан в Египте» Гумилёв создал целостную концепцию образа Дон Жуана: его жизнь на земле, религиозность, клятва, стремление найти идеал любви, гибель, побег из ада, новые похождения в начале XX века. В сонете Гумилёва значимы мотивы, одиночества, старости, искупления грехов, опустошённости и осознания бессмысленности прожитой жизни. Подобное раскрытие образа Дон Жуана характерно и для Северянина. Герой его сонета так же подводит жизненные итоги и понимает тщетность потраченных душевных сил и чувств.

Для творчества Гумилёва и Северянина характерно противопоставление собственного поэтического мира миру современности и обыденности. Такая философия Гумилёва близка футуристическому мировосприятию и поэзии Северянина.

Анализ творческих связей поэзии Гумилёва и футуризма даёт возможность говорить об открытости художественного метода поэта, его стремлении освоить новации других поэтических направлений. Гумилёв обращался к опыту Хлебникова, влиял на творчество Северянина: темы, мотивы, образы стихотворений поэта-акмеиста осваивались и перерабатывались в произведениях эго-футуриста.

Таким образом, творческие связи поэзии Гумилёва иллюстрируют основные тенденции развития русской литературы начала XX века. Результаты нашего исследования уточняют соотношение поэтических сил символизма, акмеизма и футуризма в литературном процессе Серебряного века. Итоги работы свидетельствуют о том, что символизм, как одно из ведущих литературных направлений Серебряного века, изначально содержал в себе те черты, которые послужили основой для формирования творческих принципов акмеизма и футуризма. Поэзия Гумилёва, сложившаяся



под влиянием символизма, является примером того, как в данном поэтическом направлении сочетались символистическая поэтика, акмеистическое мировидение и предметность, футуристические эксперименты и осознание разрыва собственных идеалов и стремлений с идеалами современного поэту мира. Выводы и наблюдения исследования позволяют понять особенности акмеистической эстетики. В частности, творческие связи поэзии Гумилёва проявляют акмеистическую идею «вечного возвращения» и убеждённость в том, что в отношении к мировой литературной традиции их произведения вторичны, любое сказанное ими слово уже было кем-то произнесено ранее.

## ***ЛИТЕРАТУРА***

1. *Аверин Б.* Дар Мнемозины. Романы Набокова в контексте русской биографической традиции. – СПб.: Амфора, 2003. – 399 с.
2. *Азадовский К.М. Тименчик Р.Д.* К биографии Н.С. Гумилёва: Вокруг дневников и альбомов Ф.Ф.Фидлера // *Русская литература*. – 1988. – №2. – С.171 – 186.
3. *Айхенвальд Ю.* Гумилёв // *Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей / Предисл. В. Крейда*. – М.: Республика, 1994. – С. 478 – 486.
4. *Акимов В.* Сто лет русской литературе: От Серебряного века до наших дней. – СПб.: Лики России, 1995. – 384 с.
5. *Александр Блок:* Новые материалы и исследования: В 4 кн. – М.: Наука, 1982. – Кн. 3. – 860с. – (Лит. наследство. Т. 92).
6. *Алексеев М.П.* Пушкин и мировая литература. – Л.: Наука, 1987. – 613 с.
7. *Алексеев М.П.* Сравнительное литературоведение / Отв. ред. Г.В.Степанов. – Л.: Наука, 1983. – 447 с.
8. *Аллен Л.* У истоков поэтики Н.С. Гумилёва. Французская и западноевропейская поэзия // *Николай Гумилёв: Исследования и материалы. Библиография*. – СПб.: Наука, 1994. – С. 235 – 252.
9. *Альтман М.С.* Разговоры с Вячеславом Ивановым / Сост. и подгот. текстов В.А.Дымшица, К.Ю.Лаппо-Данилевского. – СПб.: ИНАПРЕСС, 1995. – 384 с.
10. *Анненский И.* Книги отражений / Изд. подгот. Н.Т.Ашимбаева и др. – М.: Наука, 1979. – 679с.

11. *Анненский И.* О романтических цветах // Н.С.Гумилёв: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 1995. – С.347 – 349.
12. *Анненский И.* Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А.В.Фёдорова. – Л.: Сов. писатель, 1990. – 640 с.
13. *Аннинский Л.А.* Николай Гумилёв: «Русь бредит Богом...» // Л.А.Аннинский Серебро и чернь: русское, советское, славянское, всемирное в поэзии Серебряного века. – М.: Изд-во Книжный сад, 1997. – С.55 – 68.
14. *Арнольд И.В.* Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики: Лекции к спецкурсу. – СПб.: Российский гос. пед ин-т им. А.Н.Герцена, 1995. – 59 с.
15. *Ахматова А.* Автобиографическая проза // Лит. обозрение. – 1989. – №5. – С. 3 – 17.
16. *Ахматова А.* «Самый непрочитанный поэт»: Заметки А.Ахматовой о Н. Гумилёве / Подгот. текста К.Н. Суворовой; Вступ. ст. В.А. Черных // Новый мир. – 1990. – №5. – С. 219 – 223.
17. *Ахматова А.* Сочинения: В 2 т. – М.: Правда, 1990.
18. *Ахматова А.А.* Сочинения: В 2 т. – М.: Панорама, 1990. – Т.2. – 494 с.
19. *Баевский В.С.* Николай Гумилёв – мастер стиха // Николай Гумилёв: Исследования и материалы. Библиография. – СПб.: Наука, 1994. – С. 75 – 103.
20. *Базанов В.В.* Александр Блок и Николай Гумилёв после Октября (личные встречи и творческие взаимоотношения) // Николай Гумилёв: Исследования и материалы. Библиография. – СПб.: Наука, 1994. – С.186 – 200.

