

Міністерство освіти і науки України
Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

НІКІТСЬКА КАТЕРИНА ІГОРІВНА

Гриф

Прим. № _____

УДК 821.161.1.09

ДИСЕРТАЦІЯ

ЖАНР ПОЕМИ У ТВОРЧОСТІ М. С. ГУМІЛЬОВА

035 Філологія

03 Гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ К. І. Нікітська

Науковий керівник: Пахарєва Тетяна Анатоліївна, доктор філологічних наук,
професор

Київ – 2020

АНОТАЦІЯ

Нікітська К. І. Жанр поеми у творчості М. С. Гумільова — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 Філологія. Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ, 2020.

Зміст анотації

Дисертація присвячена вивченню поеми у творчості Гумільова в контексті становлення акмеїзму і динаміки розвитку даного жанру в літературі рубежу століть. В якості основного методу дослідження було обрано історико-типологічний метод. В ході роботи також були задіяні елементи інтертекстуального, міфопоетичного і мотивного аналізу. Для розуміння жанрової природи поем Гумільова були розглянуті характерні риси історичних форм поеми, які найбільше вплинули на світогляд і творчість поета.

Огляд критичних робіт показав, що поеми Гумільова практично не стають предметом самостійних досліджень і вивчаються або в контексті всієї творчості автора, або в контексті певного періоду. Досліди в сфері поеми також розглядаються дослідниками переважно в родовий, а не в жанровій площині. Крім того, при вивченні ліро-епічних творів даного автора нерідко виникають спірні моменти щодо їх жанрової атрибуції: деякі поеми іменуються великими віршами, і навпаки — великі вірші відносяться до поем. Ці три особливості являють собою основні проблеми у вивченні ліро-епічної спадщини Гумільова.

Для дослідження жанрової специфіки поем був обраний історико-типологічний метод, оскільки він апелює і до генетики, і до типології досліджуваного явища, і дозволяє сформулювати найбільш повне уявлення про

індивідуально-авторські модифікації жанру в світлі його нелінійного розвитку. Серед історичних різновидів поеми були обрані зразки, що зробили найбільш істотний вплив на творчість Гумільова: древній і середньовічний епос, італійська поема Відродження, російська романтична поема і поема початку ХХ століття.

Ранні поеми Гумільова є досить різноманітними за тематикою, обсягом і композицією, хоча мають спільний мотивний комплекс і джерела — ідеї Ніцше, творчість символістів, балади епохи романтизму. У жанровому плані перші ліро-епоси майбутнього лідера акмеїстів наслідують поемам межі століть, що відрізнялися відсутністю або хиткістю сюжету та алегоричністю. У той же час Гумільов із самого початку цікавиться стародавніми епосами і це відображується на його власних поемах — у всіх поемах з перших збірок присутні епічні мотиви або елементи. У деяких поемах вони незначні і фрагментарні, а у деяких спостерігається пряме наслідування саме стародавній епічній поемі («Сон Адама»). Наприклад, у збірці «Перли» символістський вплив значно послаблюється, автор відступає від наслідування символістським поемам, хоча в «Північному раджі» це наслідування відчувається ще досить сильно — поема безсюжетна й сфокусована більше на зображенні особистісного руху, ніж на реальних діях. Вже на ранніх етапах творчого шляху Гумільов вводить у свої ліро-епоси міфологему шляху й мотиви лідерства і сходження «на вершини» із усім людство, а також тема пошуку Індії духу. У «Сні Адама» оповідь розгортається в оніричному хронотопі, а власне поема являє собою варіант модернізованого епосу з реалізацією уявлень про циклічність людської історії і вічне повернення.

Незважаючи на панування ліричної стихії і відсутність великих форм у літературі межі століть, Гумільов із самого початку займає позицію «епіка» на противагу пануючій у той час ліричній стихії і, після спроби освоєння символістської поеми, що зближується з циклом або великим ліричним віршем, виходить до практично чистого епосу в «Сні Адама».

У період становлення акмеїзму поетика ліро-епосу Гумільова істотно видозмінюється. По-перше, поет остаточно відходить від містицизму й символістської туманності. У своїх теоретичних побудовах він проголошує повернення до «земного» життя і світу з усіма його позитивними і негативними сторонами, а також вираження любові до світу через мандри. Образи його поезії стають більш конкретними й матеріальними, посилюється вплив географічних мотивів. По-друге, поеми цього періоду більш сюжетні. Поема «Сон Адама», яка завершує розділ ранніх поем, написана в 1909 році, усього за рік до «Відкриття Америки», проте в ній ще відчувається хиткість сюжетної лінії — проходження Адамом історії людства скоріше нагадує ряд картин, що послідовно змінюються, ніж конкретну фабулу. У «Відкритті Америки» і в «Блудному сині» сюжетна складова відчувається більш явно. Щодо «Міка», то ця поема побудована в дусі пригодницької повісті й тому сюжет у ній має підвищену функціональну значимість. Перші дві поеми також відрізняє те, що в них Гумільов скористався готовим сюжетом — історичним в одній, біблійним в іншій.

У ліро-епосі даного періоду значно більшу роль відіграє жанровий синтез: у поемах «Відкриття Америки» й «Мік» налічується по чотири жанрових зразка (героїчний епос, романтична поема, поема Відродження, «Божественна комедія» як зразок жанру видіння). «Блудний син» переважно зберігає риси притчі, але теж зазнає впливу деяких зразків на мотивному рівні. Звернення до поем різних епох цілком відповідає акмеїстичному тяжінню до інтертекстуальності і зразків світової культури. Крім того, у цих трьох поемах більш явно, ніж у ранніх, простежується інтерес Гумільова до епічного типу поеми. Ці дві особливості — прагнення до епосу й синтетичність — визначили характер поем Гумільова в 1910-і роки.

У пізніх поемах Гумільова суттєво посилюється епічна складова. Давши теоретичне обґрунтування нового типу поеми в доповіді, що супроводжувала перше читання «Міка», поет послідовно виходить до реалізації своїх тез на практиці — усі три останні поеми являють собою спробу створення великого

епосу. Жанровими зразками для «Зоряного жаху» й «Поєми початку» послужили стародавні епоси, а для «Двох снів» — новела. При цьому, судячи з планів, дві незавершені поеми мали вбути великими за обсягом — що також підтверджує висловлювання Гумільова про те, що поема нового типу повинна зближуватися з епосом.

Характерною особливістю пізньої творчості Гумільова також є звернення до теми космосу — зокрема, розуміння його як прабатьківщини людини. Реалізація цієї теми присутня в поемах «Зоряний жах» і «Поєма початку». Крім того, у «Поємі початку», останньому експерименті Гумільова в сфері великої поетичної форми, посилені окультні й містичні мотиви, що споріднює її з такими текстами як «Заблукалий трамвай», «Душа і тіло», «Слово» та ін. Таким чином, дана поема є не тільки спробою епічної побудови, але своєрідним узагальненням важливих для поета тем і мотивів.

На відміну від «зоряних» поєм, у поємі «Два сні» Гумільов шукає ясності й точності висловлювання, орієнтуючись на китайську поезію. У жанровому відношенні фрагменти поеми, що збереглися, наслідують новелі, проте, згідно з планом, поема «Два сні» мала стати великою віршованою повістю. На рівні змісту поема відповідає концепціям акмеїзму, а також втілює значущі для Гумільова теми раю й дитинства. Крім того, у ній присутній мотив пошуку Індії Духа, також характерний для пізньої творчості поета.

Ще однією особливістю пізніх поєм є те, що в них добре простежується еволюція героя. На початкових етапах він надзвичайно близький ліричному героєві Гумільова — романтичному конквістадору і мандрівникові. Із віддаленням від ранніх поєм, багато в чому орієнтованих на специфіку великих поетичних форм межі століть, ліро-епос Гумільова насичувався епічним духом. У світлі цієї зростаючої епізації герой також набуває епічних рис і стає більш багатограним. З одного боку, він зберігає зв'язок з ліричним героєм і багато в чому наділений характером самого автора, але з іншого, все

більше проявляється як герой з епосу з його чіткою націленістю на подвиг (Тен-Вей) або набуття сакрального знання (Морадіта).

У трьох останніх поемах прагнення Гумільова до епічного первня, яке простежувалося вже в самих ранніх творах, проявляється особливо яскраво. У пізніх поемах найкраще видно прагнення поета до «великого» епосу як надавторитетного тексту, який має служити джерелом універсального знання про світ і взаємодію його елементів. Яскравий приклад такого тексту — незавершена «Поема початку», де описується зародження світу й постулюється всесильність слова як твірної та трансформуючої енергії. При цьому поетові, хранителю слова і творцеві епосу, відводиться роль вождя і вчителя. Лідерські якості були властиві Гумільову: він неодноразово підкреслював свою роль пророка, тому образ поета, що веде за собою інших людей, — один із домінуючих у його поезії. Наприклад, у «Канцоні третій» після оновлення світу вождями людства повинні стати друїди й поети. У вірші «Мої читачі», за формою досить близького до маленької поеми, Гумільов прямо формулює своє завдання — навчати читачів. Таким чином, пізні ліро-епічні твори Гумільова, які орієнтовані на стародавній епос і розкривають загальнолюдські теми, являють собою новий тип поеми й передбачають тенденції розвитку цього жанру в 1920-х роках.

У результаті дослідження були виділені такі специфічні риси поем М. Гумільова, як орієнтація на різні історичні форми поеми як на жанрові зразки і поєднання їхніх ознак в одному творі; тяжіння до епічного первня в літературі і як наслідок — сприйняття поеми як варіанту модернізованого епосу; наявність історичних, географічних і культурних контамінацій, що використовуються навмисно, як художній засіб; автобіографічність; постійне звернення до тем духовного шляху й пошуку вищої реальності, які є сюжетоутворюючими; співвіднесеність тем і мотивів поем акмеїстичного періоду з теоретичним обґрунтуванням акмеїзму, а також наявність таких мотивів в поемах інших періодів.

Розуміння специфіки індивідуально-авторської модифікації жанру поеми у М. С. Гумільова допомагає не тільки отримати більш повноцінне уявлення про особистість поета і сформуванню цілісної концепції його творчості, а й виявити характер жанрових пошуків у літературі зазначеного періоду. Це зумовлює перспективи подальших досліджень, які ми вбачаємо у детальному вивченні особливостей поем інших авторів та співставленні із поемами даного автора, що дасть змогу відтворити найбільш повну картину розвитку поеми на межі століть.

Ключові слова: поема, акмеїзм, М. Гумільов, лірика, епос, Срібна доба, індивідуально-авторські модифікації, жанрові пошуки

ABSTRACT

Nikitska K. I. The Genre of Narrative Poem in N. Gumilev's works — Qualifying Academic Paper. Manuscript.

Thesis for the Doctor of Philosophy, Specialty 035 Philology. National Pedagogical Dragomanov University, Kyiv, 2020.

Abstract content

The thesis studies the narrative poem in Gumilev's works in the context of Acmeism movement formation and the dynamics of the genre development in the literature of the turn of the century. The main research method is the historical-typological method (according to M. Bakhtin's terminology). The elements of intertextual, mythopoetic, and motive analysis were also used as research methods. In order to understand the genre specifics and origins of Gumilev's narrative poems, the key features of the historical narrative poem forms, which most influenced the poet's worldview, were studied.

A review of critical works showed that Gumilev's narrative poems are rarely a subject of special research and are studied either in the context of all the author's work or in the context of a certain period. Experiments in the field of narrative poetry are also considered by researchers mainly from the point of inclination to one of the literary categories – epic or lyric – rather than from the point of the genre. In addition, when studying the poetry of this author there are often controversial conclusions about the genre attribution: some small poems are called narrative poems, and vice versa — some of the big poems are considered narrative. These three features are the main problems in the study of Gumilev's narrative poem heritage.

The historical-typological method was chosen to study the genre specifics of narrative poems, as it appeals to both origins and the typology of the phenomenon under study, and allows forming the most complete idea of individual author's genre modifications in light of its nonlinear development. Among the historical

varieties of the narrative poem were selected samples that had the most significant impact on Gumilev's work: ancient and medieval epics, the Italian Renaissance poem, the Russian romantic poem, and the poem of the early XX century.

Gumilev's early narrative poems are quite diverse in subject matter, volume and composition, although they have a common motive complex and sources — Nietzsche's ideas, the work of the Symbolists, the ballads of the Romantic era. In terms of genre, the first narrative poems of the future leader of the Acmeists tend to look like the narrative poems of the turn of the century, whose main features are vagueness of the plot and usage of the allegory. At the same time, Gumilev was interested in ancient epics from the very beginning of his path, and this found reflection in his own poems — all narrative poems from the first collections contain epic motifs or elements. In some poems, they are insignificant and fragmentary, and in some, there is a direct imitation of the ancient epic poem (like "Adam's Dream"). For example, in the "Pearls" collection the Symbolist influence is significantly weakened, the author departs from aligning with Symbolist poems, although in "Northern Raj" their influence is still quite noticeable — the poem is rather plotless and focused more on the image of the inner world than on real actions. From the early stages of his poetic career, Gumilev turns to the image of the path, as the most sacred man's mission, and to the motives of leadership and ascent "to the top" with all mankind, as well as the theme of the search for the "Spiritual India". In "Adam's Dream" the story unfolds in an oneiric chronotope, and the poem itself is a version of a modernized epic with the realization of ideas about the cyclical nature of human history and eternal return.

Despite the dominance of the lyrical element and the absence of large forms in literature at the turn of the century, Gumilev took the position of an "epic poet" as opposed to the prevailing lyric poetry. Thus, after trying to master the Symbolist narrative poem that approaches a cycle or a big verse in terms of form, Gumilev creates almost pure epic in "Adam's Dream".

During the formation of Acmeism, the poetics of Gumilev's narrative poems changed significantly. First, the poet finally departs from mysticism and the

Symbolist vagueness. In his theoretical constructions, he proclaims a return to “earthly” life and the world with all its positive and negative sides, as well as the expression of love for the world through travel. Images of his poetry become more concrete and material, the influence of geographical motives increases. Secondly, the poems of this period are more plot-oriented. The poem “Adam's Dream”, which completes the circle of early poems, was written in 1909, just a year before the “Discovery of America”, but it still experiences the fragility of the plotline — Adam’s passage through human history is more like a series of pictures that change consistently than a clear plot. In the “Discovery of America” and “Prodigal Son” the plot component is more tangible. As for “Mick”, this poem is built in the spirit of an adventure story, and therefore here the plot has a high functional significance. The first two poems of Acmeist period are also distinguished by the fact that there Gumilev used a ready-made plot — a historic event in the first, the biblical parable in the second.

In the narrative poems of Acmeist period, genre synthesis plays a much greater role: the poems “Discovery of America” and “Mick” based on four genre samples each (heroic epic, romantic poem, Renaissance poem, “Divine Comedy” as a model of the vision genre). The “Prodigal Son” mostly retains the features of the parable, but is also influenced by some other patterns at the motive level. The appeal to the poems of different epochs fully corresponds to the Acmeist tendency to intertextuality and adopting samples of the world culture. In addition, these three poems more clearly than the earlier ones, show Gumilev’s interest in the epic type of the poem. These two features — the desire for epic and synthesis — determined the specifics of Gumilev’s poems in the 1910s.

In Gumilev’s later poems, the epic component is significantly enhanced. Giving a theoretical definition for a new type of narrative poem in the speech that accompanied the first public reading of “Mick”, the poet consistently goes to the realization of his theses in practice — all three last poems are an attempt to create a great epic. Ancient epics served as genre examples for the “Star Terror” and the “Poem of the Beginning”, as well as a short story for the “Two Dreams”. At the

same time, according to the outlines found, the two unfinished poems were to be large in volume, which also confirms Gumilev's statement that a new type of narrative poem should converge with the epic.

A key feature of Gumilev's later work is also an appeal to the theme of space — in particular, the understanding of space as the ancestral home of man. The realization of this theme is presented in the poems "Star Terror" and "Poem of the Beginning". In addition, Gumilev's latest experiment in the field of a large poetic form reinforces occult and mystical motifs, which makes it akin to such texts as "The Lost Tram", "The Soul and the Body", "The Word", and others. Thus, this poem is not only an attempt of a truly epic construction, but a kind of generalization of important poet's themes and motives.

In contrast to the "astral" poems, in the poem "Two Dreams" Gumilev seeks clarity and accuracy of expression, focusing on Chinese poetry. In terms of genre, the surviving fragments of the poem follow the short stories, but according to the plan found in the poet's drafts, the poem "Two Dreams" was to become a large-scale poetic story or even a novel. At the content level, the poem corresponds to the concepts of Acmeism, and also embodies essential Gumilev's themes of a childhood and seeking for paradise. In addition, there is a motif of searching "Spiritual India", also common in the late works of the poet.

Another feature of later poems is that they unfold the evolution of the hero. In the initial stages, he is extremely close to Gumilev's lyrical hero — a romantic conquistador and traveler. With a departure from early poems, largely focused on the specifics of the big poetic forms of the turn of the century, Gumilev's narrative poems became saturated with an epic spirit. In the light of this growing epic component, the hero also acquires epic features and becomes more multifaceted. On the one hand, he maintains a connection with the lyrical hero and is largely endowed with the real author's personality traits, but on the other hand, increasingly manifests himself as a hero of the epic with his clear focus on a feat (Ten-Wei) or the acquisition of sacred knowledge (Moradita).

In the last three poems, Gumilev's desire for an epic element, which can be traced from the earliest works, is especially evident. These poems clearly show the poet's desire for a "great" epic as a super-authoritative text, which should serve as a source of universal knowledge about the world and the interaction of its elements. A striking example of such a text is the unfinished "Poem of the Beginning", which describes the origin of the world and postulates the omnipotence of the word as a creative and transforming energy. In this case, the poet, the custodian of the word and the creator of the epic, is given the role of leader and teacher. Leadership qualities were inherent for Gumilev: he repeatedly emphasized his role of a prophet, so the image of the poet, leading other people is dominant in his poetry. For example, in the verse "Canton III", druids and poets must become the leaders of mankind after the renewal of the world. In the poem "My Readers", which resembles a small narrative poem in terms of form, Gumilev directly formulates his duty — to teach readers. Thus, the late works of Gumilev, which focus on the ancient epic and reveal universal themes, form a new type of narrative poem and predict trends in this genre in the 1920s.

As a result of the research, the following specific features of N. Gumilev's narrative poems were revealed: using different historical forms of the narrative poem as genre samples and the combination of their features in one work; attraction to the epic element in literature and thus the perception of the narrative poem as a type of the modernized epic; historical, geographical and cultural contaminations that are intentionally used as artistic means; the presence of autobiographical elements; constant appeal to the themes of the spiritual path and the search for a better reality, which are plot-forming; correlation of themes and motives of poems of the Acmeistic period with the theoretical justification of Acmeism, as well as the presence of such motives in the poems of other periods.

Understanding the specifics of the author's individual modification of the narrative poem in Gumilev's works helps not only to get a better idea of the poet's personality and form a holistic concept of his work but also to identify the path of genre research in the literature of this period. This determines the prospects for

further research, which we see in a detailed study of the features of poems by other authors and comparing with the poems of this author, which will help to reproduce the most complete picture of the narrative poem development at the turn of the century.

Keywords: narrative poem, Acmeism, N. Gumilev, lyrics, epic, Silver Age, author's individual modification, genre

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Никитская Е. И. Поэма «Блудный сын» Н. Гумилева как первый манифест акмеизма. *Studia Rusycystyczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego*. Kielce: 2020. Том 28. С. 42–51. ISSN 2084-4026.
2. Никитская Е. И. Поэма «Сон Адама» в контексте творчества Н.С. Гумилева. *Вісник ХНУ імені В.Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. Харків: 2017. №76. С. 67–72. ISSN 2227-1864
3. Никитская Е. И. «Мик» Н. Гумилева как модернистская модификация эпической поэмы. *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Серія «Філологія. Соціальні комунікації»*. К.: 2017. №2, том 28 (67). С. 55–61. ISSN 1606-3721
4. Никитская Е. И. Жанровое своеобразие поэмы Н. Гумилева «Открытие Америки». *Мова і культура (науковий журнал)*. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. Вип. 21. том V (194). С. 217–226. ISSN 2522-493X
5. Никитская Е. И. Четыре благородные истины Николая Гумилева: о буддийских мотивах в творчестве. *Мова і культура (науковий журнал)*. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. №21, том II (191). С. 311–318. ISSN 2522-493X
6. Никитская Е. И. Художественный мир стихотворения Н.С. Гумилева «Ева или Лилит». *Мова і культура (науковий журнал)*. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. №18, том V (180). С. 434–441. ISSN 2522-493X

ЗМІСТ

ВСТУП.....	16
РОЗДІЛ 1. ЖАНР ПОЕМИ В ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ ТА У ГУМІЛЬОВОЗНАВСТВІ.....	21
1.1 Історичні форми поеми	21
1.2. Жанр поеми у творчості М. Гумільова.....	60
Висновки до розділу 1.....	67
РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ПОЕМ ДОАКМЕЇСТИЧНОГО ПЕРІОДУ	69
2.1 «Шлях конквістадорів»: поетика і жанрова природа	69
2.2. Діва Сонця	75
2.3 Осіння пісня.....	83
2.4 Казка про королів	91
2.5 Північний раджа.....	101
2.6 Сон Адама.....	109
Висновки до розділу 2.....	119
РОЗДІЛ 3. ЛІРО-ЕПОСИ ПЕРІОДУ СТАНОВЛЕННЯ І РОЗКВІТУ АКМЕЇЗМУ	121
3.1 Відкриття Америки	121
3.2 Блудний син.....	134
3.3 Мік.....	146
Висновки до розділу 3.....	154
РОЗДІЛ 4. ПОЕМИ ЗРІЛОГО ПЕРІОДУ.....	156
4.1 Зоряний жах	156
4.2 Два сні	167
4.3 Поема початку	177
Висновки до розділу 4.....	188
ВИСНОВКИ	191
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	197

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Творчій спадок М. С. Гумільова досить тривалий час перебував під забороною як для читачів, так і для дослідників і був заново відкритий лише у 90-ті роки минулого століття. Незважаючи на величезну роботу, виконану вченими, що поставили за мету повернути лідера акмеїстів у коло сучасних літературних студій, в гумільвознавстві все ще залишається низка недостатньо розроблених проблем, одна з яких — комплексне дослідження поем.

Російська література початку ХХ століття характеризується пануванням лірики і, як наслідок, помітним скороченням частки великих форм в літературному репертуарі. Поема стала жанром, завдяки якому задовольнялася потреба у великих формах, і в якому стало можливим органічне поєднання особистих переживань автора і масштабної епічної картини навколишнього світу. Крім того, в поемі втілювалися основні особливості художнього світу автора та його погляди на творчість і на реальність у цілому. Це твердження є справедливим і по відношенню до поем Гумільова. Ліро-епічні твори лідера акмеїстів відображають його погляди на духовний розвиток, співвідношення ліричного і епічного первня в літературі, ідеї про пошук рівноваги і діалог зі світовою культурою, і відіграють надзвичайно важливу роль у розумінні його творчості, а тому потребують системного вивчення.