21. *Бальмонт К.Д.* Собрание сочинений: В 2 т. – М.: Можайск – Терра, 1994. – Т. 1. – 832 с.
22. *Басинский П.В., Федякин С.Р.* Русская литература конца XIX–начала XX века и первой эмиграции: Пособие для учителя. – М.: Изд. центр Академия, 1998. – 528 с.
23. *Баскер М.* Ранний Гумилёв: путь к акмеизму. – СПб.: РХГИ, 2000. – 160 с.
24. *Бахмач В.И.* Поэзия серебряного века (1890–1920): Методическое пособие. – Луганск: Альма-матер, 2003. – 72 с.
25. *Белый А.* Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
26. *Берберова Н.* Александр Блок и его время: Биография. – М.: Изд-во Независимая газета, 1999. – 256 с.
27. *Бердяев Н.А.* Самопознание: Опыт философской автобиографии / Сост, предисл., подг. текстов, коммент, указ. имён А.В. Вадимов.–М.: Книга, 1991. – 449 с.
28. *Библиотека А.А. Блока: Описание: В 3 кн. /* Под. ред. К.П.Лукирской. – Л.: БАН, 1984. – Кн. 1.: [А–И]. – 316 с.
29. *Блок А.* Собрание сочинений: В 6 т. / Под общ. ред. М.А. Дудина и др. –Л: Худож. лит., 1980 – 1983.
30. *Богомолов Н.* От Пушкина до Кибирова. Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 624 с.
31. *Богомолов Н.А.* Примечания // Н.С. Гумилёв Сочинения: В 3 т. –М.: Худож. лит., 1991. – Т. 1. – С.475 – 577.

32. *Богомолов Н.А.* Русская литература начала XX в. и оккультизм. –М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 560 с.
33. *Богомолова Н.А.* Польские и русские поэты XX века. Творческие связи. – М.: Наука, 1987. – 192с.
34. *Бронгулеев В.В.* Посредине странствия земного: Документ. повесть о жизни и творчестве Н. Гумилёва: Годы 1886 – 1913. – М.:Мысль, 1995. – 351с.
35. *Брюсов В.Я.* Дебютанты (отрывок) // Н.С.Гумилёв: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 1995. – С.345 – 346.
36. *Брюсов В.Я.* Н. Гумилёв. Жемчуга // Н.С.Гумилёв: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 1995. – С.359 – 361.
37. *Брюсов В.Я.* Новые течения в русской поэзии. Акмеизм //Н.С.Гумилёв: pro et contra . – СПб.: РХГИ, 1995. – С. 388 – 396.
38. *Брюсов В.Я.* О книгах. Н. Гумилёв. Путь конквистадоров. Стихи. – СПб., 1905. Рец. // Весы. – 1905. – №11. – С. 68.
39. *Брюсов В.Я.* Сегодняшний день русской поэзии // Н.С. Гумилёв: pro et contra . – СПб.: РХГИ, 1995 . – С. 383 – 384.
40. *Брюсов В.Я.* Сочинения: В 2 т. – М.: Худож. лит., 1987. – Т.1. –574 с.
41. *Валерий Брюсов и его корреспонденты: В2кн.* – М.: Наука,1994. – Кн. 2. – 637 с.
42. *В.Я. Брюсов и русский модернизм / Ред. сост. О.А. Лекманов.* – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 352 с.
43. *Брюсовские чтения – 2002 / Ред. сост. С.Т.Золян.* – Ереван: Лингво, 2004. – 414 с.

44. *Верник О.А.* Военная тема в произведениях В.М.Гаршина и Н.С.Гумилёва // Слобожанщина – Донбасс: Научно-методический сборник литературоведческих работ. – Луганск: Альма-матер, 2004. – Вып. 4. – С. 40 – 51.
45. *Верник О.А.* Голос одинокой музы: Николай Гумилёв и Иннокентий Анненский // Вісник Луганського державного педагогічного університету ім. Т. Шевченка. Філологічні науки. Луганськ: Альма-матер, 2003. – № 9 (65). – С. 23 – 32.
46. *Верник О.А.* Гумилёв и Брюсов: к проблеме творческих отношений // Мова і культура. – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2003. – Вип. VI. – Т.6. – Ч. 1: Художня література в контексті культури. – С.113 – 121.
47. *Верник О.А.* Гумилёв и Северянин: творческие связи // Наукові записки ХНПУ ім. Г.С.Сковороди: Сер. літературознавство. – Харків: ППВ Нове слово, 2005. – Вип. 1 (41). – Ч. 2. – С. 63 – 71.
48. *Верник О.А.* Драматургия Серебряного века в литературной критике Н.Гумилёва // Наукові записки ХДПУ ім. Г.С. Сковороди: Сер. літературознавство. – Харків: ППВ Нове слово, 2003. – Вип. 3 (35). – С.71 – 76.
49. *Верник О.А.* Л.М. Рейснер о драме Н.С.Гумилёва «Гондла» // Девятые международные чтения молодых учёных памяти Л.Я.Лившица. – Харьков: ХГПУ им. Г.С. Сковороды, 2004. – С.15 – 16.
50. *Верник О.А.* Манифест Н. Гумилёва «Наследие символизма и акмеизм» в оценке В.Брюсова и А.Блока // Вісник Луганського

національного педагогічного університету ім. Т.Шевченка. Філологічні науки. – Луганськ: Альма-матер, 2005. – №.1 (81) – С.23-31.