Означені вище аспекти творчості М. С. Гумільова аналізувалися в роботах таких дослідників, як М. Баскер, Ю. В. Зобнін, О. Ю. Раскіна, С. Л. Слободнюк, Т. А. Пахарєва, М. О. Богомолів, О. Ю. Кулікова, О. А. Клінг, О. А. Лекманов та ін. До питань поетики та жанрової специфіки великих поетичних форм у Гумільова зверталися такі автори, як Ю. Верховський, І. Делич, С. Л. Слободнюк, Л. Аллен, Ш. Греєм, Вяч. Вс. Іванов, Е. Томпсон, Є. Терновський, О. І. Павловський, М. Оцуп та інші.

Актуальність теми дисертаційної роботи зумовлена відсутністю спеціальних робіт, присвячених жанровій специфіці поем Гумільова, і дослідженню механізмів взаємодії універсальних, нормативно-канонічних жанроутворюючих принципів і індивідуальних стратегій жанрового пошуку в його творчості. Якщо двонаправленість таких пошуків Гумільова в області поезики художніх течій (символізму і акмеїзму), його спрямованість одночасно і на успадкування, і на подолання досвіду попередників вивчаються активно і результативно, то аналогічних систематизуючих наукових спостережень в сфері жанрологічної специфіки, практично, немає. Найчастіше дослідників жанрового репертуару поета приваблює в його спадщині жанр балади (Ю. В. Зобнін, О. Ю. Кулікова), або ж гумільовознавці зосереджуються не на жанрових, а на родових особливостях його поетичних творів, звертаючись до проблематики ліро-епічного синтезу в них (Ю. Верховський, Вяч. Вс. Іванов).

Обґрунтування вибору теми дослідження. Необхідність дослідження поем М. С. Гумільова продиктована наявністю лакун у вивченні цього жанру на тлі творчості поета, а також важливістю аналізу індивідуально-авторських модифікацій поеми для розуміння літературного процесу епохи модернізму.

Мета дисертаційної роботи полягає у комплексному аналізі поем М. С. Гумільова, виявленні у них жанрових ознак історичних різновидів поеми, а також мотивів та особливостей, властивих тільки поетичної системі даного автору, і аналізу їх взаємодії.

Реалізація мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- визначити, які історичні форм поеми найбільше вплинули на творчість Гумільова, виявити їх специфічні риси, що є маркерами такого впливу;
- проаналізувати жанрову природу поем Гумільова, виявити у них жанрові ознаки історичних форм поеми і її вершинних зразків, на які свідомо чи несвідомо орієнтувався автор;
- дослідити інтертекстуальні зв'язки поем Гумільова з творами світової літератури, виявити в них теми, мотиви і образи, запозичені з міфології, творів попередників і сучасників;

- розглянути мотивний комплекс поем Гумільова, виділити основні мотиви і простежити їх зв'язок із світоглядними установками автора і художніми системами сучасних йому літературних течій;
- проаналізувати біографічний контекст і форми прямого та імпліцитного автобіографізму в поемах;
- виявити в поемах специфічні риси, характерні для художнього світу Гумільова.

Об'єктом дослідження є всі поеми М. Гумільова, в тому числі дві незавершені поеми «Два сни» і «Поема початку».

Предметом дослідження є жанроутворюючі фактори поем М. Гумільова: сюжетно-композиційні особливості, мотивний комплекс, а також інтертекстуальні і контекстуальні зв'язки.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Робота виконана в рамках наукової теми кафедри світової літератури та теорії літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова «Поетика і аксіологія літератури: проблеми дослідження та викладання» (протокол №9 від 27.01.2016). Тема кандидатського дослідження затверджена на засіданні Вченої ради Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (протокол №4 від 01.12.2016).

Теоретичну основу дослідження становлять праці з історії та теорії поеми (М. М. Бахтін, Е. М. Мелетинський, П. А. Грінцер, С. Н. Бройтман, Н. Д. Тамарченко, В. Я. Пропп, О. Н. Соколов, В. А. Сапогов, Б. В. Томашевський, В. М. Жирмунський, А. Д. Михайлов, О. Ф. Лосєв, Ю. В. Манн, Л. К. Долгополов та ін.), дослідження, присвячені біографії та творчості М. Гумільова (Р. Д. Тіменчік, Ю. В. Зобнін, О. Ю. Раскіна, О. Ю. Куликова, Т. А. Пахарєва, С. Л. Слободнюк, М. Баскер, Е. Русинко, Ю. Верховський, Г. Струве та ін.), роботи з культурології та міфопоетики (М. Еліаде, Дж. Холл, С. М. Боура, Дж. Кемпбелл, К. Г. Юнг, О. Ханзен-Льове, та ін.)

Методи дослідження. Дослідження проводилося на основі наступних методів:

- при зіставленні жанрових особливостей ліро-епосів Гумільова та історичних різновидів поеми був задіяний **історико-типологічний підхід**;
- **інтертекстуальний аналіз** застосовувався при дослідженні взаємодії поем Гумільова з текстами світової літератури;
- процеси освоєння автором міфологічних образів, а також створення ним власної, індивідуально-авторської міфології досліджувалися за допомогою **міфопоетичного аналізу**;
- дослідження мотивного комплексу поем здійснено методом **мотивного аналізу**;
- **біографічний метод** використовувався для виявлення автобіографізму в художньому світі поем.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в роботі вперше здійснений комплексний аналіз поем М. Гумільова, виявлені їх сюжетні, композиційні і жанрові особливості; проаналізований мотивний комплекс, виділені основні мотиви; простежені зв'язки з вершинними зразками поем попередніх літературних епох; виявлені основні джерела сюжетів, прямі та імпліцитні запозичення; досліджені інтертекстуальні зв'язки і автобіографічний підтекст; охарактеризована загальна логіка і динаміка жанрологічних пошуків Гумільова в області поеми від ранніх дослідів до останніх творів.

Практичне значення отриманих результатів. Результати дисертації можуть використовуватися при розробці навчальних програм з історії російської літератури початку ХХ століття, курсів світової літератури, спецкурсів з російської літератури, історичної поетики, жанрології, а також у дослідженнях творчості М. С. Гумільова і при укладанні коментарів до видань творів поета.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним дослідженням. Цитатне використання робіт інших дослідників оформлено за допомогою відповідних посилань.

Апробація результатів дослідження відбулася у формі доповідей на наступних конференціях: міжнародна наукова конференція «Мова і культура» імені проф. Сергія Бураго (Київ, 2017), міжнародна наукова конференція «Срібний вік: діалог культур» пам'яті професора С. П. Ільова (Одеса, 2017), міжнародна наукова конференція «Аналіз та інтерпретація художнього тексту: проблеми, стратегії, досліди» (Київ, 2016, 2018, 2020), міжнародна наукова конференція «Філологічні читання пам'яті М. М. Гіршмана» (Київ, 2017); міжнародна наукова конференція «Метафорологія ХХІ століття: Актуальні проблеми лінгвістичних и літературознавчих досліджень» (Київ, 2018), звітно-наукові конференції викладачів, аспірантів та докторантів НПУ імені М. П. Драгоманова (Київ, 2017, 2018, 2019).

Публікації. Основні положення і результати дисертаційного дослідження відображені в публікаціях автора, з них 5 статей у вітчизняних спеціалізованих виданнях, 1 стаття в зарубіжних періодичних виданнях.

Структура і обсяг роботи. Дисертаційна робота складається зі вступу, чотирьох розділів, загальних висновків та списку використаних джерел. Обсяг загального тексту дисертації становить 195 сторінок, з них 181 сторінка основного тексту. Список використаних джерел налічує 203 найменування.

РОЗДІЛ 1. ЖАНР ПОЕМИ В ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ ТА У ГУМІЛЬОВОЗНАВСТВІ

1.1 Історичні форми поеми

Жанр поеми характеризується відсутністю фіксованих ознак і, проявляючись суто у формі історичної модифікації, об'єднує ряд творів, які відрізняються за формою і художнім завданням – від стародавньої епопеї до ліричного циклу. У зв'язку із такою лабільністю справедливим є спостереження Н. Д. Тмарченко, який вказує на те, що «в научной традиции обозначение «поэма» (без уточнений, относящихся к конкретной исторической разновидности, таких как «романтическая поэма», «сатирическая поэма» и т.п.) не является термином, поскольку за этим словом не стоит сколько-нибудь определенное представление о жанровой структуре» [165, с. 66]. Відштовхуючись від стародавніх епосів і згодом долаючи їх канони, поема видозмінювалася в залежності від панування тих чи інших тенденцій в літературному процесі, і її вершинні зразки ставали зразками *національної* літератури. Таким чином, специфікою даного жанру є рухливість не тільки в історичній, а й у національній площині.

Актуалізація поеми в літературі Срібної доби обумовлена низкою факторів. Перш за все, вона зумовлена домінуванням лірики і відсутністю великих поетичних форм — зближуючись із циклом, а іноді із книгою віршів, поема зробила авторів більш вільними у зображенні особистості, її еволюції та взаємодії зі світом. Іншим важливим фактором став бурхливий розвиток жанрів і дискусії про співвідношення лірики і епосу в літературі. Пластичність поеми, розімкнення її жанрових меж дозволяли варіювати частку ліричного і епічного первня, що дозволяло легко переміщати фокус з масштабних екзистенційних проблем на зображення особистісних переживань і навпаки — в залежності від того, що автор мав на меті. По-третє, широке використання поеми було продиктовано необхідністю осмислення історичних подій і катастроф. Поема легко адаптувалася як для

вираження безпосередньої емоційної реакції, так і для критичної рецензії соціальних і політичних зрушень. Таким чином, поема в літературі кінця XIX – початку XX століття стає одним з найпоширеніших жанрів, а надзвичайна рухливість її жанрових меж призводить до великої кількості індивідуально-авторських модифікацій.

Для М. С. Гумільова поема стає, по-перше, способом реалізації певних світоглядних установок, в тому числі тих, що були проголошені ним при створенні акмеїзму, по-друге, вираженням його поглядів на епічну складову в літературі в епоху панування лірики. Поет повною мірою усвідомлює історичну природу поеми: так, в одній з критичних робіт він наводить слова Т. де Банвіля: «поема — то, что уже сотворено и не может быть исправлено» [132, с. 171]. Орієнтуючись на вершинні зразки поеми різних епох і по своєму їх модифікуючи, Гумільов прагне створити свій варіант поеми. У ранніх поемах він відштовхується від сучасних йому жанрових зразків (про що свідчать безсюжетні і близькі до циклу поеми з першої збірки), а в пізній творчості остаточно приходиться до варіацій епосів (яскравий приклад — поема «Зоряний жаж»). При цьому характерною особливістю ліро-епічних творів Гумільова на всіх етапах творчості є синтетичність і поєднання жанрових ознак поем різних епох.

З урахуванням цих особливостей нами були відібрані п'ять історичних різновидів поеми, які виступали основним жанровими зразками для Гумільова: стародавня епопея, середньовічний героїчний епос, італійська поема Відродження, російська романтична поема XIX століття, російська поема межі XIX-XX століть. Ці різновиди мали найсильніший вплив на ліро-епічні твори лідера акмеїстів, що виявляється на рівні композиції, сюжету, тематики, а також на рівні окремих мотивів.

Специфіка жанру поеми і його реалізації в творчості Гумільова зумовила вибір основного методу дослідження. Оскільки поняття жанру є «історичним поняттям» [50, с. 3], жанрові модифікації логічно розглядати не тільки в синхронічному, але і в діахронічному аспекті. Питаннями методології

вивчення історичного розвитку літературних форм і категорій займалися такі дослідники, як О. М. Веселовський, О. М. Фрейденберг, М. М. Бахтін та ін. Розробляючи метод історичної поетики, О. М. Веселовський зазначав, що він повинен бути, з одного боку, історичним, з іншого боку – порівняльним. На думку вченого, порівняльно-історичний метод дозволяє «избежать произвольности построений и вывести из самого материала законы зарождения и развития изучаемого явления» [167, с. 8].

О. М. Фрейденберг протиставила порівняльно-історичному методу генетичний метод, надаючи пріоритет руху до витоків, а не «нагромадженню аналогій», і висунула питання про походження літературного феномену на перший план. Генезис в роботах дослідниці тісно пов'язаний з уявленням про поетику як про науку «о закономерности литературных явлений как явлений общественного сознания» [182, с. 12]. Однак незважаючи на відмінності в реалізації методів історичної поетики, і Веселовський, і Фрейденберг підійшли до концепції стадіальності розвитку поетики, згідно з якою зміна типів художньої свідомості «обуславливает главные линии и направления исторического движения поэтических форм и категорий» [70, с. 3]. У статті «Категории поэтики в смене литературных эпох» виділено три основних типи такої свідомості: «1) архаический или мифопоэтический, 2) традиционалистский или нормативный, 3) индивидуально-творческий или исторический» [70, с. 4], а також три найважливіші категорії — стиль, жанр і автор. На думку авторів статті, виведення законів поетичної творчості з історичного матеріалу є можливим при використанні двох методів: генетичного, який являє собою «выявление исторической преемственности отдельных литературных категорий, жанров, видов, приемов и т.п.»; і типологічного, який полягає в «исследовании исторических типов поэтики, сопряженных со сменой эпох и направлений в литературе, исследование изменений представления о литературе и самого содержания понятия «поэтика» [70, с. 3]. При цьому шлях типологічного аналізу виявляється більш перспективним, оскільки категорії поетики є в першу чергу продуктом

літературної самосвідомості епохи, а це означає, що для більш цілісного розуміння їх необхідно розглядати в складі структури, що їх створила.

Отже, зміна типів свідомості носить стадіальний характер, проте розвиток категорій поетики нелінійний і далеко не завжди тотожний біологічній еволюції. Про це також писала О. М. Фрейденберг, наголошуючи на неспроможності суто еволюційного підходу до дослідження літератури: «Эволюция мыслит движение прямолинейным, противореча всему процессу природы, дающей обратимость, противоположения, реакции и прочие виды волнообразной кривой» [цит. по 167, с. 8]. Це стосується й категорії жанру, який, за твердженням М. М. Бахтіна, «всегда и тот и не тот, всегда и стар и нов одновременно» [11]. Ю. М. Тинянов на прикладі поеми довів, що розвиток жанру йде «по ломанной линии», і що рушійною силою модифікації жанру є «не планомерная эволюция, а скачок, не развитие, а смещение» [176, с. 256] — тобто висунення на перший план тих його компонентів, які в інші епохи були другорядними. Це робить неможливим закріплення «фіксованого» визначення поняття жанру. Як справедливо зазначає І. П. Смірнов, «жанрообразование имеет свою логику, но оно не может быть представлено в целом в виде логического исчисления, имеющего исходным пунктом некий априорный набор признаков, из комбинирования которых выводятся черты, конститутивные для подлежащих концептуализации отдельных явлений» [158, с. 14]. Сам жанр як такий не означає «принятие автором на себя формальной конвенции, которой тот вменяет какое угодно содержание», він «производится литературной семантикой, которая темпорализует себя в частно-определенном моделировании мира — в состояющихся друг с другом мирах» [158, с. 29]. Отже, при аналізі жанрових форм необхідно враховувати той факт, що хоча генезис і є надзвичайно важливим аспектом у вивченні категорій поетики, генетичний метод сам по собі не дає повного, вичерпного уявлення про складний і нелінійний процес їхнього розвитку.

Найбільш адекватним методом для дослідження жанру поеми нам вбачається *історико-типологічний метод*. Він розроблявся М. М. Бахтіним і логічно продовжував розвиток концепцій Веселовського і Фрейденберг. Бахтін органічно поєднує генетичний і типологічний підхід. Питання походження надзвичайно важливе для розуміння жанру, оскільки він — «представитель творческой памяти в процессе литературного развития» [11]. При цьому дослідник приділяє значну увагу типологічному аспекту, і зокрема класифікації типів висловлювань, які є конститутивною ознакою жанру, і сприйняттю кожної культурної епохи як цілісності. Історизм у нього уявляється «не как временная последовательность, а как живая эволюция, как внутренне, телеологически обоснованная преемственность» [25, с. 20]. З історизмом тісно пов'язане поняття «великого діалогу», в якому смисли і категорії перебувають у безперервному розвитку і можуть актуалізуватися на певних етапах цього діалогу. Для вивчення жанру поеми історико-типологічний метод, вироблений Бахтіним, є цілком обґрунтованим, оскільки поема, як і роман, є неканонічним жанром і має розглядатися як з точки зору генезису, так і з точки зору взаємодії у межах «великого діалогу».

1.1.a Архаїчний і класичний епос. Героїчна поема, або епопея, є прообразом поеми, її «древнейшим вариантом, источником которого служит национальное предание» [165, с. 52]. Основними особливостями героїчної поеми є, «во-первых, «абсолютное прошлое» (иерархически недостижимый для певца и слушателей мир героических «начал» и «вершин» национальной истории) как предмет изображения. Во-вторых, благоговейная установка потомка как произносителя эпического слова (слова по преданию). В-третьих, абсолютная эпическая дистанция, отделяющая изображенный мир от времени певца и его слушателей» [165, с. 52-53]. Ці найважливіші особливості були сформульовані М. М. Бахтіним, який неодноразово підкреслював, що «отнесенность изображаемого мира в прошлое, причастность его прошлому – конститутивная формальная черта эпопеи как жанра» [10, с. 456-457]. У художньому світі епопеї абсолютне минуле й

пов'язані з ним категорії («початок», «перший», «предок») — «не чисто временные, а ценностно-временные категории, превосходная степень, которая реализуется как в отношении людей, так и в отношении всех вещей и явлений эпического мира» [10, с. 458]. Отже, епічне минуле розглядається як справді велика епоха, у якій живуть і діють визначні особистості — герої. В. Я. Пропп зазначає, що «найбільш важливою, вирішальною ознакою епосу є *«героический характер его содержания»* [139, с. 6].

Дослідники розрізняють дві форми епосу — архаїчну і класичну. Архаїчний епос сформувався в додержавну епоху і в ньому ще досить сильно відчувається вплив казково-міфологічних мотивів: епічний час збігається з часом міфічного першотворення, герої вдаються до магії задля досягнення своїх цілей, а в ролі ворогів виступають хтонічні створіння. У сюжетах цих епосів «имеются реликты деяний «культурных героев», например, добывание огня, культурных растений, изготовление орудий труда», а головними темами є пошук судженої, родова помста й боротьба з чудовиськами [87, с. 928]. П. Грінцер підкреслює, що «борьба с чудовищем в качестве основного подвига героя — ведущий мотив большинства эпосов мировой литературы» [37, с. 223], причому в архаїчних формах епосу це, як правило, боротьба зі змієм або драконом. Мотиви змієборства присутні в «Старшій Едді», «Беовульфі», сербському епосі, давньоруських билинах. У багатьох архаїчних формах епосу чудовиська асоціюються з природними стихіями, які «с культурным и техническим прогрессом становятся ненужными и вредными и уничтожаются», на більш пізніх стадіях розвитку епосу чудовиська «воплощают различные враждебные народу начала» [139, с. 35]. Герой в архаїчному епосі діє суто в інтересах громади — і боротьба з хтонічними створіннями, і гармонізація світу, і здобуття благ здійснюються ним заради свого племені, при цьому плем'я «осмысливается как весь человеческий род, противостоящий «нелюдям» — мифологическим демонам и враждебным иноплеменникам» [121, с. 11].

Класичний епос формувався в епоху розкладання первіснообщинного ладу й утворення перших держав. Це час, коли події, що описуються в епопеї, фокусуються навколо героя (богатиря). У класичному епосі вороги мають лише деякі властивості фантастичних чудовиськ, а герой — правитель або воїн, який є представником народу. Епічний час представляється у вигляді славного історичного минулого цього народу, а події розповідаються вже мовою історичного переказу, а не космогонічного міфу. Основою ранніх зразків героїчної епіки стає взаємопроникнення оповідань про героя-богатиря й міфів про першопредка. Пізніше важливим джерелом формування епосу стали перекази про важливі історичні події: переселення, війни, діяння видатних правителів. Звідси виникає глибока національність епосу: він створюється в період етногенезу і фіксує ключові моменти в історії народу. Е. Мелетинський наголошує, що «даже в мифологических образах эпос выражает народный взгляд на историю, а не «перелицовывает» мифолого-психологические архетипы» [113, с. 423]. Крім того, епос «претендует на правдивость своего рассказа, при этом его притязания, как правило, принимаются слушателями» [17, с. 56]. Важливу роль має образ співця-оповідача, що володіє своїм поетичним даром через божественну волю: «вдохновение, дарованное ему божественной властью, которую неуместно подвергать сомнению» [17, с. 57]. П. Грінцер наводить приклад подібної богообраності — це оповідачі «Рамаяни», один яких отримав свій дар співця від бога Брахми, а інший «узрел содержание поэмы благодаря приобретенной им силе аскетизма» [37, с. 34].

Основою сюжету героїчного епосу є взаємодія героя-богатиря з епічним світом. На думку В. Проппа, змістом епосу завжди є боротьба й перемога [139, с. 6]. П. Грінцер відносить теми посольства, мандрівок, озброєння, двобоїв до основних тем епосів [37, с. 97]. До найбільш поширених епічних сюжетів також належать «чудесное происхождение, героическое детство, богатырское сватовство, поединок с девой-богатыршей, похищение жены и ее возвращение, взаимоотношения братьев-побратимов, змеборство и

другие формы борьбы с чудовищами, осада и взятие города в результате военной хитрости или предательства, финальное окаменение героя или его уход в скалу» [121, с. 8]. Досить поширеним сюжетом також є подорож у світ мертвих, яка входить у мотивний комплекс подорожі, пошуків, походу героя [37, с. 235]. Мандри, походи, а також «поездка на край света, в подземное царство рассматривается исследователями как наследие архаической эпики, шаманской поэзии» [37, с. 234].

Фон оповідання ґрунтується на протистоянні «свого» й «чужого» — це може бути історія про міжплемінну боротьбу або про війни предків, з іноземними загарбниками. Центральною подією епопеї, як правило, є війна, яка має не особистий, а загальнонародний і загальнодержавний характер [139, с. 6]. Такими, наприклад, є Троянська війна в «Іліаді», битва при Курукшетрі в «Махабхараті». Іншим найважливішим елементом епосу є ідеальна держава, образ якої створювався на основі реальних державних утворень — наприклад, Мікени в «Іліаді». Така держава втілює не лише національне минуле з його славними діяннями, але і представляє певний прообраз утопії. Правитель є символом влади, єдності і величі держави, а герої втілюють найкращі якості його громадян і грають роль народного ідеалу.

Центральним у епосі є образ героя — персони, яка має виняткові здібностями і проявляє себе в дії. В архаїчних епосах образ богатыря ще пов'язаний з образом шамана, тому герой робить свої подвиги не тільки завдяки фізичній силі та спритності, а й завдяки чаклунству. Найбільш яскравий приклад — перемога мага Вайнямейнена над Йоукахайненом у фінському епосі «Калевала». У більш пізніх формах епіки богатыр уже покладається саме на свої людські здібності; він — «исключительная личность, цельная и прямолинейная натура, ищущая приложения своей богатырской энергии и в уверенности в своих силах часто доходящая до их переоценки» [87, с. 930]. С. М. Боура зазначає, що «Различие между шаманской и героической поэзией в значительной мере определяется

расстановкой акцентов; однако никакая поэма не может считаться истинно героической, если главные достижения героя не совершаются более или менее человеческим способом» [17, с. 14].