51. *Верник О.А.* «Мой опыт мне дорого стоит»: Н.Гумилёв и Вяч.Иванов // Наукові записки ХНПУ ім.Г. С. Сковороди: Сер. літературознавство. – Харків: ППВ Нове слово, 2004. – Вип. 4 (40).–Ч.3. – С. 71 – 77.

52. *Верник О.А.* «Моя мечта – надменная и проста» – традиции и новаторство в Дон Жуане Н.С. Гумилёва // Вісник Луганського державного педагогічного університету ім. Т. Шевченка. Філологічні науки. – Луганськ: Альма-матер, 2003. – № 5 (61). – С. 73–83.

53. *Верник О.А.* «Огненный столп» Н. Гумилёва в критике Серебряного века // Науковий потенціал світу 2004: Матеріали Першої Міжнародної науково – практичної конференції. – Т. 68: Філологічні науки. – Дніпропетровськ: Наука і освіта, 2004. –С. 54 – 55.

54. *Верник О.А.* Ранняя лирика Н. Гумилёва в критике Серебряного века // Мова і культура. – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2004. – Вип.7. – Т.VII. – Ч. 2: Художня література в контексті культури. –С.202 – 208.

55. *Верховский Ю.Н.* Путь поэта // Н.С. Гумилёв: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 1995. – С. 505 – 549.

56. *Винокурова И.* Жестокая, милая жизнь // Новый мир. – 1990. – №5. – С. 253 – 257.

57. *Винокурова И.* Комментарии к диалогу: Гумилёв и Мандельштам // Литература. – 1993. – №13– 14. – С.7.

58. *Высотский О.Н.* Николай Гумилёв глазами сына / Сост. Г.Н.Красникова, В.П. Крейда. – М.: Мол. гвардия, 2004. – 633 с.
59. *Гальский Г.* Панихида по Гумилёву // Н.С.Гумилёв: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 1995. – С.461 – 463.
60. *Гарин И.И.* Поэт-странник // И.И. Гарин Серебряный век: В 3 т. –М.: ТЕРРА, 1999. – Т.1. – С.429 – 563.
61. *Гарин И.И.* Поэт-герой // И.И. Гарин Серебряный век: В 3 т. – М.: ТЕРРА, 1999. – Т. 3. – С.7 – 245.
62. *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. – М.: Наука, 1994. – 304 с.
63. *Гаспаров М.Л.* О русской поэзии: Анализы. Интерпретации. Характеристики. – СПб.: Азбука, 2001. – 480с.
64. *Гинзбург Л.Я.* Поэтика Осипа Мандельштама // Л.Я.Гинзбург О старом и новом. – Л.: Сов. писатель, 1982 – С. 245 – 302.
65. *Гинзбург Л.Я.* О лирике. – Л.: Сов. писатель, 1974. – 407 с.
66. *Гиппиус В.В.* Пряники // Н.С. Гумилёв: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 1995. – С. 478 – 481.
67. *Гиришман М.М.* Литературное произведение: теория и практика анализа. – М.: Высшая шк., 1991. – 159 с.
68. *Голлербах Э.Ф.* Н.С. Гумилёв // Н. Гумилёв: Исследования и материалы. Библиография. – СПб.: Наука, 1994. – С. 577 – 591.
69. *Головачёва А.* «Плывя в таинственной гондоле...» («Сны» о Венеции в русской литературе



золотого и серебряного веков) // Вопросы литературы. – 2004. – №6. – С. 157 – 178.

70. *Городецкий С.* Некоторые течения в современной русской поэзии // Критика русского постсимволизма. – М.: ООО Изд-во Олимп: ООО Изд-во АСТ, 2002. – С. 13 – 20.

71. *Громов П. А.* Блок, его предшественники и современники: Монография. – Л.: Сов. писатель, 1986. – 600с.

72. *Грякалова Н.Ю.* Н.С. Гумилёв и проблемы эстетического самоопределения акмеизма // Николай Гумилёв: Исследования и материалы. Библиография. – СПб.: Наука, 1994. – С.103 – 123.

73. *Гуковский Г.А.* Пушкин и русские романтики. – М.: Интрада, 1995. – 118 с.

74. *Гумилёв Н.* Африканский дневник // Огонёк. – 1987. – №14. – С.19 – 22.

75. *Гумилёв Н.* Собрание сочинений: В 4 т. – М.: ТЕРРА, 1991.

76. *Гумилёв Н.* Сочинения: В 3 т. – М.: Худож. лит., 1991.

77. *Гумилёв Н.* Стихотворения и поэмы. – Л.: Сов. писатель, 1988. – 632 с.

78. *Гумилёв Н.С.* Полное собрание сочинений: В 10т. / РАН ИРЛИ (Пушкинский Дом). – М.: Воскресенье, 1998. – Т. 1 – 4.

79. *Гумилёв Н.С.* Неизданные: Стихи и письма. – Париж: YMCA-PRESS, 1980. – 226с.

80. *Гусев Н.Н.* Летопись жизни и творчества Л.Н.Толстого. 1891-1910. – М.: Гослитиздат, 1960. – 738 с.

81. *Давидсон А.* Муза странствий Николая Гумилёва. – М.: Наука, 1992. – 319 с.

82. *Давидсон А.Б.* Николай Гумилёв. Поэт, путешественник, воин. – Смоленск: Русич, 2001. – 416с.
83. *Делич И.* Николай Гумилёв // История русской литературы XX века. Серебряный век. – М.: Изд. гр. Прогресс – Литера, 1995. –С.488 – 501.
84. *Дементьев В.* Минута торжества // Лит. Россия. – 1989. – №26 (23 июня ). – С. 10.
85. *Добин Е.С.* Сюжет и действительность. – Л.: Сов. писатель, 1976. – 431 с.
86. *Дюришин Д.* Теория сравнительного изучения литературы. – М.: Прогресс, 1979. – 320 с.
87. *Енишерлов В.* Жизнь и стихи Николая Гумилёва // Н.С. Гумилёв Стихотворения и поэмы. – Тбилиси: Мерани, 1988. – С. 5 – 14.
88. *Есин А.Б.* Принципы и приёмы анализа литературного произведения. – М.: Флинта, Наука, 2000. – 248 с.
89. *Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин: Пушкин и западные литературы. – Л.: Наука, 1978. – 423 с.
90. *Жирмунский В.М.* Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Опыт сравнительно – стилистического исследования // В.М. Жирмунский Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, 1977. – С.142 – 204.
91. *Жирмунский В.М.* Гёте в русской литературе: Избр. тр. – Л.: Наука, 1982. – 558 с.
92. *Жирмунский В.М.* Преодолевшие символизм // В.М. Жирмунский Теория литературы. Поэтика. Стилистика: Избр. труды. – Л.: Наука, 1977. – С. 106–133.
93. *Жолковский А.К.* Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. – М.: Сов. писатель, 1992. – 432с.

94. *Записные книжки* Анны Ахматовой (1958-1966) / Рос. гос. архив лит. и искусства; Сост. и подгот. текста К.Н. Суворовой; Вступ. ст. Э.Г. Герштейн; Науч. консульт., ввод. заметки, указ. В.А. Черных,- М.: Torino (Италия): Giulio Einaudi editore, 1996. – 849с.
95. *Заславский И.Я.* К методике изучения литературных связей // Теория и история литературы / Отв. ред. Н.Е. Крутикова. – К.: Наукова думка, 1985. – С.27 – 34.
96. *Зенкевич М.А.* Сказочная эра: Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары / Сост., подготовка текстов, прим., краткая биохроника С.Е.Зенкевича; Вступ. ст. Л.А. Озерова. – М.: Школа-Пресс, 1994. – 688 с.
97. *Зиновьева-Аннибал Л.Д.* В раю отчаянья: Андре Жид // Весы. – 1904. – №10. – С. 29.
98. *Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кириозе З.И.* Методы изучения литературы. Системный подход: Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 200с.
99. *Злочевская А.В.* Поэтика В. Набокова: новации и традиции // Русская литература. – 2000. – №1. – С.40 – 62.
100. *Зобнин Ю.* Городок // Воскресная школа. – 2002. – №7. – С. 8 – 9.
101. *Зобнин Ю.* Странник духа (о судьбе и творчестве Н.С.Гумилёва) // Н.С. Гумилёв: pro et contra. СПб.: РХГИ, 1995. – С.5 – 52.
102. *Иванов В.В.* Звёздная вспышка: (Поэтический мир Н.С.Гумилёва) // Взгляд. Критика. Полемика. Публикации. – М.: Сов. писатель, 1988. – С. 336 – 362.

103. *Иванов В.И.* Жемчуга Н. Гумилёва // Н.С.Гумилёв: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 1995. – С.362 – 366.
104. *Иванов В.И.* Заветы символизма // В.И.Иванов Родное и вселенское. – М.: Республика, 1994. – С.180 – 191.
105. *Иванов Г.В.* Собрание сочинений: В 3 т. – М.: Согласие, 1993. –Т.3. – 720 с.
106. *Ильин С.А., Стеценко В.Е.* «Лолита» В.В.Набокова в контексте русской литературы XIX века // Русская филология. Украинский вестник: Республиканский научно-методический журнал. – 1994. – №2. – С. 45 – 48.
107. *Казанцева А.* Анна Ахматова и Николай Гумилёв: диалог двух поэтов. – СПб.: Росток, 2004. – 336с.
108. *Карпов А.С.* Неугасимый свет: Н.Гумилёв, А.Ахматова, О.Мандельштам, М.Цветаева, Б.Пастернак, Н.Заболоцкий: Очерки. – М.: Изд-во Рос. ун-та дружбы народов, 2001. – 338 с.
109. *Катаев В.Б.* Литературные связи Чехова. – М.: Изд-во МГУ, 1989. – 261с.
110. *Кипко Ю.В. Михайличенко Е.В.* Бессмертный огонь дарования: Игорь Северянин. К 110-летию рождения: Пособие для учителей и студентов-филологов. – Луганск: Світлиця, 1997. –144 с.
111. *Клинг О.* Серебряный век через сто лет («Диффузное состояние» в русской литературе начала XX века) // Вопросы литературы. –2000. – №6. – С.83 – 113.
112. *Клинг О.* Стилевое становление акмеизма: Н.Гумилёв и символизм // Вопросы литературы. – 1995. – №5 – С. 101 – 125.