Герой народжується вже із винятковими здібностями, він «особо отмечен с самого начала, и потому вполне естественно связывать его превосходство с чудесным рождением и воспитанием» [17, с. 126]. Так, Ахілл і Еней мають божественне походження, Гільгамеш — бог на дві третини, киргизький Манас народжується, коли боги відповідають на молитву його батьків і т.д. Божественне походження героя передбачає, що його «чудесные сила и доблесть проявляются еще в младенчестве» [53, с. 14]. Перші подвиги він також часто здійснює у досить юному віці: наприклад, індійський Крішна дитиною перемагає змія та інших різноманітних демонів [37, с. 223]; молодий Зигфрід вбиває дракона, юний Рустем — оскаженілого слона, п'ятнадцятирічний Мгер роздирає руками лева [53, с. 16]. Як правило, герой непереборний, але в нього є місце, у яке він може бути вражений: Ахілл у п'яту, Зигфрід — між лопаток, перський Ісфендіар — в око [53, с. 19–20]. В. Жирмунський зазначає, що «условная уязвимость героя — мотив, примиряющий представление о его сказочной неуязвимости с рассказом о его гибели» [53, с. 20].

Як пише С. М. Боура, «первая и самая естественная потребность героя — выказать удаль и завоевать славу» [17, с. 137]. Завоювання слави, як правило, відбувається під час битви або поєдинку: «сила реализуется в битве, ведь именно битва — наивысшее испытание не только физической мощи и смелости героя, но и его способности находить и принимать решение» [17, с. 130]. Яскравий приклад героя, який проявляє виняткову кмітливість і робить свої подвиги завдяки інтелектуальним здібностям — «хитромудрий» Одисей із гомерівських епосів. Він є носієм «умной и дальновидной способности ориентироваться в сложных обстоятельствах, неустанной энергии и организационной деятельности» [100, с. 292]. У своїх діяннях герой також прагне перейти за межі людських можливостей [17, с. 167], це прагнення

часто веде до зухвалого й норовистого характеру богатиря. У деяких епосах він постає як гнівливий, образливий і норовливий [121, с. 14]. Це підкреслюється в описах поведінки героя: типовими є вислови на кшталт «гнів» Ахілла або «шалений нор» Гільгамеша. Іноді така норовливість характеру втілюється в богоборстві (Гільгамеш, Амірані, Мгер, Батраз), що є більш характерним для архаїчних форм епосу. Виступаючи проти богів, герой досить часто зазнає поразки. У класичному епосі мотив норовливості богатиря реалізується в зображенні його конфлікту з владою. Наприклад, хрестоматійний сюжет про «гнів» Ахілла, який ображається на Агамемнона; або сварка Іллі Муромця з князем Володимиром, унаслідок чого богатир «збиває маківки з церков». Але навіть незважаючи на це, герої залишаються пов'язаними з владою, яка ототожнюється з єдністю народу, а також втілює ідеали держави.

У багатьох епосах у героя є близький друг або побратим, що супроводжує його й допомагає йому в подвигах. Їх дружба часто починається з двобою, під час якого герої можуть проявити силу і зрозуміти, що вони гідні один одного. Змагання починаються з «похвальби воинов и поношения ими друг друга, затем поочередно они применяют оружие все возрастающей мощи» [37, с. 98]. Згодом герої, що б'ються, «оказываются либо равными по силе, либо победитель (главный герой), с трудом одолев противника, проявляет по отношению к нему свое благородство и великодушие» [53, с. 28]. Серед яскравих прикладів подібних двобоїв можна згадати боротьбу Гільгамеша й Енкіду в шумеро-аккадському епосі, бій Ахілла й Аякса в «Іліаді». Як правило, побратим молодший за самого героя, або нижче його за ієрархією, і прислухається до його рішень. Крім того, за характером він м'якший і спокійніший. П. Грінцер зазначає, що наявність побратима в епосах — слід близнюкових міфів (характерний приклад — брати Діоскури в грецькій міфології) і що в парі божеств-близнюків «одно созерцательно и в значительной мере пассивно, а другое активно и деятельно» [37, с. 231]. Іноді один грає роль субституту, що мусить загинути

замість героя: наприклад, троянці приймають Патрокла, що воював в обладунках Ахілла, за самого Ахілла. Інший приклад — в «Епосі про Гільгамеша» боги забирають Енкіду в царство мертвих за вбивство бика Іштар, хоча померти повинен був сам Гільгамеш [37, с. 232].

Предметом зображення в епічному оповіданні є переважно вчинки героїв, а не їхні емоційні стани. Як зазначає О. Лосєв «настоящий эпический стиль не только мотивирует извне человеческий поступок, но и вообще всякое человеческое переживание мыслит вложенным в человека богами или демонами» [100, с. 176]. Сама ж епічна розповідь є досить статичною за характером, а дії персонажів зображується як «ряд фиксированных состояний, поэтических «картин» [87, с. 931]. С. М. Боура зазначає, що героїчна поезія безособова. На думку дослідника, головна її мета — власне переказ [17, с. 44], як правило, сконцентрований навколо боротьби. Тому, «лишенные индивидуальных характеристик, поединки сливаются в восприятии читателя в обобщенный, символизированный образ великой эпической битвы» [37, с. 99]. На думку В. Проппа, «обобщение — один из самых существенных признаков эпоса» [139, с. 10]. Іншою характерною рисою епічного стилю є повторення. Так, основні дії в оповіді, як правило, дублюються, а в деяких випадках повторюються тричі. До поетики повторення також належать «постійні» епітети, що створюють усталений образ героя. П. Грінцер услід за М. Паррі пропонує називати епічні повтори формулами. Ці формули «позволяют эпическому певцу автоматически преодолевать все сложности метра своего сказа, конструируя с их помощью правильные стихи» [37, с. 37].

Вбираючи в себе історичні та міфологічні сюжети, епос сформувався не тільки як літературний жанр, а й як особливий тип світогляду, який «есть мышление о бытии в самом крупном плане, по самому большому счету и через самые коренные ценности» [30, с. 82]. Можна припустити, що саме ця особливість епосу в найбільшій мірі відповідає творчим настановам М. Гумільова, якому було притаманне месіанське бачення завдань поета і

аксіологічно марковане розуміння творчості в поєднанні з універсалізмом мислення.

1.1.b Середньовічний героїчний епос. Середньовічний героїчний епос «отразил процессы этнической и государственной консолидации и складывающиеся сеньориально-вассальные отношения» [62, с. 516]. У ньому зберігається ключовий для епосу поділ на «своїх» і «чужих», тільки їхня боротьба — це вже не боротьба першопредків із чудовиськами, а боротьба національних героїв із завойовниками. Ці герої служать королю, що є втіленням ідеальної і єдиної держави, і їхня васальна вірність «сливается с верностью роду, племени, родной стране, государству» [62, с. 516]. З іншого боку, король доволі часто зображений слабким і несправедливим, і герой, як носій народних ідеалів, конфліктує з ним — так само, як і в ранніх формах епосу.

У Франції героїчні поеми називалися жєстами (*chansons de geste*), тобто «піснями про діяння». Сюжетами жєст, як правило, ставали реальні історичні події VIII–X століть і легенди, що виникли на основі цих подій. Оскільки такі твори були формою усної творчості, вони піддавалися багатьом обробкам — сюжети розширювалися, вводилися нові епізоди, пісні об'єднувалися в цикли. Завдяки циклізації окремі пісні й епізоди об'єднувалися в цілісні поеми. Поль Зюмтор зазначає, що такі поеми утворюють особливий жанр, властивий саме французькій традиції [57, с. 469]. Жєсти писалися лєссами — різними за обсягом строфами, що містять відносно закінчену розповідь про певні події. Такі строфи характеризувалися пластичністю і великою кількістю «различных возвратов, чередований и переплетений трех мелодических тембров, которыми располагал певец» [57, с. 334].

Головна тема пісень про діяння — це героїзм, який розуміється як «изумленное восхищение, которое вызывает в человеческом сообществе признание своей способности действовать, проистекающей уже не из какой-либо внешней, магической или божественной динамической силы, но из источника, где отражается образ самого человека» [57, с. 334]. Метою й

сенсом життя героя є «майбутній подвиг», який виправдовує саме його існування. [117, с. 184]. Тема героїзму реалізується в таких сюжетах, як служба вірних васалів королю або сеньйору, феодалні чвари, боротьба із зовнішніми ворогами (наприклад, мусульманами). Як правило, у жесті зображується кілька типів персонажів: король, епічний герой і його соратники, зрадник, антигерой (доблесний лицар із язичницького стану) [62, с. 22–23]. Персонажі статичні, вони «появляються на сцені з заране заданими набором якостей і по ходу розвитку сюжету їх не змінюють» [117, с. 180–181].

Найяскравішим зразком французького середньовічного епосу є «Пісня про Роланда», що була записана в XII столітті. Роланд і інші лицарі б'ються заради «милої Франції», захищаючи не просто батьківщину, а «праву віру». Адже християнський світ потребує постійного захисту від «чужинців», які втілюють диявольську силу, тому священна війна Карла виправдана високою метою — ця ідея виражається в «неоднократному підкресленні особого покровительства, оказуваного Карлу богом» [64, с. 52]. Світ сарацинів побудований як дзеркальне відображення християнського світу: кожному «праведному» образу відповідає «диявольський». Наприклад, якщо в одному реченні згадується церква, то в паралельному реченні вона перетворюється на мечеть; відповідною фігурою до імператора є емір; лицарям відповідають сарацини у таких самих обладунках і на схожих конях [57, с. 337]. Ця особливість говорить про те, що «эпическое сознание способно учитывать только категории собственной культуры, перенося их на все иные (этнические, политические, религиозные) общности; оно не умеет видеть действительность «чужими глазами» [67, с. 25]. Мусульманський світ є своєрідним відображенням християнського світу, але це відображення прокляте, що перебуває під владою сатанинського первня: «светозарному и полному миру Добра противостоит симметричный ему, черный и пустой мир Зла» [57, с. 337]. Навіть самі сарацини визнають свою «невірність» і називають себе «поганим народом». Таким чином, відповідно до принципу

героїчної ідеалізації в поемі усувається будь-яка неоднозначність і множинність ідеологій.

Світ у «Пісні про Роланда» надзвичайно гіперболізований, серед епітетів переважають «великий», «сильний», «високий», «гучний» [67, с. 27]. Особливу роль у поемі мають числа, що також слугують для гіперболізації: 20 000 франків перемагають 400 000 сарацинів, також згадуються 400 мулів із золотом, 400 бойових судів 1000 труб, звук рогу, чутний за 30 миль та ін. [67, с. 27]. Іншою особливістю художнього світу поеми є те, що крім оспіваного лицарства, яке втілює еталон відданості своїй вірі й батьківщині, у ній зовсім не відображені інші сторони війни й середньовічного життя: у поемі немає побутових сцен, любовна лінія окреслена дуже пунктирно — наречена Роланда зображується лише в кінці поеми, коли оплакує свого коханого.

Іспанський епос надзвичайно близький французькому й за формою, і за змістом. Іспанські поеми також відрізнялися великим обсягом, часом сягаючи 4000–5000 віршів, і створювалися шляхом об'єднання окремих ліро-епічних пісень. Але є й суттєві відмінності: так, іспанська героїчна поезія значно більшою мірою, ніж французька, зосереджена навколо теми реконквісти, війни з маврами [62, с. 526]. Боротьба з мусульманами була важливим етапом в історії Іспанії й мала колосальне значення для всіх верств населення, тому іспанському епосу властива «редкая в эпической поэзии точность в передаче исторических реалий» [62, с. 526]. Крім того, у ньому достовірно зображені побутові деталі (яким у французькому епосі не приділялося майже ніякої уваги), не використовується гіперболізація і практично відсутня фантастика, у тому числі, християнська [62, с. 526]. Як вважає О. Смірнов, «испанскому рыцарству «был чужд дух религиозной экзальтации и авантюрной романтики, определявших идеологию и поэзию крестовых походов» [157, с. 123]. Реалістичності й достовірності також сприяла невелика часова дистанція між подіями, що описані в епосі, і власне реконквістою.

Найзначнішим твором іспанського середньовічного епосу є «Пісня про мого Сіда». Як і інші іспанські поеми, «Пісня...» досить близька до історії: на думку О. Смірнова, «поэма более точна в конкретно-историческом отношении, чем какой-либо иной из известных нам образцов западноевропейского эпоса» [157, с. 65–66]. У головного героя є реальний прототип — кастильський дворянин Родріго Діас. Прізвисько «Сід» походить від арабського слова, що означає «пан». Діас був начальником військ короля Санчо і прославився тим, що проявив особливу доблесть у війнах проти мусульман і феодалних чварах. Відданість своїй країні й королю, а також демократизм у відносинах із підданими зробили Сіда «величайшим национальным героем Испании» [157, с. 63]. Зі своїми ворогами Сід теж поступає великодушно, у поемі він не зображується фанатичним ворогом маврів і навіть дружить з одним мавританським аристократом [62, с. 527]. Демократичність Сіда, його шляхетне ставлення до народу й батьківщини відрізняє його від героїв французького епосу, які наділені «типично рыцарским чувством чести, культом храбрости, страстью к военной славе <...> явным или подразумеваемым пренебрежением к простому люду» і зображені суто як «рыцари в их сословном обличье» [157, с. 70]. В іспанській поемі куртуазність поступається місцем «весьма критическому изображению придворной среды» [62, с. 528] і знатні сеньйори зображені далеко не у вигідному ракурсі. Наприклад, зяті Сіда зраджують його дочкам — забравши собі багате придане, вони б'ють і кидають їх у лісі. На відміну від норавливих богатирів з інших епосів, Сід «уравновешен, рассудочен, сдержан, он прекрасный дипломат, не дает аффектам увлечь себя» [62, с. 528]. Проте, як і в низці інших героїчних поем, у «Пісні про Сіда» присутній конфлікт із правителем — дуже поширена епічна колізія [62, с. 527]. Але і в цьому традиційному для епосів сюжеті Сід поводить ся інакше: посварившись із королем, він знаходить гроші і відправляється здійснювати свої перші подвиги на славу Кастилії, що приносить йому народну любов — «прослышав о его изгнании, люди стекаются со всех сторон под его знамена»

[157, с. 63]. Таким чином, Сід багато в чому переростає богатирів із європейських героїчних поем і, виділяючись на тлі типово лицарських образів, формує новий тип героя.

У німецькій середньовічній літературі домінуючим жанром був лицарський роман, який створювався за зразком французького. У той же час існував і героїчний епос, що передавався усно. Вершинний твір героїчної німецької літератури — «Пісня про Нібелунгів» — поема з 39 глав-авантюр, яка здобула свою остаточну форму на початку XII століття. В основі сюжету лежить історія про героя на ім'я Зигфрід, а саме — про його одруження на сестрі короля Гунтера Крیمхільді й подальшої помсти Крیمхільди за смерть Зигфріда, що закінчується битвою бургундів із гунами. Образ Крیمхільди є «сполучною ланкою» для «Пісні про Нібелунгів», як і образ Карла Великого в «Пісні про Роланда» — поема починається з її сну, а закінчується її смертю. Як і у випадку з французьким епосом, у німецькій поемі «мир богатырских сказок и исторических легенд, оттеснен на задний план» [62, с. 523]. Фоном для розгортання подій тут слугують не фантастичні світи богів і першопредків, а придворний побут. А. Хойслер зазначає, що літературна обробка «Пісні...» проводилася в XII столітті, в епоху розвитку лицарської поезії, коли від літераторів вимагали «более изысканной, более утонченной подачи человеческих образов и тщательной отделки языка» [184, с. 125]. Тому в поемі приділяється велика увага опису пишного вбрання й коштовностей, бенкетів та церемоній. З лицарським романом «Пісню...» також зближує яскраво виражена соціальна ієрархія: «высоким особам разрешается не то, что низким, а королям предназначено пасть в бою лишь от руки равных им по рождению» [184, с. 141]. Проте, тут присутня і низка епічних мотивів — зокрема, гіперболізація та використання чисел: наприклад, на бенкет до Крیمхільди та Етцеля бургундські королі прибувають у супроводі дев'яти тисяч слуг; з королівського палацу під час побоїщ викидають сім тисяч трупів тощо. У поемі також зберігається мотив поединку героя з іншим богатирем або, як у даному випадку, дівою-

войовницею. Незважаючи на неквапливу куртуазність і увагу до церемоній «Пісня про Нібелунгів» носить глибоко трагічний характер, що відрізняє цей твір і від «спокойно гармонической эпичности Гомера» [62, с. 524], і від лицарської літератури Середньовіччя. А. Хойслер вважає, що «сокровенная струна этого сказания — трагический героизм» [184, с. 126], причому, він проявляється переважно в зіткненні з фатумом, а не в сутичках із зовнішніми ворогами або обставинами. Мотив боротьби з іновірцями присутній у «Пісні...», але загалом в німецькому епосі він не відіграє такої ролі, як у романських, і тут більше уваги приділяється чварам між королівськими династіями, а не війнам із національним ворогом. Відрізняє цю поему й більш динамічне зображення характерів і душевних переживань, яке вже «выходит за рамки застывшего»: наприклад, автор приділяє досить багато уваги зображенню обурення Зигфріда з приводу відсутності вина на полюванні й опису сліз Крیمхільди, яка журиться за Зигфрідом після його загибелі [184, с. 154]. Таким чином, «Пісня про Нібелунгів» має германоскандинавську міфологію у якості основи і вбирає її традиції, але, з іншого боку, вбирає й тенденції лицарської героїчної поезії епохи Середньовіччя.

Епічні пам'ятники Середніх віків відбили процеси утворення держав і формування лицарського стану. В більшій мірі орієнтуючись на історичну, а не міфологічну складову, героїчна поезія Середньовіччя «отчасти опирается на эпико-героическое наследие, отчасти его преодолевает» [62, с. 524], і є важливим етапом у розвитку як жанру поеми, так і літератури в цілому. Для М. Гумільова середньовічні епоси стають одним з важливих ресурсів індивідуального поновлення жанру поеми в силу системності звернення творчості Гумільова до Середньовіччя [136] і глибокого відображення в його ціннісній системі багатьох категорій і принципів середньовічної культури.

1.1.с Італійська поема епохи Відродження. В епоху Відродження жанр поеми найбільш інтенсивно розвивається в Італії: з'являється значна кількість великих віршованих творів, написаних октавами (ottava rima). Ці твори, що іноді визначалися як «фантастичні поеми», суттєво відрізняються

від середньовічних епосів, французьких і іспанських сказань про діяння. В епічну тканину оповіді починає вплітатися «лірична» авторська оцінка того, що відбувається. Стиль наближається до зниженого та народного, а сама література поширюється серед неосвічених верств населення. Тематика поем охоплює міфологічні та біблійні сюжети, середньовічні легенди, а також сучасну історію і фаблію. Слідом за тематикою розширюється й набір персонажів: у поемах Відродження присутні герої пізньосередньовічних епосів і романів, від Трістана до Карла Великого, герої античних епосів, а також лицарі Круглого столу. Крім того, одною з ознак поеми Відродження є обов'язкова наявність фантастичних істот (покровителів) [173, с. 258] — зазвичай це феї, велетні й духи. На сюжетному рівні поемам властива багатоплановість із переходом від одної до іншої лінії, що здійснюється за допомогою пісенного членування [173, с. 258]. Значний вплив на італійську поему мала французька поезія, яка була відома в Італії завдяки менестрелям, що супроводжували групи паломників. Найпопулярнішим джерелом творчості менестрелів була історія про Роланда (Орландо в італійській інтерпретації). Найбільш яскраві жанрові зразки поеми, створеної за мотивами каролінгських легенд, залишили Луїджі Пульчі, Маттео Боярдо, Лудовіко Аріосто і Торквато Тассо.

Головний твір Луїджі Пульчі, поема «Великий Моргант», була створена на основі двох джерел: легенд про Роланда й епічної поеми «Іспанія» флорентійця Состеньо ді Занобі. Сюжетні колізії «Великого Морганта» являють собою низку заплутаних подій та відступів: «its mass of excursions and errancies <...> results in an action-filled tangle of events succeeding one another in endless complication, never crystallising into structural or thematic complexity» [203, с. 169]. Основна сюжетна лінія постійно переривається переходом від авантур одного героя до пригод іншого [63, с. 110]. «Моргант» кілька разів відтворює усталену схему середньовічної героїчної поеми: сварка лицаря з монархом, вигнання першого з королівського двору, боротьба із сарацинами, облога міста або вирішальна битва, перемога

лицарів. Водночас, у поемі чітко вбачаються традиції лицарського роману: по-перше, основною сюжетною одиницею тут уже є не подвиг і загибель героя в ім'я батьківщини (короля, християнської віри і т.д.), а пригода. По-друге, поема насичена елементами, які вже не властиві героїчному епосу епохи Середньовіччя. Це такі сюжети, як порятунок дам, любовні пригоди, зіткнення з велетнями й чудовиськами, чари й чаклування. У своєму творі Пульчі знижує епічну героїку, «привнося в самые серьезные ситуации немалую толику издевки» [63, с. 109]. Друга частина поеми завершується Ронсевальською битвою, у якій Орландо гине, уподібнюючись до Христа. Але й тут епічному бою передують низка комічних епізодів, не характерних для епічної поезії [65, с. 477-478]. Отже, головна відмінність поеми Пульчі від зразків середньовічної героїчної поезії полягає у «сознательно комической трактовке сюжета и в полнокровной передаче жизни человеческого тела» [63, с. 109]. М. Л. Андрєєв підкреслює, що «мир в первой части дан как чистая, самодовлеющая, абсолютная телесность» [65, с. 480]. Моргант і його товариш Маргутт втілюють комічне в поемі й поводяться як раблезіанські герої: вони надзвичайно багато їдять, регочуть і повною мірою проявляють свої фізіологічні поклики. Інші герої — паладини, жінки, навіть сам Карл Великий також зображені у своїх «земних», знижених проявах. Для досягнення комічного ефекту Пульчі активно використовує гротеск і гіперболу — наприклад, Моргант чистить зуби сосною, а Маргутт вмирає від сміху.

Загалом Пульчі не відступає від сюжетної канви каролінгських джерел і не експериментує з оповідальними стратегіями, але багато експериментує з мовою поеми — він активно використовує тосканізми, латинізми, грецизми, арабізми, терміни професійних, рекреативних та кримінальних жаргонів [65, с. 471]. Різноманітність мовного матеріалу, яким оперує автор, часом створює хаотичне враження, але в дійсності вона пов'язана «с хорошо продуманной свободной формой и с плебейскими тенденциями в его поэзии» [63, с. 110]. У цілому ж у поемі Пульчі формується канонічний набір

сюжетних схем і образів, які будуть згодом відтворюватися в наступних італійських поемах про Роланда.