113. *Климова Е.В.* Николай Гумилёв о Вячеславе Иванове // Мова і культура. – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2004. – Вип. 7. – Т. VII. – Ч. 2: Художня література в контексті культури. – С. 198 – 202.
114. *Кнабе Г. С.* Русская античность. – М.: Рос. гос. гуман. ун-т, 1999. – 240 с.
115. *Колосова С.* «И воин, и всадник»: Николай Гумилёв: прозаик и поэт. – М.: Ярославль, 2004. – 242с.
116. *Конрад Н.И.* Запад и Восток: Статьи. – М.: Наука, 1972. – 496 с.
117. *Кораблёва Н.В.* Интертекстуальность литературного произведения (на материале романа А.Битова «Пушкинский дом»): Дис. ... канд. филол. наук. 10.01.06. – Донецк, 1999. – 190 с.
118. *Косиков Г.* Готье и Гумилёв // Т. Готье Эмали и камеи – М.: Радуга, 1989. – С. 304 – 321.
119. *Косяк В.А.* О литературных контактах Н.Гумилёва и И.Северянина // Творчість Ігоря Северяніна в контексті культури Срібного віку: Тези міжнар. наук. конф. – Дрогобич: Дрогобицький держ. пед. ін-т ім. І. Франка, 1997. – Ч. 2. – С. 31 – 33.
120. *Кошелев В.А.* Гумилёв и «северянинщина». «Две маски» // Русская литература. – 1993. – №1. – С. 165 – 170.
121. *Крейд В.* Комментарии // Николай Гумилёв в воспоминаниях современников. – М.: Вся Москва, 1990. – С. 245 – 315.
122. *Крейд В.* Работник Русского ренессанса // Образ Гумилёва в советской и эмигрантской поэзии. – М.: Молодая гвардия, 2004. – С. 5 – 26.

123. *Кроль Ю.* Об одном необычном трамвайном маршруте: («Заблудившийся трамвай» Н.С. Гумилёва) // Русская литература. – 1990. – №1. – С. 208 – 218.
124. *Кузмин М.* О прекрасной ясности // Критика русского символизма: В 2 т. – М.: ООО Изд-во Олимп: ООО Изд-во АСТ, 2002. – Т. 2. – С. 412 – 418.
125. *Кузнецова О.А.* Дискуссия о состоянии русского символизма в «Обществе ревнителей художественного слова» (обсуждение доклада Вяч. Иванова) // Русская литература. – 1990. – №1. – С. 201 – 207.
126. *Кузьмина Н.Б.* Итальянские города Возрождения в лирике А.Блока и Н.Гумилёва // Искусство и образование. – 2000. – №1 (11). – С. 5 – 26.
127. *Кушнер А.* Среди людей, которые не слышат... // Новый мир. – 1997. – №12. – С. 192 – 216.
128. *Кушнер А.С.* Аполлон в снегу: Заметки на полях. – Л.: Сов. писатель, 1991. – 512 с.
129. *Левинсон А.Я.* Гумилёв // Н.С. Гумилёв: pro et contra. СПб.: РХГИ, 1995. – С. 331 – 335
130. *Левинсон А.Я.* Гумилёв. Романтические цветы // Н.С. Гумилёв: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 1995. – С.351 – 355.
131. *Левинсон А.Я.* Николай Гумилёв. Костёр // Н.С.Гумилёв: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 1995. – С.458 – 460.
132. *Лекманов О.А.* Акмеисты: поэты круга Гумилёва. Статья вторая // Новое литературное обозрение. – 1996. – №19. – С. 148 – 161.

133. *Лекманов О.А.* Акмеисты: поэты круга Гумилёва. Статья первая // Новое литературное обозрение. – 1996. – №17 – С. 168 – 184.
134. *Лекманов О.А.* Акмеисты: поэты круга Гумилёва. Статья третья // Новое литературное обозрение. – 1996. – №20. – С. 40 – 55.
135. *Лекманов О.А.* Книга об акмеизме и другие работы. – Томск: Изд – во Водолей, 2000. – 704 с.
136. *Лекманов О.А.* Концепция «серебряного века» и акмеизма в записных книжках А.Ахматовой // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 46. – С. 216–230.
137. *Лекманов О.А.* Николай Гумилёв в «Реквиеме» Анны Ахматовой // Русская речь. – 2000. – №3. – С.26 – 28.
138. *Лекманов О.А.* Николай Гумилёв и акмеистическая ирония // Русская речь. – 1997. – №2. – С. 13 – 17.
139. *Лекманов О.А.* Осип Мандельштам. – М.: Мол. гвардия, 2004. – 255с.
140. *Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890 – 1917 годов / Сост. словаря и Приложения, автор коммент. М. Шруба.* – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 448 с.
141. *Липкин С.И.* Уголь, пылающий огнем. – М.: Б.И., 1991. – 46с.
142. *Лосиевский И.Я.* Анна Ахматова: проблемы научной биографии: Дис. ... докт. фил. наук: 10.01.02. – К., 1999. – 351с.
143. *Лосиевский И.Я.* Анна всея Руси. Жизнеописание Анны Ахматовой. – Харьков: Око, 1996. – 368 с.
144. *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии. – СПб.: Искусство – СПб, 2001. – 848 с.

145. *Лукницкая В.К.* Николай Гумилёв: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. – Л.: Лениздат, 1990. – 301 с.
146. *Лукницкий С.* Есть много способов убить поэта...: Социально-правовое исследование. – М.: Русский двор, 2002. – 142 с.
147. *Львов-Рогачевский В.Л.* Н. Гумилёв. Жемчуга // Н.С.Гумилёв: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 1995. – С.380 – 382.
148. *Маер А.А.* В. Нарбут и Н. Гумилёв: теория и практика акмеизма // 100 лет Серебряному веку: Материалы Международной научной конференции: Нерюнгри, 23 – 25 мая 2001 г. – М.: МАКС–Пресс, 2001. – С. 71 – 75.
149. *Маковский С.К.* На Парнасе Серебряного века. – М.: Изд-во Наш дом – L'Age d'Homme, Екатеринбург: Изд-во У-Фактория, 2000. – 400 с.
150. *Макогоненко Г.П.* Гоголь и Пушкин: Монография. – Л.: Сов. писатель, 1985. – 352 с.
151. *Макогоненко Г.П.* Лермонтов и Пушкин: Проблемы преемственного развития литературы. – Л.: Сов. писатель, 1987. – 398 с.
152. *Максимов Д.* Брюсов-критик // В.Я. Брюсов Сочинения: В 2 т. – М.: Худож. лит., 1987. – Т. 2. – С.5– 26.
153. *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга воспоминаний. – М.: Моск. рабочий, 1990. – 560 с.
154. *Мандельштам О.Э.* Сочинения: В 2 т. / Сост., подгот. текста и коммент. П. Нерлера; Вступ. статья С.Аверинцева. – М.: Худож. лит., 1990.
155. *Марков В.Ф.* История русского футуризма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 438 с.



156. *Мациборская Е.М.* Н.С. Гумилёв в оценке современников // Русский язык и литература в учебных заведениях. – 2001. – №3. – С.5–7.
157. *Миц З.Г.* Александр Блок и русские писатели. – СПб.: Искусство – СПб, 2000. – 784 с.
158. *Мстиславская Е.П.* Последний сборник Н.С.Гумилёва «Огненный столп»: К проблеме содержательной целостности // Гумилёвские чтения: Материалы международной конференции филологов-славистов: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов и музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме. 15 – 17 апреля 1996. – СПб.: Изд-во СПб. ГУП, 1996. – С. 179 – 187.
159. *Мусатов В.В.* Лирика Осипа Мандельштама. – К.: Ника-Центр, Эльга-Н., 2000. – 560 с.
160. *Мушинова Н.* Акмеистский поворот к предметности. Теоретическая деятельность Н.С.Гумилёва в период с 1910 по 1913 годы // Русская художественная культура первой трети XX века: проблемы межвидовой поэтики: Материалы межвузовского научно-теоретического семинара «Теория и практика художественных направлений в русской культуре первой трети XX века». – Киров: Изд-во ВГПУ, 2001. – С. 81 – 83.
161. *Н. Гумилев* и русский Парнас: Материалы научной конференции 17 – 19 сентября 1991 г. – СПб.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 1992. – 137с.
162. *Нарбут В.И.* Стихотворения / Вступ. ст., сост. и примеч. Н.Бялосинской и Н. Панченко. – М.: Современник, 1990. – 445с.

163. *Недоброво Н.В.* Общество ревнителей художественного слова в Петербурге // Труды и дни. – 1912. – №2. – С. 26 – 27.
164. *Неизвестные письма Н.С. Гумилёва* (публикация Р.Д.Тименчика) // Известия АН СССР. – Т. 46. – 1987. – № 1. – С.50 – 78. – (Серия литературы и языка).
165. *Неупокоева И.Г.* История всемирной литературы: проблемы системного и сравнительного анализа. – М.: Наука, 1976. – 359 с.
166. *Неупокоева И.Г.* Проблемы взаимодействия современных литератур (три очерка). – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. – 246 с.
167. *Никитин А.Л.* Неизвестный Николай Гумилёв: Исследования и стихи. – М.: Интеграф Сервис, 1996. – 96с.
168. *Николаева Т.М.* Смерть властелина на охоте // Анна Ахматова и русская культура начала XX века: тезисы конференции. – М: Совет по истории мировой культуры АН СССР, комиссия по комплекс. изуч. худож. творчества, 1989. – С. 55 – 57.
169. *Николай Гумилёв в воспоминаниях современников.* Репринтное издание. – М.: Вся Москва, 1990. – 322 с.
170. *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / Сост. В.М. Савенков; Лит. ред. И.В.Розова; Пер. с нем. В.В.Рынкевича. – М: Интербук, 1990. – 301 с.
171. *Образ Гумилёва в советской и эмигрантской поэзии* / Сост., предисл. и коммент. В.П. Крейда. – М.: Молодая гвардия, 2004. – 285с.