Для італійської лицарської літератури досить характерною рисою є спадкоємність, що часто переходить у суперництво. Поема «Закоханий Роланд» була створена майже одночасно із «Великим Моргантом», але надзвичайно відрізняється від нього. Перш за все, Боярдо користувався безпосередньо французькими джерелами, на відміну від Пульчі, який орієнтувався на творчість кантасторіїв. «Закоханий Роланд» був створений на основі двох середньовічних епіко-романічних циклів: каролінгського і бретонського, де перший дав епічну складову, а другий — романну [65, с. 521]. Тенденцію до зближення ці цикли мали й раніше, але Боярдо «усиливает потенциальную антиэпичность каролингских сказаний и ослабляет эпическую составляющую артуровских» [65, с. 521], втіливши це зближення на практиці. Пульчі та інші попередники, які наслідували каролінгському канону, зображували Орландо цнотливим, сфокусованим тільки на бойовій славі, але Боярдо «превращает грубоватых паладинов Карла Великого в изящных рыцарей, а сурового Роланда — в нежного любовника» [118, с. 113]. У своєму творі він зміщує фокус із військової доблесті і приділяє багато уваги любовним колізіям, що було зовсім не властиво каролінгській поезії. Герої не мчать до Парижу, що перебуває в облозі сарацинів, на перший поклик, а мандрують у пошуках красуні Анджеліки. На відміну від французького Роланда Орландо «в своей наивно-индивидуалистической цельности способен покинуть феодальное государство Карла в трудную минуту» [63, с. 112]. Таким чином, зміщення фокусу з героїки впливає на всю структуру поеми й додає нові деталі до вже заданих образів героїв. Поєму Боярдо також відрізняє те, що в ній головна роль відведена жінці — Анджеліка, чия врода «не менее пагубна, чем красота Елены» [63, с. 112].

На відміну від поеми Пульчі, сповненої буфонади та гротеску, «Закоханий Роланд» витриманий у серйознішому тоні, і вставні епізоди в

ньому більше схожі на ліричні відступи. І хоча загалом Боярдо віддає перевагу закоханим, а не войовничим лицарям, у поемі приділяється багато уваги двобоям і битвам. Лицарський турнір, на якому воїни Карла б'ються з братом Анджеліки, дає початок поемі, а закінчується вона штурмом обложеного Парижа й перемогою над сарацинами. У сценах битв зберігається гіперболізація, властива героїчній поезії: Боярдо «постоянно прибегает к приему преувеличения, рассказывая, например, о том, как девять рыцарей обращают в бегство двухмиллионную армию» [118, с. 113–114].

Оскільки Боярдо займався перекладом класичних грецьких і латинських літературних творів, він вміло використовував їх у своїх цілях, витягуючи з античного сюжету «ведущий мотив или наиболее эффектную деталь» [65, с. 522]. Тяжіння до античності проявляється в Боярдо найсильніше, коли в поемі з'являється Руджеро, персонаж, який символізує засновник династії Есте — власне, введений для прославлення цієї династії. Лінія Руджеро і Брадаманти є протиположною божевільній пристрасті Орlando і стає своєрідним панегіриком правителям Феррари. Так у поемі з'являються мотиви поклоніння правителю та ідеальній державі, властиві класичному епосу. Таким чином, «Закоханий Роланд» вбирає в себе античні мотиви, але при цьому зберігає риси ренесансної епічної поеми. Ця поема, що залишилася незакінченою через смерть Боярдо, породила багато варіацій і продовжень, найуспішнішою з них виявилася поема «Несамовитий Роланд» Лудовіко Аріосто.

«Несамовитий Роланд» суттєво відрізняється від інших продовжень поеми Боярдо. Аріосто ламає встановлену попередниками хронологію і створює зовсім іншу історію, у якій можна виділити три основні теми: «традиционная, унаследованная от каролингского эпоса — война императора Карла и его палатинов с сарацинами»; «история любви Роланда к Анжелике, являющейся причиной его безумия»; «история любви сарацинского рыцаря Руджеро и воинственной Брадаманты» [118, с. 117–118]. Аріосто включає різні частини «Закоханого Роланда» у свою оповідь,

компонуючи епізоди відповідно до розвитку сюжету. Несподівані переходи, переплетіння декількох ліній створюють враження хаотичності, але ця хаотичність уявна: поема відрізняється досить продуманою композицією, «читатель отходит от нее с чувством приобщения к некоему строгому и стройному порядку» [66, с. 94]. С. Мокульський зазначає, що «на самом деле в ней царит сознательный расчет: каждая часть, сцена, эпизод занимают строго определенное место; ни одного куска поэмы нельзя переставить на место другого, не нарушив художественной гармонии целого» [118, с. 117]. Поема побудована за принципом дихотомії: практично всі її сюжети дублюються, герої мають своїх антиподів. Зокрема це проявляється в сюжетних лініях і образах головних героїв, й особливо героїнь: «Анджелика противопоставлена Брадаманте как преследуемая преследующей и как женщина с преувеличенным женским началом — женщине с преувеличенной мужественностью» [66, с. 105]. Роланд Аріосто, перший куртуазний герой і захисник дам, перетворюється в меланхолійного, відлюдкуватого переслідувача, а згодом і в божевільного. Руджеро навпаки зберігає благородні лицарські риси, які проявляються і в його любові до Брадаманті й у вірній службі королю Аграманту. Контраст між Орландо й Руджеро підкреслюються протягом усієї поеми. Коли Анжеліка втікає разом зі звичайним солдатом Медоро, Орландо впадає в справжнє безумство у 23 пісні, кульмінаційній точці поеми, а в 46 пісні святкується одруження Руджеро і Брадаманти, засновників династії Есте. Таким чином, не тільки герої, але і їхні почуття відповідають двочастинній структурі поеми: «two kinds of love, destructive and creative, the insania and amore umano of the Neoplatonists, are quite deliberately poised against each other as balancing points of the large design» [203, с. 235].

Від героїчного епосу в його традиційному розумінні «Несамовитого Роланда» відрізняє використання іронії. На думку С. Мокульського, вона є основним стилістичним моментом поеми [118, с. 118]. В італійській ренесансній поемі фантастичні елементи й героїка вже не сприймаються так

серйозно, як у середньовічних жестах, і будь-яка їхня гіперболізація вже носить комічний характер (як у «Великому Морганті»). Іронія у Аріосто вберігає образи від абсолютизації і граничного прояву їхніх певних якостей, унаслідок чого персонажі стають більш об'ємними. Іншими словами, вона «устраняет угрозу бесформенности, которую неминуемо влечет за собой вышедшая из-под контроля бесконечность», тем самым выступая как «формообразующий фактор» [66, с. 109].

Після успішних експериментів Пульчі, Боярдо і Аріосто автори намагалися подолати панування каролінгської міфології. Багато письменників сприймали лицарські поеми як відхилення від великих епічних творів давнини і зверталися до робіт античних теоретиків літератури, щоб знайти «формулу» для створення епічної поезії. Одним із найбільш видатних авторів цього покоління став Торквато Тассо, автор поеми «Звільнений Єрусалим».

Як і інші поети свого часу, Тассо захопився теорією поезії та вже в юному віці створив трактат, у якому виклав свої погляди на епос і, на відміну від більшості італійських теоретиків, стверджував, що роман однорідний з епопеєю [118, с. 138]. Умови, у яких створювався «Звільнений Єрусалим», були відмінні від тих, у яких Пульчі, Боярдо й Аріосто створювали свої поеми. Усі три поеми склалися в період, коли жодна критична традиція не могла впливати на літературну творчість. Але за часів Тассо свобода в маніпуляціях зі стилем і сюжетом «сменилась требованием строгой дисциплины, подчинения нормам, правилам, относящимся не только к форме произведения, но и к содержанию, в котором впервые в литературе Ренессанса стала звучать тема долга как высшего начала» [63, с. 154].

Звичайно, Тассо орієнтувався на творчість попередників, зокрема, на поему Аріосто, але водночас «настаивал на внесении в рыцарскую поэму классической правильности и единства действия» [118, с. 138]. Ренесансні героїчні поеми з безліччю переплетених сюжетних ліній і ліричних відступів не могли бути єдиним жанровим зразком для Тассо, який дуже сильно тяжів

до епічної традиції: «no other Italian Renaissance poet is so self-conscious in his determination to devote himself worthily to the high calling of epic poetry» [200, с. 244]. «Звільнений Єрусалим» створювався за схемою «ідеальної епопеї» античності [63, с. 159]. В облозі Єрусалиму вгадується облога Трої, а «война между богами воспроизводится в войне ангелов и демонов» [66, с. 596]. Конфлікт Рінальдо із Гоффредо і його відхід із табору — епізод, що перегукується з гнівом Ахілла в «Іліаді».

Але і вплив поезики лицарського роману у «Визволеному Єрусалимі» також є досить помітним. Тассо створює цілу низку персонажів, наділених протилежними рисами, які врівноважують один одного — прийом, використаний Аріосто в «Несамовитому Роланді». Наприклад, смиренным мученикам Софронії і Оліндо протиставлені войовничі Одоардо і Джілдіппа; дорослий і холоднокровний Гоффредо — юному й гарячому Рінальдо. Самі лицарі змушені вибирати між обов'язком (війна із сарацинами) і почуттями (допомога Арміди), отже, мотиви їхніх вчинків також мають суперечливу природу. За принципом контрасту описуються й локації, у яких діють герої — пустельний ландшафт Єрусалиму змінюється на чарівний сад Арміди. Тассо вдається витримати єдність дії — не дивлячись на велику кількість контрастних епізодів, оповідь залишається зосередженою навколо облоги Єрусалиму, а різноманітність поеми полягала «не в смене картин внешнего мира и приключений не похожих друг на друга персонажей, а в чередовании поэтической тональности» [63, с. 160]. Наприклад, сувора рішучість героїв у скоєнні правого діла змінюється на прагнення до чуттєвих втіх і земних радощів; а в душі Арміди, яку покинув Рінальдо, закоханість змінюється жагою помсти. Багатство й різноплановість емоційних станів героїв, а також безліч романтичних епізодів, що переплітаються з епічною боротьбою — це те, що Торквато Тассо переніс у свою поему з творів попередників. З історіями про Роланда «Звільнений Єрусалим» також зближує наявність фантастичних елементів: «реальные крестоносцы сражаются с не менее реальными сарацинами <...> но тут же рядом действуют злые и добрые

волшебники» [63, с. 160]. Однак джерелом чудесного в поемі є не язичницька, а християнська міфологія, оскільки «поэма должна не только отправляться от исторически достоверного события, но и вдохновляться «истинной религией» [66, с. 592]. Таким чином, поряд з історичними фактами і яскраво вираженим релігійним пафосом у поемі присутні й образи лицарського роману, які «не только сопутствуют героическому эпосу, придавая ему многомерность и разнообразие, — они вступают с ним в борьбу и соперничество, опровергаются и опровергают» [66, с. 599].

Окрім епічного й лицарського шару в поемі є ще один яскраво виражений елемент — драматичний. Більшість персонажів є чудовими ораторами і вимовляють свої репліки так, немов вони були написані для виконання зі сцени. Так, Оліндо, засуджений до смерті і прив'язаний до стовпа поруч із Софронією, освідчується їй у коханні в тривалому монолозі. Арміда, яка благає Гоффредо про допомогу, робить це з винятковим красномовством. Але крім промов героїв у Тассо також театральні пейзаж і ландшафт і сама дія, зокрема поєдинки й битви [66, с. 601]. У цій театральності полягає одна з принципових відмінностей «Звільненого Єрусалима» від поем попередників — якщо вони дистанціюються від своїх персонажів, то Тассо звертається до почуттів читача, розгортаючи оповідь, як сцену: «the poet is fully conscious of the dramatic aspect of his presentation. Armida's castle is said to be lit up like a theatre decorated for a nightly festivity, and she herself sits in concealment aloft, as in a theatre-box; the night-battle of Tancredi and Clorinda, the poet exclaims, is worthy of a crowded theatre» [203, с. 248]. Створена на основі героїчного епосу поема увібрала в себе не тільки суто епічні риси, але також елементи лицарського роману й театралізованої дії, тому її слід розглядати не як героїчну епопею, а як «шедевр нового, смешанного жанра» [63, с. 161].

У наступних розділах роботи буде простежено, на яких рівнях тексту і в яких напрямках розвертався інтертекстуальні діалог поем Гумільова з поемою Відродження, але загальним обґрунтуванням такого діалогу,

ймовірно, можна вважати акмеїстичну доктрину Гумільова, в якій літературі Ренесансу належало почесне місце в силу її належності епосі європейського «акме» — епохи найвищого злету європейського мистецтва і найвищого звеличення людини у світоглядній сфері культури. І ренесансний антропоцентризм, і ренесансний культуроцентризм істотно вплинули на формування доктрини акмеїзму, так само акцентовано зверненої і до людини як міри всіх речей, і до культури як джерела всіх вічних цінностей.

1.1.d Російська романтична поема XIX століття. Романтична поема прийшла на зміну епічній поемі — перша половина XIX століття характеризувалася пануванням лірики, і тому поема зайняла місце «великого жанру», у якому можна було звертатися до загальнолюдських або філософських проблем. Розвиток даного жанру в російській літературі тісно пов'язаний з освоєнням творчості Байрона — на думку В. М. Жирмунського, саме в англійського поета поема «получила наиболее законченную форму, и именно в этой форме она распространилась по всем европейским литературам» [54, с. 31]. У байронічній поемі розповідь сфокусована на одному герої й конкретному епізоді з його життя. Центральне місце тепер займає не сюжет, як це було у випадку з героїчною епопеєю, а розкриття внутрішнього світу героя, його переживань і почуттів. У поемі також починають проявлятися тенденції до синкретизму — у ліричному наративі з'являються вкраплення драматичного діалогу. Вона стає близькою до іншого романтичного жанру — балади, що має такі характерні риси, як «вершинність» сюжету, недомовленість, наявність діалогу і присутність фантастичних елементів. Однак замість середньовічної баладної естетики в поемах Байрона панує Схід із його екзотичними ландшафтами і звичаями. Серед цих східних картин герої переживають події, типові для авантюрних романів — потрапляють у полон, б'ються із суперниками, піддаються переслідуванням і т.д.

Сюжет «східних поем» заснований на протиставленні героя з антагоністом, який перешкоджає возз'єднанню героя з коханою. Як пише

В. М. Жирмунський у фундаментальній роботі «Байрон і Пушкін», герой «стремится разными путями к осуществлению своего чувства», але в результаті «становится причиной гибели возлюбленной, а в некоторых случаях и своего трагического конца» [54, с. 44–45]. У плані мотивації байронічний герой відрізняється від своїх епічних попередників — його задуми пов'язані не з допомогою своїй країні або суспільству, а навпаки, із втечею та відривом від суспільства. Причому природа цього відриву полягає у стійкому неприйнятті героєм свого середовища і прагненням максимального відокремлення від нього. Він «находится за пределами общепринятой аксиологической шкалы, поэтому он в состоянии перманентного конфликта с обществом и считает себя вправе быть его арбитром» [119, с. 57]. Як наслідок, у поемі герой часто постає розбійником, відступником, іновірцем — тобто людиною, що перебуває «поза суспільством» не лише за своїм світоглядом, але й за фактичним статусом.

У композиційному відношенні поема являє собою не чітку розповідь лінійного характеру з послідовним розвитком подій, але «ряд отдельных резко очерченных ситуаций, отделенных друг от друга известным промежутком времени и представляющих самостоятельные центры художественного внимания» [54, с. 53–54]. Важливу роль у композиції ліричної поеми відіграють монологи і діалоги — ці драматичні елементи позначають місця найвищої напруги і використовуються для оголення і розкриття внутрішнього світу героя. Крім того, монолог може грати роль сповіді, у якій герой частково розкриває своє минуле або пояснює мотиви своїх вчинків.

Отже, зосередження на герої, що відрікається від суспільства і свого середовища, вершинність, драматичний елемент, наявність екзотичних реалій — це основні особливості байронічної поеми в тому вигляді, у якому вона освоювалася російськими поетами. Як зазначає Ю. Манн, саме в російській літературі «компонентам поэтики романтической поэмы – и прежде всего ее конфликту – была придана замечательная устойчивость и резкость

очертаний» [110, с. 31]. Найбільш значущі зразки переосмислення — і подальшого подолання — байронівської поетики були створені О. С. Пушкіним і М. Ю. Лермонтовим.

Під впливом творчості Байрона, а також вражень від побаченого в південному засланні, Пушкін починає освоювати новий тип поеми, відмінний від «Руслана і Людмили», де билинна тематика обробляється в іроїкомічному ракурсі. Простір у «південних поемах» уже не казково-міфологічний, а цілком реальний — і ландшафти південних регіонів, і звичаї їхніх мешканців виписані з документальною точністю. Пушкін прагнув не просто зобразити екзотичний простір, але відтворити конкретні географічні та етнографічні реалії — так, «Кавказький полонений», перша поема циклу має авторські коментарі, що пояснюють незнайомі європейському читачеві слова. На думку Ю. Манна, така «романтическая поэма разрушила стереотип идеального ландшафта, заменив его множеством конкретных видов пейзажей. Причем она объединила их с этнографическим обликом данного народа в общий тип миропонимания» [110, с. 145]. Тобто, екзотичні ландшафти були не просто фоном, але несли певне ідейно-психологічне навантаження. Одним із засобів повноцінної передачі національного колориту також стають пісні: «Черкеська пісня» в «Кавказькому полоненому», «Татарська пісня» в «Бахчисарайському фонтані» і «Циганська пісня» в «Циганах». За допомогою цих пісень Пушкін дозволив зображуваному народу говорити від свого імені, що посилює враження історичної достовірності поеми. При цьому автор грає роль «лирического проводника-европейца по Востоку» [177, с. 143].

Герой Пушкіна, як і герой Байрона, «отмечен печатью необычности, исключительности, выделяющей его из толпы» [159, с. 507]. Він втікає від соціуму, як правило, рухомий двома мотивами: жагою свободи і переживанням любові [110, с. 35]. Але в ньому також помітні риси, які згодом з'являться в образі Онегіна — розчарування в любові і втіхах, байдужість і холодність. Отже, з одного боку, він зображений у запалі своїх

таємних бажань («веселый призрак свободы», який переслідує кавказького полоненого, любовна одержимість Гірея Марією і Алеко — Земфірою), з іншого — ним часто опановує «печальный хлад» душі. Ці мотиви згасання та зів'янення частково прийшли в поему від розчарованого байронічного героя, частково — з елегійної лірики, що переживала свій розквіт на початку ХІХ століття.

Важливою особливістю «південних поем» є також і те, що «всякий намек на сходство центрального персонажа и Я (и авторское, и конкретно-биографическое) заведомо устранялся полной инородностью среды, к которой принадлежит персонаж» [110, с. 53–54]. Автор і герой можуть мати схожі почуття, проте вони не тотожні один одному — герой грає роль винесеного об'єкта, чії вчинки і слова не стільки виражають авторські переживання, скільки слугують матеріалом для пильного аналізу. Подібна тенденція епічного дистанціювання виводить до романного типу розповіді — завдяки ньому романтична поема відновлювала епічну традицію. [110, с. 147]. Розділення автора і героя, об'єктивність оповідання, точність у зображенні дійсності і характерів, наявність прологів і епілогів — це ті риси, які згодом виведуть Пушкіна від ліричної поеми до «Євгенія Онегіна».

«Південні поеми» Пушкіна мають властивості, які були характерні для «східних поем» Байрона: новелістичний, уривчастий характер, а також «выделение основных сюжетных моментов в драматизированные отрывки, композиционная инверсия, хотя бы в форме задержанной экспозиции, нарочитая завуалированность прошлого героя и его дальнейшей судьбы» [159, с. 511]. Однак у його поемах спостерігається низка істотних відмінностей від байронічної поеми. По-перше, герой уже не є центром усієї розповіді й за своїм характером він не настільки винятковий — навпаки, у деяких аспектах він зближується із сучасниками автора й носить у собі такі ж вади, як і вони. Він проявляє себе «больше во внешних действиях, чем в переживаниях, дан не непосредственно, а через автора, сохраняющего по отношению к своему герою пост объективного наблюдателя и критика» [131,

с. 484]. По-друге, Пушкін приділяє значно більше уваги розкриттю характеру героїні — Зарема в «Бахчисарайському фонтані» або Земфіра в «Циганах» зображені більш живими і пластичними, ніж типові зневірени герої. По-третє, він істотно знижує емоційне напруження в темах, які розробляв Байрон — це теми помсти, ненависті, пристрастей, тотальної самотності й конфронтації зі світом. У поемах Пушкіна вони «художественно ослабленные, лишены лирической напряженности и насыщенности и, нередко, низведенные на степень рудиментарных мотивов, окказиональных упоминаний или даже одиночных психологических эпитетов» [54, с. 144]. Таким чином, у Пушкіна зберігається сюжетна і композиційна складова байронічної поеми, у той час як образ героя і функція екзотичного топосу видозмінюються.

У низці досліджень «Демон» і «Мцирі» названі останніми й найкращими зразками російської романтичної поеми¹, що являють собою яскравий синтетичний тип ліро-епосу ХІХ століття. Як і «південні поеми» Пушкіна, кавказькі поеми Лермонтова відрізняються точністю географічних і етнографічних описів. При їх створенні поет також звертався до фольклорних джерел, які йому були добре знайомі. Однією з ранніх спроб осмислення кавказьких вражень стала поема «Ізмаїл-Бей» із підзаголовком «Східна повість», що є відсилкою до Байрона — його поема «Гяур» мала підзаголовок «Фрагмент турецької повісті». «Ізмаїл-Бей» являє собою не тільки достовірне зображення кавказької природи й побуту, але і втілює в собі низку характерних для байронічної поеми мотивів — неординарний герой із таємничим минулим, відмова від любові однієї героїні на користь іншої (сюжет із «Корсара»), ненависть антагоніста, розбійники та ін. Деякі вірші з цієї поеми згодом увійшли до поем «Демон» і «Мцирі».

Однак, незважаючи на романтичну основу, «Демон» і «Мцирі» мають низку суттєвих відмінностей і від «Ізмаїл-Бей» і від інших навіяних Байроном ліро-епічних зразків. В основі обох поем лежить конфлікт виняткового за

¹ Див., наприклад, роботу Є. Д. Максимова «Поэзия Лермонтова», коментарі Б. М. Ейхенбаума до поем Лермонтова у повному збірнику творів 1947 року видання.

своїми якостями героя-вигнанця й середовища, у якому він перебуває: Мцирі збігає з обтяжуючої тиші монастиря, Демон, відлучений від Бога, дивиться на навколишній земний світ із байдужістю в'язня, що знаходиться в камері. Обидва героя порушують традицію байронічної поеми про таємниче минуле — історія Мцирі відома із самого початку, історію Демона нескладно прослідкувати за біблійним сюжетом про Люцифера. Обидва героя перебувають під владою бажань, що є характерними для байронічного героя — прагнення до свободи й жадання любові. Однак якщо герой Байрона відчуває ці обидва потяги відразу, то переживання героїв Лермонтова сфокусовані лише на одному: у Мцирі це бажання свободи, у Демона — любов до Тамари. Причому ці переживання набувають інший напрямок і глибину. На відміну від героїв Байрона або пушкінського Алеко, Мцирі не біжить від ворожого, але звичного для нього світу в дике, екзотичне середовище — він шукає шлях додому. Крім того, у Мцирі немає об'єктивних причин для втечі — історії помсти, зради, трагічної любові, типових для поем Байрона, відгуки яких ми знаходимо у Пушкіна. Як пише Ю. Манн, «перед нами почти чистый порыв, самодостаточный своим стремлением к воле и свободе, к подвигам «в краю отцов» и еще не осложненный более конкретными мотивами и представлениями» [110, с. 197]. Не зробивши ніяких умисних або ненавмисних злочинів, герой просто відправляється на пошуки своєї Батьківщини. Його поразка і смерть не пов'язані з діями антагоніста — у поемі його просто немає. У плані композиції «Мцирі» являє собою сповідь головного героя про спробу вирватися за межі нав'язаної долі. Подібна форма вже використовувалася Лермонтовим раніше, у поемі «Сповідь», частина віршів із якої згодом увійшла до «Мцирі». Однак якщо в «Сповіді» ще спостерігається наслідування канонам байронічної поеми — герой із неясним минулим, мотив злочину, наявність героїні-коханої — то в «Мцирі» цих елементів уже немає, а сам конфлікт зводиться до неможливості виконання бажання через

непереборний фатум. У силу цих факторів висловлювання героя і його вчинки не несуть у собі ніяких інвектив у бік суспільства.