172. *Одоевцева И.* На берегах Невы: Литературные мемуары. – М.: Худож. лит., 1989. – 334 с.
173. *Оляндер Л.* Проблеми міжлітературного діалогізму: компаративістський аспект // Літературознавча компаративістика/ Ред. Р.Т. Гром'як, упоряд.: Р.Т. Гром'як, І.В. Папуша. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. – С.20–28.
174. *Оцун Н.А.* Николай Гумилёв. Жизнь и творчество. – СПб.: Logos, 1995. – 287 с.
175. *Павловский А.И.* Николай Гумилёв // Гумилёв Н. Стихотворения и поэмы. – Л.: Сов. писатель, 1988. – С.5 – 62.
176. *Павловский А.* О творчестве Николая Гумилёва и проблемах его изучения // Николай Гумилёв. Исследования и материалы. Библиография. – СПб.: Наука, 1994. – С. 3 – 30.
177. *Полушин В.Л.* Николай Гумилёв: Жизнь расстрелянного поэта. – М.: Молодая гвардия, 2006. – 751 с.
178. *Полушин В.* Литературно-исторический комментарий // Гумилёв Н.С. Золотое сердце России: Соч. – Кишинёв: Лит артистикэ, 1990. – С.661 – 698.
179. *Поспелов Г.Н.* Лирика среди литературных родов. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1976. – 207с.
180. *Поялкова Л.И.* Гумилёв и Блок. Два типа художественного сознания // Творчість М.Гумільова в контексті культури Срібного віку: Тези міжнар. наук. конф. – Дрогобич: Дрогобицький держ. пед. ін-т ім. І.Франка, 1996. – С. 72 – 74.

181. *Проффер К.* Ключи к «Лолите» / Пер. с англ. и предисл. Н. Махланека и С. Слободянюка. Послесл. Д. Бартона Джонсона. – СПб.: Симпозиум, 2000. – 302 с.
182. *Росмер Жемчуга Гумилёва* // Н.С. Гумилёв: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 1995. – С. 375 – 377.
183. *Рудкевич І.В.* Художня своєрідність акмеїзму у творчій спадщині М.С. Гумільова: Автореф. дис. ...канд. філол.наук: 10.01.02 / Дніпропетровський дер. ун-т. – Дніпропетровськ, 1996. – 19 с.
184. *Рутминский В.С.* Поэты серебряного века: Монография: В 3 т. – Екатеринбург: Св – 96, 2000. – Т. 2. – 349 с.
185. *Северянин Игорь* Стихотворения. Поэмы / Вст. ст. и коммент. В.А. Кошелева и В.А. Сапогова. – Архангельск: Сев.-Зап. кн. изд-во, 1988. – 381 с.
186. *Северянин И.* Стихотворения и поэмы: 1918 – 1941. – М.: Современник, 1990. – 491 с.
187. *Семибратова И.* Николай Гумилёв // С.Бавин, И.Семибратова Судьбы поэтов Серебряного века. – М.: Книжная палата, 1993. – С.141 – 155.
188. *Слободнюк С.Л.* Н.С. Гумилёв: Проблемы мировоззрения и поэтики. – Душанбе: СИНО, 1992. – 349 с.
189. *Современный* словарь-справочник по литературе / Сост. и науч. ред. С.И. Кормилов. – М.: Олимп: ООО Изд-во АСТ, 2000. – 704 с.
190. *Соколов А.Г.* История русской литературы конца XIX – начала XX века: Учеб. – М.: Высш. шк.; Изд. центр Академия, 1999. – 432 с.
191. *Соловьев С.* Современная поэзия // Весы. – 1909. – №7. – С. 100 – 102.

192. *Степанов Е.Е.* Николай Гумилёв. Хроника. // Н.С. Гумилёв Сочинения: В 3 т. – М.: Худож. лит., 1991. – Т. 3. – С. 344 – 428.
193. *Струве Г.П.* Творческий путь Гумилёва // Н.С. Гумилёв Собрание сочинений: В 4 т. – М.: ТЕРРА, 1991. – Т. 2. – С. V – XL.
194. *Тименчик Р.Д.* Заметки об акмеизме // Russian literature. – 1974. – № 7 – 8. – С. 23 – 46.
195. *Тименчик Р.Д.* Иннокентий Анненский и Николай Гумилёв // Вопросы литературы. – 1987. – №2. – С. 271 – 278.
196. *Тименчик Р.Д.* «Над седой, вспененной Двиной...» Н. Гумилёв в Латвии // Даугава. – 1986. – № 8. – С. 115 – 121.
197. *Тименчик Р.Д.* Николай Гумилёв // Родник. – 1988. – № 10. – С. 21 – 22.
198. *Толмачёв М.В.* «...Всему, что у меня есть лучшего, я научился у вас...»: По страницам писем Н.С. Гумилёва и В.Я. Брюсова // Литературная учёба. – 1987. – № 2. – С. 156 – 169.
199. *Торон П.Х.* Проблемы интекста // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1981. – Вып. XIV: Текст в тексте. – С.33 – 44.
200. *Троцык О.А.* Библейские мотивы в лирике А.Ахматовой: Интертекстуальность как структурообразующий принцип: Дис ... канд. филол. наук: 10.01.02. – Симферополь, 2001. – 182 с.
201. *Тумповская М.М.* «Колчан» Н.С. Гумилёва // Н.С.Гумилёв: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 1995. – С.435 – 447 .
202. *Турков А.* Александр Блок. – М.: Молодая гвардия, 1969. – 320 с.