Любов Демона і його поразка в зіткненні зі світоустроєм також розходяться з вкоріненою в байронівській поетиці схемою. Насамперед Демона відрізняє не просто бажання володіти коханою, а й пережити певне духовне переродження у своїй любові — його прагнення виходить за рамки індивідуальної колізії, переростаючи у фундаментальну буттєву проблему. А отже, «самого романтичного конфлікту придан небесно-астральний, вселенський масштаб» [110, с. 207]. В. Коровін пов'язує цю масштабність із містеріальним первнем у поемі, який «непосередственно дает почувствовать читателю причастность содержания поэмы к мировым проблемам, к истории, настоящему будущему всего человечества» [83, с. 203]. Так само, як і Мцирі, Демон зазнає поразки через природну неможливість здійснення свого бажання — тому що «миры Тамары и Демона несоизмеримы <...> их соприкосновение рано или поздно должно привести их к разрушению, к мгновенной катастрофе» [115, с. 310].

Попри всю свою виняткову силу духу і прагнень герої виявляються безсилимими перед певними заданими споконвіку обставинами. У цьому одна з характерних особливостей сприйняття романтичної поеми Лермонтова — він «акцентирует не только сильные (как Байрон), не только слабые (как Пушкин) стороны романтического героя, а обе вместе» [131, с. 484]. Його герой «двойственное, разнообразнее, ближе к действительности, сложнее» [131, с. 484] і тому значною мірою близький героям психологічної прози (зокрема, лермонтовському Печоріну), яка займе домінуюче місце в літературі другої половини ХІХ століття.

На відміну від Пушкіна Лермонтов запозичує з байронічній поеми не стільки сюжетно-композиційні рішення, скільки ставлення до героя — у лермонтовському різновиді поеми оповідь знову вибудовується навколо нього і його конфлікту з дійсністю, конкретного, але водночас узагальненого. Таким чином, «Мцирі» і «Демон» стали «последней вспышкой

романтического епоса» [159, с. 589] і дали новий, синтетичний тип лірико-психологічної поеми з філософською проблематикою.

Пошуки Гумільова в жанрі поеми неминуче орієнтуються на російську романтичну поему, перш за все, в силу загальної романтичної домінанти його художнього світосприйняття. У руслі цієї типологічної спільності і герої, і сюжети, і національно-культурний колорит романтичних поем Пушкіна і Лермонтова органічно засвоєні і перероблені в поемах Гумільова, які будуть проаналізовані далі.

1.1.e Російська поема кінця XIX — початку XX століття. В історію російської літератури межа XIX–XX століть увійшла як час «широчайшого оновлення и перестройки всей системы поэтических средств» [28, с. 229] і особливо активно ці зміни відбувалися у сфері поетичних жанрів. З одного боку, жанрові межі розмиваються, допускаючи взаємопроникнення й модифікацію, однак з іншого боку, зростає інтерес до твердих форм (сонетів, октав, зразків східної поезії). На думку дослідниці О. Титової, у літературі модернізму жанр «сохранил функцию структурного образца, но жесткость этой структуры была утрачена в связи с расширением синтезирующих возможностей» [170].

На тлі зазначених вище процесів одним із ключових для поезії стало питання про співвідношення епічного й ліричного первня, яке у 1890–1900-х роках набуло небаченої раніше гостроти [50, с. 15] і досить суттєво відобразилося на експериментах із поемою. Поема стає одним із найбільш суперечливих і водночас використовуваних жанрів: Л. К. Долгополов зазначає, що «не было, пожалуй, в конце века поэта, который не испробовал бы своих сил в поэме» [50, с. 16]. Завдяки своїй гнучкій структурі, що допускає модифікації, саме вона «оказалась в первой четверти XX в. тем литературным жанром, в особенностях и развитии которого отразился характер литературного процесса» [170]. У роботі, присвяченій поемі радянського періоду, В. В. Базанов зазначає, що «если за 10-12 предреволюционных лет было создано около 200-250 поэм, то за такой же

промежуток времени в послеоктябрьский период их было напечатано в несколько раз больше» [6, с. 166]. Таким чином, поема стає одним із найпродуктивніших жанрів і втілює в собі не тільки особливості творчого методу конкретного автора, але також тенденції, характерні для літературних напрямів і літератури взагалі.

У 1890–1900 роки першим втіленням даного жанру стає лірична поема. Поява такого типу поеми значною мірою обумовлена пануванням лірики в літературі. С. І. Кормілов називає російський Срібний вік, поетичний за своєю природою, «унікальним явищем» в історії родового розвитку, оскільки раніше російська література виявляла стійку тенденцію до прозаїзації [82, с. 3]. У роботі, присвяченій поемі кінця XIX — початку XX століття, Л. К. Долгополов пише, що «на первое место в поэзии выдвигаются лирические жанры» [50, с. 12]. Про переважання лірики і її провідну роль пише на початку століття Олександр Блок: «Запечатлеть современные сомнения, противоречия, шатание пьяных умов и брожение праздных сил способна только одна гибкая, лукавая, коварная лирика. <...> Вместительная стихия спокойной эпической поэмы <...> — эта стихия разбилась на мелкие красивые ручьи» [14, с. 164]. Жанр поеми в літературі модернізму розвивається повністю на ліричному ґрунті й зазнає впливу тих процесів, які відбуваються у сфері лірики. У цьому модерністська поема істотно відрізняється від романтичної поеми XIX століття, що орієнтувалася на епічні жанри й баладу.

Формування ліричної поеми пов'язано із творчістю старших символістів: «Три побачення» Вл. Соловйова та «Тиша» К. Бальмонта явили собою той її зразок, у якому «мысль автора выступает в форме непосредственного переживания» [106, с. 44]. Уся увага тепер фокусується на особистості, її емоціях і почуттях. Цитуючи В. Брюсова, який стверджував, що «всякое искусство есть лирика», Л. К. Долгополов відмічає, що «основной задачей поэзии становится воспроизведение настроений, состояний души в тот или иной момент» [50, с. 18]. У символізмі це завдання

виконувала саме лірична поема, яка зображувала низку емоційних станів, що змінюють один одного, і грала роль своєрідної «мапи» рухів душі ліричного героя. До основних ознак такої поеми можна віднести «зыбкость сюжетных линий, отсутствие исторической достоверности, аллегоричность, смена не картин, а настроений, взаимодействие не образов-типов, а лирических состояний, не повествование, а единый сплошной лирический монолог» [50, с. 21]. А. Т. Васильківський також вказує на фрагментарний характер ліричної поеми, зазначаючи, що «даже в течении мыслей и чувств, рожденных реальной действительностью, почти не улавливается логика или связь ассоциаций» [21, с. 42]. Наприклад, поема «Три побачення» В. Соловйова охарактеризована самим автором як «маленька автобіографія», однак має дуже мало спільного з типовим біографічним описом. Поема являє собою три епізоди-спогади про зустрічі з жінкою, яка одночасно являє собою вищий первень — Вічну Жіночність. Усі реальні події в поемі виписані пунктирно — не у вигляді зв'язної розповіді, а у вигляді уривків-спогадів. Основна увага приділяється почуттям героя, що прагне зустрічі з містичною коханою. «Тиша» К. Бальмонта має підзаголовок «Ліричні поеми» і є фактично збіркою віршів, розбитою на відділи, що об'єднані спільною назвою («Мертві кораблі», «Іскри» та ін.) і мають епіграфи. Ці відділи, а також самі вірші, являються своєрідними главами однієї великої поеми про внутрішній світ автора. При цьому кожен елемент має відносну самостійність — композиція поеми-збірки побудована на асоціативних зв'язках, а не логічній послідовності. Як і у випадку з поемою Соловйова, об'єднуючим первнем у Бальмонта є ліричний герой, його почуття, «воспоминания и созвучия» [160, с. 132]. Два цих приклади ілюструють основні особливості символістської поеми, де «сюжет сведен к минимуму, а героем становится лирическое «я», которое предельно сливается с авторским» [106, с. 53].

Інтенсивний розвиток поезії став причиною формування такої категорії як «ліричний герой». Наприкінці XIX століття в поетів виникає необхідність у створенні двійника, який би прийняв на себе «вагу» ліричного змісту

поетичної творчості [51, с. 93]. Ліричний герой дозволив автору, з одного боку, найбільш повно виразити себе й дати втілення тим душевним рухам, про які говорилося вище, з іншого боку, відчуження його від самого автора означало свободу і у тематичному, і в ідейному плані. Саме тому в ліричній поезії ХХ століття герой стає центральною фігурою, на якій тримається весь наратив — це відрізняє її від романтичної поеми, де герой відіграє важливу роль, але розкриття його внутрішнього світу не домінує над сюжетом. У поезії нового типу ситуація протилежна: «присутствующие фрагменты событийных коллизий не составляют конструктивное основание произведения, а служат лишь внешним толчком для раскрытия внутреннего мира героя, создают психологическую ситуацию для обнажения новых поворотов и нюансов в его чувствах, мыслях и переживаниях» [106, с. 44]. Фрагментарність сюжетних елементів і активна взаємодія поезії з іншими видами мистецтва (зокрема, з музикою й театром) призводять до появи найрізноманітніших типів поеми: поема-сповідь, поема-запис зі щоденника, віршований уривок, поема в прозі, драматична поема, драматизований уривок та ін.

Серед жанрових утворень, що вплинули на формування поеми межі століть, окремим пунктом слід виділити цикл віршів. Це явище також було відносно новим і активно розроблялося саме в літературі модернізму: «возможность этого была заложена в новом понимании тексто-контекстных отношений, необходимость — в стремлении к качественной перестройке жанровой системы» [104]. Поема була позбавлена епічної складової й могла приймати форму відносно самостійних, об'єднаних спільною темою епізодів. З іншого боку, вірші відображали ту чи іншу грань особистості поета або фіксували певний стан, а тому вони не могли розглядатися як дещо самостійне і сприймалися як частина цілого. Цей двосторонній процес часто призводив до того, що межа між поемою й ліричним циклом фактично стиралася: на думку В. А. Сапогова, «лирический цикл в том виде, в котором он встречался у поэтов XX века, есть новый жанр,

стоящий где-то между тематической подборкой стихотворений и поэмой» [153, с. 90]. Подібна хиткість жанрових меж пов'язана з тим, що «художественный образ мира создавался поэтами рубежа веков не столько отдельными произведениями (текстами), сколько «ансамблями» произведений (контекстами), поэтому в ходу были не только малые, но и большие формы лирического творчества, такие как «лирический цикл», «лирическая поэма», «книга стихов», именовавшаяся еще иногда жанром «лирического романа» [168, с. 470]. Отже, через тяжіння до великої форми діапазон трактування терміна «поема» виявився надзвичайно широким — від декількох віршів, об'єднаних у цикл, до поетичної збірки. Під поемою іноді розумілася і вся творчість поета. До подібної інтерпретації жанру вдавалися Брюсов, Белий, Блок та інші символісти. Наприклад, у передмові до збірки віршів 1923 року Андрій Белий пише, що «каждый лирик имеет за всеми лирическими отрывками свою ненаписанную поэму» [12, с. 481].

Однак уже в десяти роки ХХ століття лірична поема з її спрямованістю на внутрішні переживання і фрагментарністю композиції перестає задовольняти й авторів, і читачів, оскільки суспільно-політичні зрушення й потрясіння, які відбувалися в цей період, вимагали відображення в літературі. Лірична суб'єктивність поступається місцем спробам вписати «я» в контексти сучасних подій. І хоча «реальный быт, имена, фабула, по-прежнему в поэму не допускались» [50, с. 77], у її жанровій природі намітилися певні зміни. Поема стає більш цілісним, більш композиційно оформленим твором, способом показати особисте й суспільне в тісному зв'язку. При цьому вона залишалася ліричним жанром, досить гнучким для освітлення загальфілософських, екзистенційних тем. Важливим фактором у перетворенні поеми стала криза символізму, а слідом за ним — народження та оформлення інших течій, таких як футуризм і акмеїзм. Представники цих течій перебували в пошуку нових художніх засобів, які відрізнялися від тих, що панували в символізмі, а це вплинуло і на поему. Із відходом від фрагментарності та фокуса на суб'єктивних переживаннях, поема починає

свій рух у сторону ліричного епосу, де «повествование, как правило, тоже ведется от лирического «я», но совершается выход в большое (историческое и метаисторическое) время и происходит грандиозное укрупнение и эпизация масштаба самого субъекта и предмета изображения» [18, с. 30]. Наприклад, футуристи декларували вихід поезії «на вулицю» й набуття поетом статусу оратора, який звертається до всього суспільства — або навіть до всього людства. У таких умовах поема вже не могла бути фіксацією індивідуального містичного досвіду, як це було в символістів, і тому тепер особистісний план у ній розгортається в історичних або філософських контекстах. Такі, наприклад, ранні поеми Маяковського, де ліричний герой переживає космічну за своїм масштабом особисту трагедію, яка «с обостренной силой сталкивает его лицом к лицу с окружающим миром» [112, с. 24]. Поетика акмеїзму також передбачала вихід із «лирически погруженной в себя личности поэта-индивидуалиста в разнообразный и богатый чувственными впечатлениями внешний мир» [132, с. 424]. У рецензіях на перші акмеїстичні поеми М. Гумільова критики одноставно визнають цей вихід, що підтверджує зміни в самому жанрі. І хоча в перетворенні поеми, а також лірики взагалі, акмеїсти і футуристи пішли різними шляхами, кінець епохи домінування ліричної поеми був очевидний.

У цей же період О. Блок намагається відродити епічну поему, створюючи «Відплату». Поет стверджує, що він «більше не лірик» і прагне створити масштабну картину епохи, порівнюючи свою поему з історією Ругон-Маккарів. У «Відплаті» намітився перехід від особистого до суспільного, передумови до цього переходу вже з'являлися в поемах часів кризи символізму. У поемі «тема семьи, скрепляющая главы, развернута на фоне мировых событий, индивидуальное самосознание вбирает в себя гражданственное, проникаясь революционными предчувствиями, а частное, напротив, включается в широкий культурный контекст» [170]. Однак спроба вмістити епічний зміст у ліричну форму не задовольнила Блока, тому поему він не закінчує, направляючи свої пошуки в іншу область. Згодом синтез був

знайдений у поемі «Дванадцять» — цей твір вмістив у собі епічні, ліричні та драматичні елементи й дав можливість втілити те, що не вдалося у «Відплаті». Поема Блока має жанрові ознаки, які визначили подальший розвиток поеми: рух від індивідуального до суспільного, історизм, поліфонічність, поєднання різних типів мовлення і фольклорні елементи. У такій поемі «эпическая объективность, изменив свою внешнюю форму, продолжает жить в поэме, парадоксально сочетаясь в ней с лирическим тоном» [18, с. 32].

Після революції 1917 року й полеміки навколо неоднозначної поеми Блока інтенсивний розвиток ліро-епічних жанрів не припиняється. Наприклад, Андрій Бєлий створює поему «Христос Воскрес», що перегукується з поемою «Дванадцять», де образ Христа перестає бути «суб'єктивним символом личного сознания поэта», но «объективируется, расширяется, распространяется на большие события, происходящие в мире» [3, с. 255]. Тенденція руху від особистого до суспільного, що була проявлена в поемі Блока, поширюється на весь жанр. У формальному відношенні поема тяжіє до синтезу, це виражається у великій кількості варіацій із різними співвідношеннями епосу й лірики, а також стилістичній різноманітності. Ліричний варіант поеми також продовжує існувати, але його роль уже не є провідною. Звернення до жанру ліричної поеми-сповіді являло собою дещо схоже на «отступление» от эпической проблематики революционной эпохи в интимную лирику» [3, с. 264]. У цілому ж у післяреволюційних поемах епічний первень домінує. Маяковський створює епічні за своїм характером поеми «Володимир Ілліч Ленін» і «Хорошо», Пастернак — «1905 рік». На цьому етапі поема також активно взаємодіє з жанрами прози: новелою, повістю, романом. Крім того, події революції послужили основою для створення безлічі пролетарських поем, у яких ці події осмислювалися в епічному реєстрі. Із початком 30-х років епічна складова починає превалювати, і поема втрачає свою популярність, поступаючись місцем прозовим жанрами.

Отже, у літературі кінця XIX — початку XX століття поема стає одним із домінуючих ліро-епічних жанрів. Множинність її модифікацій у творчій практиці поетів різних напрямків дозволяє говорити про *«варьирование меры этического и лирического начал, отход от родовой чистоты и неосинкретические тенденции»* [18, с. 31] як про ключові особливості її розвитку в даний період.

1.2. Жанр поеми у творчості М. Гумільова

Вивчення творчої спадщини М. Гумільова як цілого відрізняється досить неоднорідним характером. На сьогодні не існує єдиного загальноприйнятого уявлення про художній світ і образ поета. Це пов'язано, перш за все, з його різнобічними інтересами й поглядами: пристрась до подорожей і вивчення інших культур при винятковій любові до своєї країни; прагнення до оновлення й перетворення світу в поєднанні з традиціоналістськими цінностями; рух духовних переконань від окультизму до православ'я, і водночас постійний інтерес до релігій Сходу; захоплення символізмом, його подальше подолання, створення акмеїзму і, нарешті, часткове повернення до символістської поезики на пізніх етапах творчості. Більш ніж п'ятдесятирічна заборона на публікацію і вивчення творчості Гумільова на батьківщині також сприяла неоднорідності сприйняття його особистості та творчої спадщини. З огляду на ці фактори багато аспектів його творчості залишаються недостатньо вивченими — наприклад, присутність індійських і перських віровчень у художньому світі поета; джерела образів і сюжетів, які не зустрічаються в міфологічних або релігійних текстах. Більш докладного дослідження вимагають прозові твори Гумільова і його перекладацькі досліді.

Сучасники поета активно відгукувалися і на його творчість, і на діяльність у ролі вождя акмеїзму: про Гумільова і його поезію писали В. Брюсов, Ін. Анненський, А. Левінсон, С. Ауслендер, В. Львов-Рогачевський, Б. Садовський, В. Жирмунський, Б. Ейхенбаум, Л. Рейснер,

Вяч. Іванов та ін. Оцінки ранньої творчості в різних рецензентів збігаються: усі вони відмічають учнівський характер перших віршів і сильний вплив поезії символістів (див., наприклад, рецензії В. Брюсова і С. Фон Штейна на «Шлях конквістадорів»). На наступних етапах творчого шляху поезія Гумільова сприймалася вже не настільки однозначно: деякі критики вбачали в ній «красоту исканий» (Ін. Анненський, 1908), «соблазнительную фантастику» (Е. Ф. Голлербах, 1920) і відточеність форми, інші, навпаки, несхвально відгукувалися про навмисну декоративність віршів, їхню «излишнюю изукрашенность» (Л. Ф., 1908) і «бескровную изысканность» (Росмер, 1910). Крім того, ще за життя поета в критиці народилися певні стереотипи, які згодом мігрували в посмертні й частково навіть у сучасні дослідження. До найбільш поширених стереотипів можна віднести сприйняття Гумільова тільки як «поета географії», що зловживає екзотикою, або як сухого академіста, що приділяє занадто багато уваги формальному аспекту віршування.

Після загибелі Гумільова радянська критика про нього або не згадувала, або тлумачила з позицій антиімперіалізму (один із яскравих прикладів подібної інтерпретації — монографія «Поезія російського імперіалізму» А. Волкова (1935)), що ініціювало появу стереотипу про Гумільова-монархіста, сліди якого можна виявити й у деяких сучасних дослідженнях. У період з 1922 до 1986 року гумільовознавство існувало переважно в емігрантському середовищі. Серед робіт, створених за кордоном, необхідно відзначити роботи К. Мочульського, Г. Струве, а також дисертацію М. Оцупа «Н. С. Гумилев. Его жизнь, творчество и время» (початок 1950-х років), написану в Парижі й переведену на російську мову в 1994 році.

Різноманітність підходів до поезії Гумільова має місце і в сьогоднішній літературознавчій практиці. Ю. В. Зобнін асоціює творчий шлях поета з релігійним і в роботі «Николай Гумилев — поэт православия» фокусується на православних витоках його поезії. С. Л. Слободнюк, навпаки, стверджує, що художній світ Гумільова базується на міфі про Люцифера й докладно

аналізує взаємодію героя Гумільова із Дияволом. Цю концепцію автор розробляє в таких книгах, як «Н. С. Гумилев. Проблемы мировоззрения и поэтики» (1992), «Идущие путями зла. Древний гностицизм и русская литература 1880–1930 гг.» (1998, глава «Дьяволы» Николая Гумилева»). М. Баскер розглядає творчість Гумільова як підсумок пошуків у сфері окультизму й магії — на противагу вже вкоріненому міфу про її «денну» й суто «географічну» природу. У книзі «Ранний Гумилев. Путь к акмеизму» (2001) ключові для творчості Гумільова мотиви мандрів розглядаються в контексті духовних шукань і прагнення знайти «інший світ», а сам поет постає в образі «тайновидца и тайнописца». Про окультні мотиви в поезії лідера акмеїстів також пише М. О. Богомолів («Гумилев и оккультизм» (1999)), спираючись, зокрема, на читацькі інтереси Гумільова й інформацію про його досліди в окультній сфері. У статті «Н. Гумилев и масонское учение» (1991) М. Йованович розглядає зв'язки Гумільова з масонством, підкреслюючи відмінність масонської символіки в його творчості від символіки розенкрейцерів, яка фігурує у творчості символістів. О. Ю. Раскіна розглядає творчість поета в контексті сакральної географії й у дисертації «Геософские аспекты творчества Н. С. Гумилева» (2009) детально досліджує кореляцію фізичних і духовних маршрутів героїв Гумільова. У роботі «Поэтологическая концепция Н. С. Гумилева: история становления и формы реализации» О. В. Клімова вивчає мотиви лідерства і визначної особистості, що веде за собою людство, в контексті еволюції ліричного героя Гумільова. Серед авторів, які сформували сучасне гумільовознавство необхідно також відзначити Л. Аллена, Е. Русинко, Г. А. Левінтона, А. Давідсона, М. Д. Ельзона, О. І. Павловського, О. А. Клінга, Ю. Л. Кроля, Вяч. Вс. Іванова, Г. М. Фрідлендера, О. А. Подшивалової та ін.

На сьогодні великих спеціальних робіт, присвячених поемам М. С. Гумільова, не виявлено. Як правило, його ліро-епічні твори розглядалися й розглядаються в контексті досліджень усієї творчості поета або згадуються при вивченні тих чи інших його аспектів. Наприклад, у роботі

Ю. Верховського «Путь поэта» поеми досліджуються в контексті всієї творчості й аналізуються в хронологічному порядку. Автор не проводить детального дослідження, але робить низку цікавих спостережень про характер поем і дає загальний контекст, у якому вони були написані. Схожого принципу дотримуються у своїх дослідженнях І. Делич і Вяч. Вс. Иванов. Подібна традиція комплексного розгляду бере початок ще в прижиттєвій критиці, чому сприяло композиційне рішення, до якого вдавався сам Гумільов при укладанні збірок — з одинадцяти його поем тільки три не були включені до жодної збірки: «Мік» (1914), «Поема початку» (1918) і «Два сні» (1918). Останні дві залишилися незавершеними, але можна припустити, що і вони могли б стати частиною поетичних книг, а не публікуватися окремо. Що стосується інших поем, то вони часто сприймалися тільки як частина збірки, що особливо помітно в ранніх книгах. Наприклад, у рецензії Брюсова на «Шлях конквістадорів» поеми не згадуються взагалі, а С. Фон Штейн відмічає їх як приклад «отсутствия возмужалой мысли» [132, с. 342], тобто ліро-епічні досліди навіть не розглядаються як великі самостійні твори. Схожа ситуація з поемами зі збірки «Перли» — хоча загалом вона отримала досить позитивні оцінки, поемам приділяється не більше уваги, ніж окремим віршам, а іноді й зовсім не приділяється. У сучасних дослідженнях ранні поеми розглядаються в контексті впливу філософії Ніцше (робота О. В. Комольцева «Русское ницшеанство и особенности композиции сборника Н. С. Гумилева «Путь конквистадоров»»), а також творчості поетів-символістів (наприклад, роботи М. Толмачова «По страницам писем Н. С. Гумилева к В. Я. Брюсову», В. Філічевої «Н. С. Гумилев читает К. Д. Бальмонта»). Комунікативні аспекти ранньої поезії, у тому числі поем, досліджуються в роботі Л. І. Василевської «О приемах коммуникативной организации в ранней лирике Н. Гумилева».

З виникненням акмеїзму ситуація в прижиттєвій критиці кардинально змінюється — поеми Гумільова починають ставати приводом для бурхливих дискусій. Цьому сприяють декілька факторів: по-перше, зростання поетичної

майстерності автора, вироблення їм власного стилю, а отже можливості для більш змістовного аналізу, по-друге, неоднозначність сприйняття самої нової течії. Найбільшу полеміку викликали поеми «Блудний син» і «Відкриття Америки», створення яких припало на роки формування акмеїзму. На тлі конфлікту Гумільова з Вяч. Івановим і розриву із символізмом у критичній рецепції поеми виявилися тісно пов'язаними з маніфестацією акмеїзму. Про «Відкриття Америки» як акт проголошення акмеїстами ідеї «прийняття світу» писали М. Кузмін, В. Нарбут, а Л. Рейснер вважала поему зразком першого великого твору нової течії, що означає повернення від чистої лірики до «большого искусства» [39, с. 225, 227]. «Блудний син» також претендував на звання першої акмеїстичної поеми і спровокував «оживленные прения о пределах той свободы, с которой поэт может обрабатывать традиционные темы» [39, с. 232]. Саме ці дві поеми були помічені як великі ліричні (ліро-епічні) форми й розглядалися окремо. У сучасній дослідницькій практиці вони також привертають найбільше уваги й частіше інших поем стають предметом аналізу. «Відкриття Америки» досить докладно проаналізовано з точки зору форми в роботах В. Баєвського і Є. Терновського². Метриці, а також композиції поеми присвячена стаття А. Якуніна «Принцип контрапункта в композиции поэмы Н. С. Гумилева «Открытие Америки». Про мандрівні мотиви в поемі писав Ю. Айхенвальд³ у дослідженні, присвяченому всій творчості Гумільова. У статті «Куда ведет путь конквистадоров?» О. Раскіна розглядає «Відкриття Америки» в контексті геософії й місіонерських мотивів у поезії Гумільова, а також вибудовує зв'язок поеми з ранньою творчістю.

Як і «Відкриття Америки», «Блудний син» досить часто вивчається в контексті мандрівної тематики. У статті «Семантический комплекс визионерского путешествия в поэме Н. С. Гумилева «Блудный сын» І. Ф. Головченко розглядає поему в контексті найважливішої для Гумільова

² Див. В. С. Баєвський «Николай Гумилев – мастер стиха», Е. Ternovsky «Essai sur l'histoire du poème russe de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle»

³ Ю. І. Айхенвальд «Гумилев»

теми подорожей. Ця ж тема розглядається у В. В. Десятова в статті «Блудный сын» — проводник в интегральный мир Н. Гумилева». У статті «Мой опыт мне дорого стоит»: Н. Гумилев и Вяч. Иванов» О. Верник звертає увагу на біографічні аспекти поеми, а саме — на історію творчих взаємин двох поетів. Г. І. Степанова аналізує римський підтекст поеми в роботі «Геном римлянина. О поэме Н. Гумилева «Блудный сын». О. М. Дубовцев зіставляє поему «Блудный сын» і цикл «Повернення Одиссея», простежуючи в цих двох творах «формирование акмеистической концепции творчества» [52].

«Мік», що не входив у збірники, також був предметом дискусій — перше публічне читання супроводжувалося викладом поглядів Гумільова на епічну поезію. Тоді сама поема отримала переважно позитивні відгуки, а ось теоретичні засади її автора були поставлені під сумнів. Відгуки, що з'явилися після публікації поеми, доволі несприятливі — В. Шершеневич та Іванов-Разумник віднесли її до невдач Гумільова. А. Левінсон і М. Оцуп, навпаки, висловлювали захоплення динамічним сюжетом і яскравим колоритом поеми. Серед недоліків «Міка» найчастіше відзначався надмірний екзотизм і відрив від повсякденної реальності. Л. Аллен відмічає цікаву особливість поеми, а саме невідповідність першої, пригодницької та екзотичної, частини другої, у якій «разрешается проблема вселенского искупления» — така невідповідність «выявляет существенную концептуальную двусмысленность в подходе Гумилева к экзотике» [38, с. 308]. Спостереження французького дослідника вказують на одна із серйозних прогалин у гумільовознавстві: у багатьох дослідженнях «тайнописний» пласт поем залишається невивченим. Якщо у сфері інтерпретації малих поетичних форм виявлення езотеричних мотивів уже стало поширеною практикою, то поеми Гумільова все ще потребують «розкодування».

«Зоряний жах» найчастіше аналізується в контексті збірки «Вогненний стовп» або в контексті всієї творчості Гумільова. Ця поема була написана ним незадовго до смерті. Через заборону на ім'я «монархіста-змовника», встановлення радянської цензури та загальної кризової ситуації 1920-х

поема, як і інші пізні твори, не була належним чином вивчена й осмислена сучасниками Гумільова, хоча на вихід збірки відгукувалися М. Тихонов, В. Брюсов, Л. Лунц та інші. У сучасних дослідженнях «Зоряний жаж» згадується в роботах Ш. Греєм, Е. Семпсон, М. Йовановича, М. Баскера.

«Два сни» й «Поема початку» — дві останні поеми — залишилися незавершеними через загибель поета. Основною проблемою у вивченні цих поем є те, що дані про історію їхнього створення і процес роботи над ними практично не збереглися. Сьогодні складно однозначно сказати чи є існуючий варіант поеми «Два сни» основним текстом або це тільки фрагмент великого епічного за масштабом твору. Щодо «Поеми початку», яка, ймовірно, була задумана як грандіозний космогонічний епос, то в дослідники мають тільки першу її частину, «Дракон», аналіз якої наведений у четвертому розділі цієї роботи. Інші частини так і не були написані. Через нестачу історичних матеріалів, а також виняткову складність ці останні дві поеми залишаються ще недостатньо вивченими й потребують подальших досліджень. Окремі аспекти поетики даних творів розглядаються в таких роботах: «Поэма начала» и «Слово» Н. Гумилева как поэтические манифестации акмеистической концепции слова» Л. Г. Кіхней й О. В. Меркель, «Гумилев и примитив» Ш. Греєм, «Образы китайской культуры в творчестве Н. С. Гумилева» О. Ю. Раскіної, а також у дослідженнях О. М. Богомолова, Р. Д. Тіменчика, Л. Аллена.

Однією з суттєвих проблем у вивченні поем Гумільова є неточність жанрової термінології, яка також іде із прижиттєвої критики. Під конкретне визначення поеми підпадають ліро-епоси зі «Шляху конквістадорів», «Мік», «Два сни», «Поема початку». «Північний раджа» і «Зоряний жаж» досить часто називаються «віршем», «великим віршем». Така ж ситуація іноді спостерігається із поемами «Блудний син» і «Відкриття Америки», хоча в збірнику «Чуже небо» вони були опубліковані в розділі «поеми». Водночас низка інших творів, які не є поемами, відносяться до цього жанру: іноді ліро-епосом вважаються такі вірші, як «Заблукалий трамвай», «П'ятистопні

ямби», цикл «Капітани». У роботі Ю. Верховського поемами також названі вірші «Езбекіє» й «Паломник». Така ситуація пов'язана по-перше, з неоднозначним розумінням самого жанру поеми в літературі межі ХІХ–ХХ століть, по-друге, з жанровими пошуками Гумільова у сфері епосу, які позначалися в тому числі й на малих поетичних формах, по-третє, із відсутністю фундаментальних досліджень жанрової природи творів Гумільова.

Висновки до розділу 1

Поема є одним із найбільш пластичних літературних жанрів, і конкретні його ознаки виявляються тільки в історичних формах. Найпершими зразками поеми були стародавні епоси — великі твори, у яких описувалися часи першотворення й легендарні діяння предків. У епоху Середньовіччя, період формування держав, епос набув яскраво виражений героїчний і національний характер. В епоху Відродження намітився відхід від чистої героїки, і поема вбирала риси лицарського роману, а також була насичена фантастичними елементами. Поема ХІХ століття суттєво відрізняється від зразків попередніх епох відсутністю епічної героїки, зменшується в обсязі й набуває новелістичний характер. Найважливішою її особливістю є й те, що в ній з'являється новий тип героя, створений Байроном. Епосі романтизму передувало століття панування іроїкомічної поеми, що пародіює і висміює героїку, тому художній світ романтичної поеми остаточно віддаляється від епосу (хоча і зберігає з ним генетичний зв'язок). Наприкінці ХІХ століття жанрові межі поеми сильно розхитуються й під визначення «поема» може потрапити цикл, великий ліричний вірш або навіть книга віршів. Інтенсивні пошуки у сфері жанрів призвели до появи безлічі модифікацій поеми з різним співвідношенням ліричних і епічних параметрів.

Вивчення поем М. С. Гумільова розвивається в контексті вивчення всієї творчої спадщини поета. Ліро-епос у роботах дослідників розглядається переважно у зв'язках або кореляції з іншими творами, а також при

дослідженні тих чи інших мотивних комплексів у поезії Гумільова. На сьогоднішній день основними проблемами у вивченні поем лідера акмеїстів є відсутність спеціальних робіт, присвячених даному жанру, неповнота існуючих досліджень (тобто фокус лише на окремих ідейних або формальних аспектах поем), а також неточність жанрових визначень.

РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ПОЕМ ДОАКМЕЇСТИЧНОГО ПЕРІОДУ

2.1 «Шлях конквістадорів»: поетика і жанрова природа

Перш ніж розглядати перші три поеми Гумільова, необхідно виділити характерні особливості збірки, до якої вони включені. Необхідність аналізу поем у контексті всієї збірки пов'язана, по-перше, з ідейною та тематичною однорідністю «Шляху конквістадорів», а по-друге, з поширеним на межі століть переконанням, що книга віршів має сприйматися як єдиний організм. Таку думку висловлював, наприклад, В. Брюсов — у передмові до своєї збірки «Urbī et orbī» він писав, що книга віршів «должна быть именно книгой, замкнутым целым, объединенным единой мыслью» [50, с. 15].

Перша збірка М. Гумільова «Шлях конквістадорів» також відповідає концепції цілісності книги віршів — вона має три відділи: «Мечі і поцілунки», «Поеми», «Висоти и безодні»; кожен відділ розпочинається з епіграфа. Тобто, можна говорити про те, що Гумільов працював над композицією збірки, і розташування віршів і поем у ньому підпорядковане єдиній меті. Щодо власне поем, то вони розташовані в середині збірки і створюють своєрідний смисловий центр — таким чином, ліричні досліді молодого поета так чи інакше обертаються навколо «попытки эпического построения» [132, с. 519].

«Шлях конквістадорів» пронизаний ніцшеанськими образами й алюзіями на творчість поетів-символістів. Г. Струве відмічає юнацький характер дебютної книги: «Стихи в ней незрелые, несамостоятельные. Чувствуется сильное влияние тогдашнего поэтического кумира, Бальмонта (и отчасти, но в меньшей степени, Брюсова), а также отголоски разных модных в то время веяний, шедших к нам с Запада: тут и Ницше, и столь модные тогда скандинавские писатели, и отзвуки французского символизма, а может быть и английских прерафаэлитов» [132, с. 556]. Подібні висловлювання в тому чи іншому вигляді повторюються майже у всіх рецензіях на «Шлях конквістадорів»: за словами О. Комольцева, «начиная с Валерия Брюсова

стало традицією отмечать несамостоятельность первого сборника Гумилева, в основном – влияние философии Ницше и поэзии русских символистов» [81, с. 170]. Однак у сучасному літературознавстві тенденція «непрочитання» (спостереження М. Баскера) ранніх творів майбутнього лідера акмеїзму вже вичерпала себе, і багато дослідників виявляють у них ознаки самобутності в освоєнні як ніцшеанського, так і символістського матеріалу. У роботі, присвяченій впливу філософії Ніцше на розвиток акмеїзму, Елейн Русинко відмічає специфічний характер сприйняття Гумільовим робіт німецького філософа: «Nietzsche's impact on the early Gumilev manifested itself not as a coherent doctrine, but as an amalgam of ideas and attitudes» [195]. Інакше кажучи, Гумільов, із самого початку тяжіє до синтезу — тематичного, ідейного, жанрового — і шукає цей синтез у творчості інших авторів. Ніцшеанські мотиви і справді по-різному переосмислюються у віршах і поемах «Шляху конквістаторів», проте всі вони походять від одного макросюжету, виділеного О. Комольцевим. Отже, герой «обладает атрибутами сверхчеловечности» (Комольцев) і втілює дух ніцшеанського індивідуалізму (Русинко): він наділений силою і владою, причому як на фізичному, так і на духовному рівні — це може бути король, маг або лицар. Він дізнається про існування потенційної коханої — Діви, але вона, через певні причини, не може його полюбити й бути з ним, і це призводить до краху його сили й могутності. У результаті перемогу здобуває антагоніст героя — карлик, гном або троль [81, с. 174].

Суто ніцшеанським елементом також є протиставлення «верху» й «низу», яке найчастіше втілюється в протиставленні гір і долин — один із розділів збірника «Шляху конквістаторів» має назву «Висоти и безодні». Мандри у горах — пряме відсилання до роману-трактату «Так казав Заратустра», де дія розгортається в гірській місцевості. Символікою висоти також наділені образи, пов'язані зі снігом, мармуром, зірками (та іншими небесними явищами) і садом.

Важливою особливістю «Шляху конквістадорів» є й те, що засвоєння ніцшеанських мотивів тут відбувається опосередковано, через твори символістів, зокрема Андрія Белого — наприклад, «ницшеанский мотив борьбы с карликом сомнений, встречаемый в сборнике Гумилева, мы найдем в целом ряде стихотворений Белого» [81, с. 171]. Крім того, вплив Белого простежується в згадуванні кольорів — у збірці часто фігурують білий, золотий (вогненний) і блакитний кольори.

У «Шляху конквістадорів» відчувається сильний вплив Бальмонта, чиєю творчістю Гумільов захоплювався в юні роки. Це особливо помітно у віршах із вогненною символікою. У ліричному циклі Бальмонта «Вогонь» ми знаходимо мотиви поклоніння вогню та сонцю, а також різноманітні образи «небесного полум'я»: зірок, комет, світла та ін. Перший вірш циклу («Огнепоклонником я прежде был когда-то...») і програмний сонет зі збірки Гумільова («Я конквістадор в панцире железном...») корелюють, по-перше, на рівні розміру — у Бальмонта це шестистопний ямб із пропусками наголосів, у Гумільова — п'ятистопний, а по-друге, на рівні мотивних комплексів. В обох поетів присутні такі мотиви, як: 1) мотив підйому на «вершини» (Гімалаї у Бальмонта, прохід над прірвою у Гумільова) і спуску вниз («долинная мгла» у Бальмонта, «пропасти и бездны» у Гумільова); 2) мотив прагнення до вищої мети — герой Бальмонта прагне «висвітлити» світ своїм полум'ям, конквістадор Гумільова «преследует звезду»; 3) мотив перевтілення дійсності через мрію. Крім того, у циклі «Вогонь» присутній образ гнома як нижчої істоти (перший вірш циклу), мотив лідерства, бажання вести людей за собою на вершини («Буря промчала...»), образ пророка і т.д. Засвоєння символістського матеріалу відбувалося у Гумільова не тільки через лірику Бальмонта, але й через його критичні роботи. В. Філічева повідомляє, що в його особистій бібліотеці була знайдена книга статей Бальмонта «Гірські вершини» (1904) [179, с. 90]. Причому, він не обмежувався лише читанням, а відмічав і підкреслював образи, які його цікавили найбільше, а саме «образы властелина, повелителя, цветов,

цветущих берегов, пропасти, бездны, горы, вершины, теней, струны, дьявола, а также темы красоты (в том числе красоты чудовищного, ужаса, отъединенности/уединенности/особости (часто поэта)» [179, с. 92]. Й оскільки «Бальмонт был посредником в переносе нового в иностранной литературе на русскую почву» [179, с. 94], алюзії на творчість зарубіжних авторів (серед яких Е.А. По, Шарль Бодлер, Оскар Уайльд та інші) з'являлися в Гумільова в результаті знайомства з його критичними роботами.

Хоча «Шлях конквістадорів» являє собою зразок саме ліричної поезії й це відчувається навіть у поемах, уже тоді Гумільов проявляє себе в значній мірі як епік, на противагу чистій ліриці Бальмонта й Белого. Тенденція, яку пізніше сформулює В'ячеслав Іванов, зауваживши, що в майбутньому у Гумільова «лирический эпос станет объективным эпосом» [132, с. 558–559], з'являється вже на ранніх етапах творчості. На думку О. Комольцева, Гумільова відрізняє «более заметная направленность на один, унифицированный для сборника образ, отказ от воспевательного начала лирики в пользу балладного начала, меньшая интенсивность использования «Я» [81, с. 171]. Інакше кажучи, він створює свої твори під впливом ліричної стихії, яка панує тоді в літературі, але вводить у них і епічні елементи. С. Кормілов виділяє цю особливість у зв'язку зі специфікою акмеїзму: кажучи про творчість Мандельштама, Ахматової і Гумільова, дослідник зазначає, що їхня лірика, «оставаясь лирикой по родовому качеству, способна проникаться эпическим содержанием» [82, с. 5]. У роботі, присвяченій творчому шляху поета, Ю. Верховський також пише про сусідство ліричного й епічного первня: «иногда рядом со стремлением к большим полотнам и широким мазкам или к монументальности — тонкие и нежные краски, лирически-мягкие оттенки» [132, с. 509]. Отже, характерною рисою «Шлях конквістадорів» є взаємопроникнення епічного й ліричного первня. Пошук рівноваги між епосом і лірикою, який визначив стиль і характер усієї творчості Гумільова проявився в посиленні баладної стихії вже в ранніх

збірках. Ю. Зобнін трактує баладні інтонації у Гумільова як «жанровое выражение пресловутой «аполлонической меры» [55, с. 119]

Нагадаємо, що балада — це «гибридный литературный стихотворный жанр, совмещающий признаки лирики (экспрессивные реакции речевых субъектов на событие), эпики (повествовательная фабула и событие встречи) и драмы (диалогические реплики персонажей)» [165, с. 125]. Балада виникла в епоху Середньовіччя як жанр народної поезії, перші її зразки зафіксовані ще в XIII столітті. Тодішні балади призначалися для музичного виконання і, як правило, склалися з трьох строф на однакові рими, з рефреном у кінці кожної строфи. Яскраві зразки балади залишив французький поет Франсуа Війон, якого Гумільов відносив до кола значущих для акмеїзму імен. Однак найбільшу популярність жанр здобув в епоху романтизму — тоді «под словом «баллада» стали объединять стихотворения, тема которых разрабатывала предания и мифы народной устной литературы (фольклора)» [173, с. 242]. Класичний баладний сюжет ґрунтується «на переходе границы между «здесьним» и потусторонним мирами персонажем из иного мира и встрече его с человеком, которая заканчивается катастрофой» [165, с. 125]. Важливою ознакою цього жанру також є діалог між персонажами, який «демонстрирует движение сюжета от начала «встречи» к ее катастрофическому завершению» [166, с. 441]. У такому вигляді балада розвивалася в європейській і російській літературі кінця XVIII — початку XIX століття, але вже у творчості Жуковського і Пушкіна можна виявити ознаки деканонізації жанру — «повествование от третьего лица сменяется появлением лирического «я»: эпическое начало ослабевает и вытесняется» [165, с. 128]. Крім того, у багатьох зразках балади трагічна розв'язка починає поступатися місцем щасливому фіналу.

З баладою творчість Гумільова також пов'язує ще одна важлива тема — тема смерті, яка досить яскраво проявляється в «Шляху конквістадорів». О. Ю. Кулікова виділяє у творчості Гумільова три групи мотивів, пов'язаних зі смертю: «морська» танатологія, «баладна» танатологія і «автотанатологія»

[89, с. 94]. До першої групи входять сюжети, пов'язані із загибеллю в морі, кораблями-примарами, мертвими капітанами та ін. У другій групі баладні сюжети: таємнича подорож в інший світ, загибель діви, наречений-жертва, володар, що несе смерть. З автотанатологією пов'язані мотиви смерті поета, смерті героя або закоханого і створення образу загробного світу [89, с. 95–98]. У «Шляху конквістадорів» найяскравіше проявлені мотиви з другої баладної групи. До творів, що реалізують мотив баладної танатології в даній збірці, дослідниця відносить вірші «Пісня про співця і короля», «Оссіан», поеми «Діва Сонця», «Осіння пісня», «Казка про королів» [89, с. 97]. Ці твори мають ознаки балади: по-перше, вони насичені образами інших, казкових або потойбічних світів, у них присутні гноми, карлики, русалки й міфологічні персонажі, типові для фантастичної реальності. По-друге, вони наративні за своєю природою, тобто, мають форму розповіді, переказу чи легенди. По-третє, і вірші, і поеми закінчуються трагічно. Загалом танатологічні мотиви присутні і в інших творах збірки, які не мають баладних ознак. Образ смерті в художньому світі Гумільова постає не тільки у своєму прямому значенні, але і як частина містичного досвіду, спрямованого на відкриття істини, змін у свідомості або переходу в інший світ/стан. У такому контексті смерть зазвичай пов'язана із подальшим воскресінням. Ці мотиви смерті-переродження присутні у віршах «Пісня Заратустри», «Credo», «Когда из темной бездны жизни...», «Иногда я бываю печален...».