203. *Тюпа В.И.* Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). – М.: Лабиринт РГГУ, 2001. – 192 с.
204. *Федотов О.И.* Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: В 2кн. – М.: Флинта, 2002.
205. *Федотов О.И.* Стихосложение и литературный процесс.// Федотов О.И. Основы теории литературы: В 2ч. – М.: Владос, 2003. – Ч.2. – 240 с.
206. *Фёдоров А.В.* Иннокентий Анненский – лирик и драматург // И. Анненский Стихотворения и трагедии. – Л.: Сов. писатель, 1990. –С.5 – 50.
207. *Хейт А.* Анна Ахматова. Поэтическое странствие. / Пер. с англ. Дневники, воспоминания, письма А. Ахматовой / Предисл. А. Наймана; Коммент. В. Черных и др. – М.: Радуга, 1991. – 383с.
208. *Ходасевич В.* Некрополь. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 320 с.
209. *Холл М.П.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцерской символической философии: интерпретация секретных учений, скрытых за ритуалами, аллегориями и мистериями всех стран. – СПб.: СПИНС, 1994. –792 с.
210. *Холишевников В.Е.* Стиховедение и поэзия. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1991. – 254 с.
211. *Цветаева М.И.* <О Гумилёве> // Н.С.Гумилёв: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 1995. – С. 486 – 487.
212. *Цветаева М.И.* Слово о Бальмонте // М.Цветаева Сочинения: В 2 т. – Минск: Народная асвета, 1988. – Т. 2. – С. 278 – 288.

213. *Червинская О.В.* Акмеизм в контексте Серебряного века и традиции: Монография. – Черновцы: Alexandru cel Bun; Рута, 1997. – 272с.
214. *Черниенко Л.В.* Русская литература конца XX – начала XXI столетий: Учебное пособие. – Луганск: Альма-матер, 2004. – 168 с.
215. *Чживон Ча* Эстетическая позиция Блока и полемика 1910 года о кризисе символизма // Русская литература. – 2004. – № 3. – С. 40 – 54.
216. *Чикарькова М.Д.* Античное и христианское культурное наследие в художественном мире Анны Ахматовой (эстетическая концепция и ее образно-стилевая реализация): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. – К., 1999. – 177 с.
217. *Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой. – СПб.: Журн. Нева; Харьков: Фолио, 1996. – Т. 1. 1938 – 1941. – 288 с.
218. *Чуковский К.* Футуристы // К.И. Чуковский Собрание сочинений: В 6 т. – М: Худож. лит., 1969. – Т. 6. – С. 202 – 239.
219. *Чуковский Н.К.* Литературные воспоминания. – М.: Сов. писатель, 1989. – 336 с.
220. *Чулков Г.И.* Поэт-воин // Н.С. Гумилёв: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 1995. – С. 451 – 454.
221. *Шаховская З.* О Гумилёве // Русская мысль. – 1971. – 23 сент. – С. 3.
222. *Шелковников А.Ю.* Интегральная поэтика Н.С.Гумилёва. Семиотика акмеизма. – Барнаул: Изд-во БГПУ, 2002. – 137 с.
223. *Штейн фон С. В.* Н. Гумилёв. Путь конквистадоров // Слово. – 1906. – 21 янв. – № 17. – С.7.
224. *Шубинский В.* Николай Гумилёв: Жизнь поэта. – СПб.: Вита Нова, 2004. – 736 с.

225. *Эйхенбаум Б.* Миг сознания // Книжный угол. – 1921. – №7. – С.12.
226. *Эйхенбаум Б.М.* Новые стихи Н. Гумилёва // Н.С. Гумилёв: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 1995. – С.428 – 432.
227. *Эткинд Е.* Кризис символизма и акмеизм // История русской литературы. XX век. Серебряный век. – М.: Изд. гр. Прогресс-Литера, 1995. – С.460–488.
228. *Эткинд Е.Г.* Там, внутри. О русской поэзии XX века. – СПб.: Максима, 1995. – 568 с.
229. *Янтарёв Е.* Н. Гумилёв Жемчуга // Гумилёв Н.С.: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 1995. – С.367.



Научное издание

ВЕРНИК ОЛЬГА АЛЕКСАНДРОВНА

**ПОЭЗИЯ Н.С. ГУМИЛЁВА  
В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРЫ СЕРЕБРЯНОГО  
ВЕКА**

Монография

Научный редактор – Ильин С.А.  
Компьютерный макет – Верник О. А.  
Корректор – Тесленко Г.Г.

---

Сдано в набор 27.03.2007 г. Подписано в печать 27.04.2007 г.  
Формат 60х84/1/16. Бумага офсетная. Гарнитура Times New  
Roman. Печать ризографическая. Усл. печ. л. 14,3 .  
Тираж 500 экз. Заказ № 410

---

*Издательство ЛНПУ имени Тараса Шевченко*  
**„Альма-матер”**  
ул. Оборонная, 2, г. Луганск, 91011. Тел./факс: (0642) 58-03-20.

# СОДЕРЖАНИЕ

Введение .....	6
Раздел 1. Творческие связи поэзии Н.С. Гумилёва в освещении критики Серебряного века и современного литературоведения	
1.1. Критика Серебряного века о творческих связях поэзии Н.С. Гумилёва .....	27
1.2. Изучение творческих связей поэзии Н.С. Гумилёва в современном литературоведении .....	61
Раздел 2. Поэзия Н.С. Гумилёва и литература Серебряного века: символизм, акмеизм, футуризм	
2.1. Поэзия Н.С. Гумилёва и символизм .....	73
2.2. Поэзия Н.С. Гумилёва и акмеизм .....	138
2.3. Поэзия Н.С. Гумилёва и футуризм .....	189
Заключение .....	213
Литература .....	227