У збірці «Шлях конквістадорів» ми знаходимо ранні прояви ще однієї важливої для Гумільова теми — теми шляху як способу проживання своєї долі й духовного пошуку. У цьому плані його ранні конквістадори задали тон усій подальшій творчості й на довгі роки закріпили за поетом звання мандрівника й шукача, чий шлях пролягає як у матеріальному, так і в духовному просторі. Як пише Ю. Зобнін, «символическое прочтение гумилевского текста неизбежно наталкивает обозначение целей странствий «конквистадора»: «звезда долин, лилея голубая», в отличие от земных

сокровищ, являється достоянием сугубо духовным» [56]. Іншими словами, уже в ранній творчості ліричний герой Гумільова виявляє ознаки поета-візіонера, що шукає «Індію Духа».

Такі основні особливості збірки «Шлях конквістадорів», тепер докладніше розглянемо поеми, які до неї включені.

2.2. Діва Сонця

Поема «Діва Сонця» присвячена Маріанні Дмитрівні Поляковій, знайомій Гумільова з Царського Села. Залишився також віршований напис, який Гумільов зробив на книзі Бальмонта «Будьмо як Сонце», яку він подарував Поляковій декількома роками раніше. Цей напис служить ще одним підтвердженням впливу старшого поета-символіста, про який ми згадували вище. У цьому написі Гумільов перелічує ті елементи поезії Бальмонта, які він переніс у свою власну творчість. Це сонячна і вогняна тематика («радость солнца», «пламенные ткани»), тематика зв'язку з іншими світами («блеск планетного эфира», «звонкие миры») і, звичайно, теми любові і слідування за мрією [45].

Сюжет «Діви Сонця» вписується в ніцшеанський контекст збірки, про який також говорилося вище: могутній володар, що за всіма ознаками нагадує надлюдину, дізнається про існування небесної коханої — Діви Сонця — і всіма силами хоче возз'єднатися з нею. Але коли вона до нього наближається, возз'єднання не відбувається, а цар помирає.

Образ правителя тут співзвучний образам конквістадорів, воїнів і королів, які представлені в «Шляху конквістадорів». В описі його зовнішнього вигляду присутні риси титану або велетня: «В его глазах сверканье стали, / А в речи гул морских валов» [38, с. 44]. Його духовна сила також велика: він не просто монарх, але «властитель вселенной» і провідник Божої волі на землі («Я Божий бич, я Божий глас»). Однак, як і у випадку з іншими героями збірки, сила Царя не витримує зустрічі з жінкою: це «один из тех камней, о которые разбивается «сверхчеловечность» гумилевского героя» [81, с. 176]. З

героєм Ніцше такого не відбувається, оскільки у Ніцше жінка — «іграшка», призначена «для відпочинку воїна», отже, вона не може похитнути могутню силу героя.

Образ Діви Сонця не настільки зрозумілий і не піддається однозначному трактуванню. Перший контекст, на який вказує її сонячна природа — біблійний. «Жінка, зодягнена в сонце» з'являється на сторінках книги Апокаліпсису, і в богословських тлумаченнях найчастіше співвідноситься з Богородицею або Християнською церквою. У російській культурній традиції цей образ отримав розвиток у контексті ідеї Вічної Жіночності, яка втілює красу й гармонію світу. Діва Сонця у Гумільова відповідає критеріям цього символістського образу: вона постає перед героєм «невинной, чистой, / Стыдливо-трепетной, как дух» [38, с. 47]. В іншому місці поеми вона прямо називається святою. Її зовнішній вигляд — «простые, легкие одежды», глибокий погляд, повітряна хода — також відповідає уявленню про Прекрасну Даму, жіночий образ, до якого зверталися російські символисти.

У різних міфологічних системах Сонце, як правило, уособлює чоловічу природу, а Місяць — жіночу. Однак Гумільов міняє місцями символіку Сонця й Місяця. Якщо Діва постає в образі самого Сонця або його дочки, то про себе цар каже: «Я тихий гимн *луны*, согласной / С бесстрашно блещущей звездой», проявляючи місячну, нічну природу. У такому випадку, його образ можна порівняти з образом Ендіміона з грецької міфології — юнака, що перебуває у вічному сні. В одній із версій міфу Ендімійон був занурений у вічний сон заради збереження молодості [116, с. 1117]. Герой у пошуку вічної молодості — один із найпоширеніших образів у культурі. Цар у Гумільова називає юність «праздником мира», не виключено, що його бажання зустріти Діву Сонця пов'язано з набуттям юності. Іноді образ Ендімійона трактується як символ краси, що перегукується з пошуками Гумільова в сфері естетики і вказує на творчість Бодлера як на один із важливих джерел лірики Гумільова. Прихід Діви Сонця до володаря може розглядатися як прагнення до духовного пробудження, нового життя, що теж

вписується в контекст творчості Гумільова і проявляється не тільки в ранніх збірках. У ранніх творах Бальмонта місяць пов'язується з образами царювання — як зазначає О. Ханзен-Леве, «господствующая луна («царствие луны», «царица луна») также занимает позицию маскулинного sol rex (царя-солнца)» [183, с. 202]. Якщо образ царя нав'язаний лірикою Бальмонта, то можна припустити, що метою героя є зміцнення своєї влади й рух до статусу «sol rex».

Деякі образи й мотиви в поемі дають підставу думати, що головна тема «Девы Солнца» — це смерть. Образ дівчини і її портрет говорять про її повністю нематеріальну природу. Вираз її обличчя статичний і незмінний: «лазурных глаз не потупляя, / она идет, сомкнув уста» [38, с. 47]. Це проявляється також у тому, що вона не взаємодіє зі світом: «она не внимлет гласу бури, / она покинула дворцы» [38, с. 47]. Її «повітряна» хода і спрямованість руху виключно у вищій сфері, у «лазурність» вказують на те, що мова йде не про живу людину й навіть не про «небесну жінку» або недосяжну прекрасну даму, а про померлу дівчину, кохану царя. Якщо таке припущення вірне, то стає зрозумілим смисл останніх чотирьох строф поеми — очевидно, цар втрачає розум (про що говорять рядки «и кто-то радостно смеялся / бездонной радостью глубин») і гине. Таке трактування цілком вписується в традиційний баладний сюжет — однією з форм образу «прибульця з іншого світу», про який йшла мова вище, може бути привид, дух померлої людини. І так само, як і в баладах, зустріч із привидами коханої призвела до трагічної розв'язки — смерті або божевілля героя.

З іншого боку, Діва Сонця може бути персоніфікацією смерті як такої, яка приходить до героя в розквіті його слави. На користь цього припущення говорить солярна природа героїні. У низці пантеонів Сонце є одним із головних божеств і уособлює життя, але може також нести і смерть. Наприклад, у єгипетській міфології Сехмет, дочка бога Ра, є богинею війни, смерті й руйнування. У такому контексті сонце з'являється у Гумільова в більш пізньому вірші «Наречена лева», де лев ототожнюється із Сонцем і

несе дівчині загибель. Крім того, у поемі чітко простежується паралель із віршем «Смерть», написаним у 1905 році. Цей вірш був включений до збірки «Романтичні квіти» проте, своєю темою і стилістикою перегукується з віршами із «Шляху конквістадорів». Як і в поемі, тут підкреслюється ніжність жіночого образу. У Діви Сонця «глаза безмерно глибоки», у Смерті — «взоры были дивно глибоки». Схожість також проявляється в колірній символіці багряного (кривавого) і блакитного кольорів. Смерть прорізує свій шлях крізь кривавий туман, перед Дівою Сонця «рассыпались в лазури/ степных закатов багрецы» [38, с. 47]. «Не такой тебя встречал я прежде / В трубном вое, в лязганье мечей» [38, с. 83] — як і в «Діві Сонця» підкреслюється ратна слава героя. Цікавою деталлю також є те, що у вірші Смерть порівнюється з Астреею — богинею справедливості з грецької міфології, яку «испорченность человеческих нравов заставила покинуть землю и вознестись на небо, где она почитается под именем созвездия Девы» [116, с. 98]. І ще одна важлива деталь споріднює вірш із поемою — у фінальних рядках вірша простежується дуже явна схожість із деякими епізодами з поеми. У вірші герой, звертаючись до Смерті, каже «Но тебя, хоть ты теперь иная, / Я мечтою прежней узнаю» [38, с. 83], тобто присутній той же мотив отримання знань через сон або мрію. У поемі Діва Сонця — це та ж сама мрія й цар прямо каже, що «Она мне двери отворила/ К восторгам сладостной мечты» [38, с. 45]. Рядки «Ты меня манила песней рая, / И с тобой мы встретимся в раю» [38, с. 83] з вірша перегукуються з рядками «И речи дивные шептала / О золотом, лазурном дне» [38, с. 45] з поеми — тобто, зустріч із героїнею мала обіцяти герою перехід до вищого, райського існування. Таким чином, в обох випадках герой пізнає образ Смерті/Діви через мрію (як змінений стан свідомості, подобу сну) і пов'язує свої прагнення з цією мрією.

В античній міфології смерть — «важнейший признак, отличающий людей от богов» [116, с. 935]. І навіть герой, що має видатні здібності, може здійснювати подвиги, може досягти слави і величі, але все одно залишається

смертним. Таке уявлення розвивалося як у стародавній, так і в середньовічній епіці — наприклад, Енкідю із шумеро-аккадського епосу потрапляє в загробний світ і залишається там назавжди, Ахілл в епосі Гомера й Зигфрід із «Пісні про Нібелунгів» гинуть через удар у вразливе місце. Трагічна смерть героя служить важливим елементом епічного оповідання: «такой финал придает рассказу мощь и глубину, поскольку именно в последние часы перед гибелью герой обретает свою истинную суть и совершает величайшие подвиги» [17, с. 158]. Мотив смертності героя, яким би видатним він не був, реалізується й у поемі Гумільова: рядки про те, що «Смерть и Кровь даны нам Богом / Для оттененья Белизны» [38, с. 48], втілюють ідею про гармонійний устрій світу, де все справедливо, і в тому числі смерть. Крім того, смерть може бути відплатою за жорстокість царя й за його надмірну спрямованість суто в матеріальну площину. Іншими словами, земні жорстокість і жадібність необхідні для божественного плану, але в певний момент вони присікаються смертю.

Значне місце в поемі належить оніричній образності. Володар бачить дівчину уві сні, а мотив здобуття знань або трансформації реальності за допомогою сну — один із найпоширеніших мотивів у творчості Гумільова, особливо на його ранніх етапах. Найбільш повноцінно цей мотив розвивається в збірнику «Романтичні квіти» (про це — див. роботу М. Баскера «Стихи из снов»: искусство, магия и сновидения в «Романтических цветах»), але і в «Шляху конквістадорів» можна виявити образи, пов'язані з онейросферою. Часткове звернення до тематики візіонерства і сновидінь пов'язане із захопленням символізмом — адже у символізмі «человек-творец, воплощенный в поэте» вимушений «мучительно сомневаться в реальности, истинности, аутентичности своих представлений об «ином», подлинном, неземном мире, поскольку этот мир дает о себе знать лишь в виде снов и желаний» [183, с. 57]. Однак Гумільов по-своєму переосмислює й цей пласт символістської образності, його «сновидения и сновидческая поэзия прежде всего отражают не «миросозерцание» <...> а

различные грани «истинной сущности» человека» [9, с. 41]. Отже, сні про Діву Сонця, які бачить герой поеми — не тільки передвістя майбутньої зустрічі з нею, але й маркер його первозданного, невинного існування, коли він міг ще співати, і коли сама Діва могла із ним взаємодіяти. І цей досвід сновидіння оголює його світлу сторону, приховану під маскою безжального володаря, знову відсилаючи читача до останніх рядків поеми — є Смерть і Кров, але також є й «Белизна», і ці сили співіснують у балансі.

Жанрова природа «Діви Сонця» повною мірою відображає тенденції в експериментах із поемою кінця XIX — початку XX століття. Література цього періоду характеризується домінуванням лірики — як стверджує Є. Г. Еткінд, «лирическое преобразование всех литературных и художественных форм — важнейшее свойство эпохи» [192, с. 16]. Як і інші поетичні жанри, поема піддається цьому перетворенню, а її головною метою стає «воспроизведение смены лирических настроений» [50, с. 17]. У творчій практиці символістів саме поняття «поема» могло означати і великий ліричний вірш із зародками сюжету, і цикл, і цілу книгу віршів. Як ми вже з'ясували, Гумільов відчував досить сильний вплив символізму, і цей вплив поширювалася не тільки на образно-тематичний лад, але й на жанрову природу його віршів і поем. За деякими своїми ознаками «Діва Сонця» відповідає критеріям поеми межі століть — її відрізняє відсутність чіткого сюжету й довільна композиція, без поділу на глави або розділи. У центрі оповіді тут — емоційні стани героя, що послідовно змінюються в міру розвитку сюжету. Причому ці стани прямо названі в тексті: спочатку «могучий царь суров и гневен», потім він «печальный» і «томяся, ждет» появи Діви, потім «горящий и влюбленный», «охвачен страстною мечтой». Емоції, які він переживає при вигляді Діви Сонця, не називаються прямо але за описом його зовнішніх проявів можна зрозуміти, що вони й тут змінюються: він то «безмолвно-бледен», то «издает могучий глас», а згодом взагалі уподібнюється до грози. Картина емоційних станів також розгорнута в монологі героя: дитиною він то радіє, то боїться навколишнього світу, у

юності відчуває закоханість і віддається «восторгам сладостной мечты», потім він стає гнівним і суворим правителем [38, с. 44–48]. Таким чином, уся поема спрямована на передачу емоцій та почуттів царя, що повністю вписується в концепцію модерністської ліричної поеми.

Аналізуючи стиль і мову «Діви Сонця», Ю. Верховський пише, що в ній «преобладает юношеская риторика и в положительном смысле характерна не повествовательная или описательная сторона, а несвязываемая с нею афористически-заостренная манера выражения, уже кое-где схваченная» [132, с. 519]. Очевидно, ця «афористически-заостренная манера выражения» якраз і пов'язана з ліричною природою поеми. Основні змістовні центри — монолог царя, звістка про явлення Діви, власне явлення, загибель царя — мають уривчастий характер і можуть бути оформлені як окремі вірші, що утворюють цикл або взагалі існують самостійно.

З іншого боку, Гумільов уникає надмірного ліризму за рахунок відсутності авторських переживань — поема будується саме як розповідь або переказ. Її сюжет перегукується з одним із прозових дослідів поета, а саме — з новелою «Золотий лицар». У ній розповідається історія лицарів-хрестоносців, які заблукали в ущелині й загинули від сонця, голоду та спраги. Перед смертю до них приходить видіння — лицар неземної краси в золотих обладунках, який пропонує їм помірятися силами, перемагає кожного, а потім бенкетує разом із ними. Після трапези він веде лицарів на небо, до раю мармуровими сходами й тоді з'ясовується, що Золотий лицар — сам Ісус Христос. Новела була написана пізніше за поему, в 1908 році, але в ній можна знайти паралелі із «Дівою Сонця». Насамперед це «сонячна» зовнішність персонажу: піднявши забрало шолома, Золотий лицар показує «глаза полные светлой любовью, щеки нежные, немного бледные, алые губы, ... , и золотую бородку, ...» [46]. Своїм виглядом він нагадує Діву Сонця із її глибоким поглядом, золотим волоссям і матовими плечима. Звертає на себе увагу й те, що, коли загиблих лицарів знаходить їхнє військо, лікар повідомляє, що їх убило сонце — тобто в новелі присутня символіка сонця як

божества або первня, що несе смерть. І так само, як і в поемі, тут герої зустрічаються із посланником з іншого світу в оніричному просторі — лицар приходить до них у якості видіння. Крім того, паралель між двома творами простежується на рівні назв, які одразу вказують на центрального персонажа — представника іншого світу.

Ще одним засобом додання поемі епічного характеру служать такі вирази, як «Божий бич», «Божий глас», «преклонение колен», «венценосная голова» (на це вказувала Л. І. Василевська, див. її статтю «О приемах коммуникативной организации ранней лирики Н. Гумилева»). У рецензії на «Шлях конквістадорів» С. Фон Штейн помічає в молодого автора «тяготение к архаизмам («златой», «влачились», «мятутся», «стезя» и т.п.), которые сильно режут ухо и странно противоречат несомненному стремлению автора следовать лучшим образцам новейшей русской поэзии» [132, с. 344]. Не виключено, що це тяжіння до архаїзмів і перифрастичних виразів, зафіксована дослідниками, також говорить про спробу вийти до епічного первня.

Поєднання в поемі ліричних (увага до емоційних станів) і епічних (новелістичний сюжет) характеристик разом із такими ознаками, як атмосфера містики і трагічна розв'язка, говорить про прояв у ній баладного жанру. Однак баладна схема поеми могла бути запозичена не тільки із власне балад, але з романтичної поеми XIX століття, яка зазнала їхнього впливу. Яскравим прикладом такої поеми є «Демон» Лермонтова, у якій реалізується сюжет про зіткнення прибульця з інших світів (Демона) і людини (Тамари), яке закінчується трагічно (смертю Тамари і довічною самотністю Демона). Монолог царя в «Діві Сонця» нагадує монолог героя байронічної поеми, що була перенесена на російський ґрунт Пушкіним і Лермонтовим. Один із яскравих прикладів такого монологу в російській поемі — монолог героя «Мцирі», у якому він розкриває своє минуле. Таким чином, жанрові ознаки балади реалізуються в «Діві Сонця» в співвіднесеності з романтичною поемою XIX століття.

До менш виражених жанрових зразків поеми можна також віднести італійську поему Відродження. Сюжет пошуку Діви сходить до сюжету двох ренесансних поем, написаних за мотивами каролінгської міфології, а саме — «Закоханого Роланда» Маттео Боярдо і «Несамовитого Роланда» Лудовіко Аріосто, про які йшла мова в першому розділі даної дисертації. Божевільне прагнення Роланда заволодіти Анджелікою і її відстороненість, що лежать в основі сюжету італійських поем, перегукуються з прагненням царя з поеми заволодіти Дівою Сонця. При цьому сам цар — воїн із шаленим серцем, за характером близький до каролінгських паладинів.

Таким чином, можна зробити висновок, що Гумільов прагне до жанрового синтезу вже в найперших ліро-епічних творах. «Діва Сонця» містить у собі риси ліричної поеми, прозової новели, а також романтичної поеми XIX століття і італійської поеми Відродження і знаменує собою початок пошуків автора в сфері співвідношення ліричного й епічного первня в поезії.

2.3 Осіння пісня

Друга поема збірки, «Осіння пісня», має ще більш умовний сюжет, ніж «Діва Сонця», і ще більшу спрямованість на розкриття ліричного переживання. На думку Ю. Верховського, поема являє собою «изображение олицетворенной осени» [132, с. 519]. У цьому сенсі вона перегукується з віршем «Листопад» (1900) Буніна, який при першій публікації мав підзаголовок «Осіння поема» — тобто розглядався автором саме як зразок ліро-епічного жанру. І у Буніна, і у Гумільова зміна ліричних картин відбувається за рахунок протиставлення контрастних почуттів і явищ: звук і тиша, світло й тінь, печаль і радість. «Листопад» насичений антитезами: за рухом і життям (граючий метелик, зграї птахів) слідує статичність і «мертвое молчанье»; за світлом і блиском — похмура темрява, за розписним теремом Осені — крижані зимові палати. У поемі Гумільова такі опозиції теж присутні: опис сумного плачу і вмирання дерев сусідить з описом сонця, яке

«мечтало снами изобилья» [38, с. 49], забави пустотливих юних дриад — з «безмолвно-строгим» храмом, що нагадує про тишу і спокій. Однак в «Осінній пісні» пейзажні та описові елементи не відіграють такої ролі, як у «Листопаді». Розвиток ліричного сюжету в Гумільова направлений суто в сферу самопізнання і духовного перевтілення. Два жіночих образи, «беспечно-юная дриада» і «печальная жена», втілюють у поемі дві площини — земну (матеріальну) і небесну (духовну). Концепція амбівалентності жіночої природи була однією з основоположних у художній системі символізму й пов'язана із «общей тенденцией к выявлению аполлонического и дионисийского начал в культуре рубежа веков» [126, с. 435]. Отже, з одного боку, розвивається ідея Вічної Жіночності, втілена в символістській поезії в образах Прекрасної Дами, Душі Світу або Софії. З іншого боку, поряд із чистими й одухотвореними образами з'являються образи блудниці або демонічної жінки. Так у художній міфології символістів «актуализируется идущее от Средневековья иерархическое представление о «степенях» любви и соответствующих им обликах женственности» [135]. Різні грані жіночності зображені і в поемах Відродження, де ефемерні красуні, які потребують чоловічої допомоги (Анджеліка, Арміда) протиставляються хоробрим войовницям (Брадаманта, Клорінда).

У творчості Гумільова образи амбівалентної жіночності з'являються вже на ранніх етапах. Його героїні досить часто постають у вигляді мінливих, «місячних» дів, особливо у віршах, присвячених або пов'язаних з Анною Ахматовою. Серед найбільш яскравих прикладів — Єва з поеми «Сон Адама»: «Вот Ева — блудница, лепечет бессвязно, / Вот Ева — святая, с печалью очей, / То лунная дева, то дева земная, / Но вечно и всюду чужая, чужая» [38, с. 257]. В автографі «Осінньої пісні» є присвячення А. А. Горенко й сама Анна Андріївна стверджувала, що в цій поемі зображений її перший портрет [38, с. 354]. Досить цікавим є той факт, що Ахматова впізнавала себе не в цілісному жіночому образі, втіленому у двох різних іпостасях, а вказала на окремі рядки в поемі — з 81 до 100, де дається

портрет «печальной жены». У цьому портреті справді можна впізнати образ Ахматової, згодом культивованій і нею самою, і тими, хто її оточував (схожий портрет можна побачити, наприклад, у вірші Мандельштама «Вполоборота, о, печаль...»). Проте є підстави думати, що образ юної дріади також пов'язаний з Ахматовою. У слов'янських міфологічних системах мешканки дерев часто ототожнювалися з русалками. Досліджуючи слов'янські аграрні свята, В. Я. Пропп наводить приклад повір'я про те, що русалки «живут в воде незримо, но на русальную неделю начинают выходить из воды» [140, с. 93]. Вийшовши з води, вони оселяються на деревах і залишаються на землі до глибокої осені [140, с. 93]. Свої дні на землі русалки проводять пустуючи й бігаючи з танцями й піснями — як і дріади в поемі. У грецькій міфології немає сюжетів про смерть дріад від вогню, у той час як ритуали із символічними похоронами або спаленням русалки, спрямовані на збільшення родючості землі, фіксувалися в деяких областях Росії до 1936 року [140, с. 97]. Отже, у поемі Гумільова дріади могли прийти не тільки з античної міфології, а й зі слов'янських вірувань. Щодо русалки як (хоча б частково) водної істоти, то він неодноразово з'являється у творчості Ахматової й сама вона іноді представляла в цьому образі себе (див., наприклад, вірш «Мне больше ног моих не надо»). Образ грайливої юної дівчини також не чужий Ахматовій, вона звертається до нього в «Реквіємі», коли згадує минулі роки: «Показать бы тебе, насмешнице / И любимице всех друзей, / Царскосельской веселой грешнице, / Что случилось с жизнью твоей» [4, с. 333]. Схожий пустотливо-юний образ також присутній у ранній поемі Ахматової «У самого моря» — її героїня пов'язана із водою («Знали соседи — я чую воду») і до зустрічі з царевичем живе безтурботним життям («А я была дерзкой, злой и веселой») [4, с. 109]. Крім того, вона проходить шлях, аналогічний тому, який проходить героїня «Осінньої пісні» — від веселої дріади (русалки) до «жены всегда печальной», яка приходить у храм заради певної духовної мети. Таким чином, рання поема Гумільова містить

не тільки один із перших портретів Ахматової, але й передбачає деякі образи з її поезії.

Героїня, що спалює в собі дриаду, «от дисгармонии приходит к внутреннему покою, божественности — но через уничтожение своей земной сущности» [81, с. 175]. Подібна трансформація (або непрямі вказівки на неї) спостерігається не тільки в «Осінній пісні», а й в інших віршах «Шляху конквістадорів». Дуже схожий сюжет можна, наприклад, побачити у вірші «Иногда я бываю печален...», де заради духовного піднесення герою потрібно «принести себя в жертву земле». Заклучні рядки вірша «Жертвой будь голубой, предрассветной. / В темных безднах беззвучно сгори... / ...И ты будешь Звездой Обетной, / Возвещающей близость зари» [38, с. 72] співзвучні, по-перше, закличу до спалення минулого «Я» в поемі: «И пусть она сгорит в тебе / Могучим радостным гореньем» [38, с. 54]. А по-друге, тут так само, як і в поемі, зазначений час, коли має відбутися цей ритуал жертвовного спалення — перед світанком. Поема закінчується словами «...И нет дриады, сна земли, / Пред ярким часом пробужденья» [38, с. 57]. Тобто, за знищенням віджилого і смертю обов'язково слідує пробудження або духовне оновлення. У своїх віршах Гумільов неодноразово вдається до такої схеми розвитку ліричного героя. І саме мотив пробудження (або повернення) відрізняє його творчі прагнення від прагнень символістів, для яких «типична замена визионерского «выхода» (в том числе экстатического «выхода из себя) депрессивным «уходом», причем акцент делается на «покинутости» и окончательной «безвозвратности» [183, с. 118]. Герої Гумільова, що мандрують у духовній сфері — Одиссей, Блудний син, Колумб і ін. — можуть проходити через смерть, але результатом їхніх пошуків завжди є здобуття духовного скарбу, нової землі або нового «Я». І які би глибокі не були мрії або сон буття, за ними завжди настає пробудження. Витоки цієї творчої і світоглядної настанови, ймовірно, також можна знайти в Ніцше: «выйди из пещеры своей; мир ожидает тебя как сад» [128, с. 214], — такий заклик чує Заратустра, що пролежав сім днів «як мертвий». І за цей час його душа

«поднялась и раздулась за свои пределы» — тобто відбулася духовна трансформація.

Якщо герой-чоловік у Гумільова, як правило, переживає таку трансформацію самотійно, шляхом фізичної або духовної подорожі або шляхом певного ритуалу, то з жіночими персонажами все трохи по-іншому. Героїня може піднятися на вершини духу завдяки герою, що веде її за собою, «ее участь — разделить с героем его путь-восхождение» [126, с. 438]. Приклади таких героїв і героїнь можна знайти у віршах «Єва або Ліліт», «Людам майбутнього», «С тобою я буду до зари...» та ін. У даній поемі такий герой також присутній — це принц вогню, що допомагає героїні переродитися шляхом символічного шлюбу з нею. У результаті діва-дріада — уже «не бледная жена, / Но венценосная богиня» [38, с. 56]. Вона одягнена в сонячні одязі — ця деталь знову нагадує про «жінку одягнену в сонце» — і належить уже до світу світлої, чистої жіночності, яка втілює вселенську красу й гармонію.

Ознаки майбутнього духовного перетворення закодовані ще в самому початку поеми: по-перше, у четвертій строфі з'являються «Голуби Надежды». У християнстві голуб є символом Святого Духа, що сходить із небес. Крім того, голуб також символізує чистоту, мир, невинність, спокій. По-друге, на це перетворення також вказують флоральні символи: голуби створюють «венки воздушно-белых лилий», а лілія — це «символ чистоты, ассоциирующийся в первую очередь с Девой Марией; также фигурирует в Благовещении» [185, с. 333]. Другий квітковий символ — троянда, яку дріада залишає на підлозі храму. У християнстві вона також пов'язується з Дівою Марією [185, с. 485], а в розенкрейцерстві, окультному вченні, що мало сильний вплив на поезику й ідеологію символізму, червона троянда була символом крові Христа, а її серцевина відповідала «духовному золоту, скрытому в человеческой природе» [38, с. 354].

І ще одним важливим мотивом, присутнім у поемі, є мотив сну, який ми вже розглядали раніше. В «Осінній пісні» сновидіння тісно пов'язане з

образом лісу й розгортається саме там: «Да, много, много было снов / И струн восторженно звенящих / Среди таинственных лесов, / В их голубых, веселых чашах» [38, с. 56]. Дріада, символ лісу, має яскраво виражену нічну природу — вона втілює «сон землі» і плакає свої мрії в нічній темряві. У багатьох культурах ліс є місцем проведення магічних ритуалів і обрядів, зокрема, обряду ініціації, або місцем випробування — наприклад, Гільгамеш і Енкіду із шумеро-аккадського епосу вирушають у кедровий ліс, щоби битися з чудовиськом Хумбабою. В античній традиції ліс оточує вхід у царство мертвих [116, с. 586] — цей мотив згодом був використаний Данте в «Божественній комедії», де ліс ще й грає роль оніричного топосу. В одній зі своїх робіт К. Г. Юнг зазначає, що ліс — «удачный синоним бессознательного» [193, с. 9], така інтерпретація також вписується в концепцію про його зв'язки зі сном (по суті — несвідомим станом). Досить часто можна зустріти опозицію «ліс — місто», що символізує опозицію «хаос — культура». Спалення дріади в поемі — це пробудження, символічний вихід із лісу, а саме перехід із несвідомого стану у свідомий. Адже тільки «уйдя от радости лесов» героїня стане «божески-свободной» [38, с. 54]. Таким чином, ліс у поемі — це породжений несвідомим оніричний простір, розрив із яким означає очищення й духовне переродження. Необхідно також додати, що через певний час Гумільов повернеться до цього виходу, ототожнивши ліс із німецьким символізмом у програмній статті «Спадщина символізму і акмеїзм». Цей же образ використав Мандельштам у своєму маніфесті, написавши, що акмеїсти не бажають «развлекать себя прогулкой в «лесу символов» [108, с. 179]. Використання одного й того ж самого образу в поемі і в статті-обґрунтуванні акмеїзму говорить про те, що вже в ранній творчості Гумільова з'являється (хоч і неявний) рух у протилежну сторону від символістських пошуків в сфері невідомого.

Складний образний лад поеми відбивається й на її жанровій природі. Ю. Верховський знаходить в «Осінній пісні» спробу «сказочно-эпического построения» [132, с. 109]. Паралелі з «Листопадом» Буніна, про які

говорилося вище, частково підтверджують це припущення — попри свою ліричну природу, поема може сприйматися як казка. Однак умовність сюжету, насиченість символами й алегоріями і фокусування на внутрішніх переживаннях дозволяють говорити про переважання в ній ліричного елемента. На думку Є. Терновського, створюючи «Осіньну пісню», Гумільов «осваивает лирическую поэму Бальмонта как цикл стихотворений» [38, с. 353]. В одній із публікацій поема дійсно була оформлена як цикл. Як ми вже з'ясували в теоретичній главі даної роботи, у літературі межі століть інтерес до процесу циклізації був надзвичайно сильним, оскільки «циклизация стала способом преодоления жанровой авторитарности — и одновременно средством создания качественно иных, новых жанровых форм» [104]. Така жанрова рухливість у діапазоні від «сказочно-эпического построения» до ліричного циклу, ймовірно, виникла в результаті багатозначності поеми, яка передбачає множинність прочитань. «Осіньна пісня» може сприйматися як казка, як філософська притча або як низка ліричних картин, об'єднаних спільною темою. Для поезії кінця XIX — початку XX століття такий підхід був більш ніж органічним: на тлі надзвичайної умовності й рухливості жанрових меж один і той самий твір міг мати кілька різних визначень. При цьому досить часто автор надавав право давати визначення читачеві. Наприклад, у передмові до однієї зі своїх збірок віршів Андрій Бєлий пише, що читач отримує «целое: понять, что представляет собою оно, — дело читателя» [12, с. 482].

У розмові про «Осіньну пісню» не можна не згадати ще один жанр, який зіграв значну роль у мистецтві Срібного століття. Цей жанр — містерія. К. Г. Ісупов зазначає, що «культурная ситуация начала XX в. как бы заново проигрывает генезис христианства и основные драмы идей начала нашей эры» [71, с. 244]. Містерія, що виникла в Середньовіччі як переробка літургії і відтворювала ключові біблійні сюжети, виявилася тим жанром, який значною мірою відповідав пошукам мистецтва межі століть. Містеріальність «стала видом художественного пафоса в литературе (В. Маяковский), в

живописи (Л. Бакст. «Terror antiquus», 1908; М. К. К. Чюрленіс), в музиці (А. Скрябін)» [71, с. 244]. Однак статус життєтворчого явища вона отримує в художній системі В'ячеслава Іванова. Іванов розглядає містерію в контексті діонісійства й теургічних практик. Для нього сенс цього дійства — «Бога страдающего извечная жертва и восстание вечное» [59, с. 28], які відтворюються в теургічній містерії і спрямовані на перетворення дійсності. Таким чином, містерія приймає «форму екзистенціальної драми, для котрої характерні: 1) сакральна заданість сюжету («Голгофа»); 2) жертва в якості ситуативного центру; 3) мотив искуплення / спасення» [71, с. 245]. Поема Гумільова цілком відповідає цим характеристикам. Центральним її мотивом є жертвування частиною свого «Я» заради духовного перетворення, прилучення до божественного: «Но если ты желаешь Дня / И любишь лучшую отраду, / Отдай объятиям огня / Твою сестру, твою дриаду» [38, с. 53]. При цьому жертва є добровільною, про що ми дізнаємося з пісні дриади, виділеної в поемі за допомогою окремого підзаголовка. Про «сакральну заданість» сюжету говорить наявність в «Осінній пісні» мотиву шлюбу, який у християнстві є одним із таїнств, а також мотиву посвяти в певне сакральне знання або Традицію, яку проходить героїня поеми. Проходження цієї посвяти і є її порятунком — після сакрального шлюбу і спалення дриади героїні «открылися миры» і вона здобула божественний статус.

Отже, поема «Осіння пісня» являє собою складну єдність, що включає до себе біографічну складову (ранній портрет Ахматової), елементи філософських вчень початку ХХ століття (ніцшеанство, діонісійство), передані через призму індивідуально-авторського розуміння духовного зростання, а також ранні ознаки зародження концепцій акмеїзму (вихід із «лісу символів» до ясності). Жанрова специфіка поеми відображає її мотивний комплекс і сходиться до таких зразків, як лірична поема, цикл і містерія.

2.4 Казка про королів

«Казка про королів», що завершує розділ поем у «Шляху конквістадорів», складається із восьми віршів, відносно самостійних за змістом. Один із них згодом був змінений і в якості окремої балади включений до збірки «Романтичні квіти» 1918 року видання.

Як і в низці інших творів збірки, у поемі простежуються ніцшеанські мотиви. Причому, з трьох поем «Шляху конквістадорів» ця поема більше за інших пройнята цими мотивами. Закоханість у «песни солнца, счастье мира» відсилає до образу Заратустри. Інший мотив, про який говорилося раніше — подорож до вершин, а саме, «на выси сознания», до центрів духовної влади [146, с. 143]. Про ніцшеанські підтексти також говорить образ королів — могутніх володарів, наділених надлюдськими рисами, які перебувають «над миражами земли». Найбільш близьким Заратустрі є перший король, чії слова «Пусть терзают иглы терний / Лишь усталое чело, / Только солнце в час вечерний / Наши кудри греть могло» [38, с. 58] співвідносяться з найбільш відомою цитатою з роботи Ніцше «Умерли все боги: теперь хотим мы, чтобы жил сверхчеловек» [128, с. 76] — тобто, образ Христа, що страждає, поступається місцем образу надлюдини, яка височіє над усім. Хмари як передвістя появи такої людини також присутні в німецького філософа: «Я люблю всех тех, кто являются тяжелыми каплями, падающими одна за другой из темной тучи, нависшей над человеком: молния приближается, возвещают они, и гибнут, как провозвестники» [128, с. 12]. Заклик бути «тучей между туч», ймовірно, можна тлумачити як заклик прямувати до нової епохи і споруджувати «новий храм», про який йшла мова в другій строфі. Ніцшеанським також є й останній вірш у поемі, де горбань-мажордом залишається один у всьому світі й оплакує загибель своїх королів. Образ «жалкого уродца» нагадує образ останньої людини в «Заратустрі»: «Земля стала маленькой, и по ней прыгает последний человек, делающий всё маленьким» [128, с. 14].

Іншою основою для поеми була німецька міфологія. Реалізація міфологічних мотивів у Гумільова найбільш співзвучна їх обробці у Вагнера в тетралогії про кільце Нібелунгів, зокрема в опері «Загибель богів». Аналогія простежується не тільки в плані запозичення сюжетів німецького епосу, а й у способі ліричної обробки цих сюжетів. Оповідь у Гумільова сфокусована більшою мірою на почуттях героїв, а не на їх діяннях — так само, як і у Вагнера крізь епічну тканину проступають «пути необычайно чувственного очарования эмоций» [102, с. 68]. Епізод із передачею персня Діві Місяця відтворює сюжет про Зигфріда і Брунгільду. Сам образ персня, що дає його власнику владу над всесвітом, уперше згадується в скандинавських «Еддах» [85, с. 300], але у Вагнера набуває ще й символіки невідворотності долі. Символікою влади наділяється й рубін, що асоціюється з королівською гідністю, а також дає власнику «неуязвимость даже в гуще врагов» [85, с. 282]. Однак у поемі перстень виступає не тільки як інструмент фактичного володіння світом, а й потужним магічним артефактом, який приносить герою прозріння й пізнання: надівши його, герой побачив «бездонность подземных пещер / и роскошных долин молодое лицо» [38, с. 60]. Те, що кільце залишається в жінки, не приносить герою щастя — цей мотив також реалізований у Вагнера в «Загибелі богів»: Брунгільда зберегла перстень у себе, і це призвело до апокаліпсису. У поемі герой позбавляється набутих здібностей — його досі ясний погляд одягається в темряву, а на зміну п'яти коням, що підносять його на вершини, приходять Відчай. «Фея гор и властительно-пурпурный Гном», що приносять герою вино, також проєктуються на персонажів німецької міфології в обробці Вагнера: у «Загибелі богів» Хаген, син карлика Альберіха, який створив перстень, і його сестра Гутрун дають Зигфріду магічний напій забуття, у результаті чого він забуває Брунгільду.

Однак у Гумільова вино наділене іншою функцією — так само, як і кільце, воно дає герою зовсім нове розуміння світу. Така реалізація образу вина сходить до міфологічних уявлень про п'яний напій, який у багатьох

культурах виступає як «средство достижения особого сакрально отмеченного состояния» [116, с. 757] — випивши вина, герой «понял восторг создаваемых дней» [38, с. 60]. Проте, напій може приносити не тільки «безумие радостного, светлого приобщения к божественному и творческому», а й «безумие деструктивного типа, ведущее к разъединению, тьме, подавленности духа» [116, с. 758]. Герой Гумільова відчуває пригніченість, коли його погляди «одеваются во тьму», отже, він проживає обидві фази впливу чарівного напою. Прообразом вина, яке п'є герой поеми, також може бути мед поезії зі скандинавської міфології — чарівний напій, створений з крові мудрої істоти Квасіра і бджолиного меду. У різних варіаціях міфу Один або викрадає його, або просить дозволу випити його з джерела, залишивши охоронцю джерела своє око. В одній з варіацій, здобувши і спробувавши цей напій, Один зауважує: «Стал созреть я и знания множить / слово от слова слово рождало» [174, с. 822], тобто, підкреслюється значення меду як джерела пізнання. Важливо і те, що герой поеми починає розуміти «расцветающий гимн мирового жреца» — він знаходить не просто знання, в ньому пробуджуються здатності поета-священнослужителя, що може витлумачити священний текст, у якому описані світ та його закони. Ця особливість підсилює схожість з медом поезії, який дає не тільки фактичне знання і поетичний дар, але досить мудрості для розуміння суті речей.

Загалом в творчості Гумільова стан сп'яніння досить часто сполучається з духовним досвідом, який може бути як позитивним, так і негативним. Наприклад, у вірші «У циган» сп'янілий герой бачить диявольський бенкет; п'яний дервіш з однойменного твору повторює гірку істину, яку йому «озвучує» пляшка.

Позитивний аспект вживання вина описаний у вірші «Подорож до Китаю», де ватажком мандрівників виступає «метр Рабле», що розбирається в «пьяном деле». Цей образ створений на основі творчості самого Рабле — в його романі герої отримують тлумачення пророцтва «оракула Божественной

бутылки»⁴, в якому стверджується сакральна роль вина: «Заметьте, друзья: вино нам дано, чтобы мы становились как боги, оно обладает самыми убедительными доводами и наиболее совершенным пророческим даром. <...> Ибо вину дарована власть наполнять душу истиной, знанием и любомудрием» [141, с. 706-707]. При цьому пророцтво миттєво впливає на героїв — вони починають говорити віршами. Про сакральне значення вина у Рабле і в духовних практиках в цілому пише Еліфас Леві — автор книг з окультизму, яким Гумільов досить інтенсивно цікавився в ранні роки. У книзі «Учение и ритуал высшей магии» Леві називає Рабле чарівником, а його пантагрюєлізм — панацеєю [94, с. 109] і далі розмірковує про цілющі властивості вина і масла. В іншій книзі, «Le Sorcier de Meudon» («Чарівник з Медону»), Рабле фігурує в якості головного героя і в передмові визначено автором як «l'archétype de la plus parfaite intelligence de la vie»⁵ [197]. У романі-трактаті метр Франсуа неодноразово підкреслює значення вина — наприклад, в одній із глав він ототожнює вино з сонячним світлом: «Le vin n'est-il pas fils de la lumière? N'est-ce pas là le rayon du soleil rendu potable que cherchaient tous les alchimistes?»⁶ [197]. Як відомо, Гумільов був уважним читачем Еліфаса Леві, тому не виключено, що вогняне вино, яке п'є герой поеми, сходиться до окультних джерел і, зокрема, цих трактувань постаті Рабле.

Отже, у поемі реалізований не тільки епічний сюжет, але також характерне для художнього світу Гумільова звернення до процесу пізнання, що здійснюється за допомогою певних ритуалів і артефактів (перстень, вино), при цьому подорож «на выси сознания» представляє собою своєрідну медитацію або аналогічний стан.

⁴ Докладне дослідження раблезіанських мотивів в згаданому вірші зроблено М. Баскером в роботі «Гумилев, Рабле и «Путешествие в Китай»: К прочтению одного прото-акмеистического мифа»

⁵ Зразок найдосконалішого розуміння життя (тут і далі переклад мій — К.Н.)

⁶ Що є вино, як не дитя світла? Що є воно, як не питво з сонячного променя, яке намагаються здобути алхіміки?

Крім фрагментів німецької міфології, у поемі присутня індійська символіка — квітка лотоса і візерунки індійських тканин. Ці два образи згадуються в контексті бажання проникнути «за пределы наших знаний», що висловлює другий король, у якого «столько снов живет во взоре». У цьому епізоді мова, вірогідно, йде про використання сомнамбулічного стану для осягнення й магічного перетворення дійсності. М. Баскер, що аналізує природу сновидінь у збірці «Романтичні квіти», наводить вірш «Каракалла» як приклад «самого сложного и выразительного воплощения темы оккультного сна» у Гумільова [9, с. 21]. У вірші про Каракаллу можна виявити досить багато паралелей з описом другого короля в поемі: по-перше, це власне образ володаря із суперечливим характером — ніжність в образі римського імператора поєднується з «дикой мятежностью», король із поеми одночасно «трепетен и властен, / Как стихающее море» [38, с. 59]. По-друге, зіставлення духовного досвіду з любовним, виражене в образі цариці, що чекає «мучений и лобзаний», присутнє в обох творах. По-третє, образи таємничого місця (саду у вірші, болота — у поемі) з надзвичайними рослинами, оповитого туманом/імлою, куди герой потрапляє вночі. У «Каракаллі»: «Беспокоен смутный сон растений, / Плавают туманы, точно сны» [38, с. 103]; у «Казці про королів»: «Бледный лотус под луною / На болоте, мглой одетом» [38, с. 59]. І тут же функціонує символіка білого кольору як сакрального — метелики з таємного саду «с крыльями жемчужной белизны» у вірші, лотос як символ королівського білого кольору в поемі. Виходячи з цих паралелей, можна припустити, що другий король у поемі втілює образ володаря або героя-окультиста, який згодом буде часто фігурувати в другій збірці Гумільова «Романтичні квіти».

На думку О. Комольцева, у промові другого короля виражені сумніви в абсолютній владі над світом, яку проголошує перший [81, с. 173]. Однак можна припустити, що мова не стільки про сумніви, скільки про інший тип освоєння світу. В образах королів втілені два шляхи досягнення «надлюдського» стану. Якщо перший король обирає активний, месіанський

шлях — воздвиження нового храму «в вечном танце», то другий говорить про окультний шлях, що базується на таємних знаннях і практиках. Обидва підходи були близькі Гумільову й неодноразово з'являються в його художньому світі. Однак, як і в низці інших творів зі «Шляху конквістадорів», прямуючи до влади над всесвітом герої зазнають поразки від зіткнення з жінкою — Дівою Місяця, про яку розповідає вершник і за якою вирушають королі. Анна Ахматова вказувала на свій портрет у поемі, повідомляючи, що в образі тієї, «кому отдан волшебный перстень с рубином», зображена вона [5]. Образ сумної «місячної» жінки в «Казці» загалом не відрізняється від інших аналогічних образів у ранній творчості Гумільова. Герой бачить її «на высях сознания» — ймовірно, у тому ж магічному сновидінні. Знаходження героїні на вершинах також можна зіставити з місцем, де живе вагнерівська Брунгільда — на кручі, оточеній вогняним кільцем, куди може потрапити тільки Зигфрід.

Цікавим є образ п'яти коней, яких вершник отримує від Люцифера. І. Деліч, посилаючись на С. Монаса, асоціює їх з образом п'яти почуттів [69, с. 500]. Подібне трактування виглядає досить переконливо: уподібнення почуттів коням присутнє в «Упанішадах». Тіло уявляється у вигляді колісниці, «кони, запряженные в эту колесницу — наши чувства, а путь, по которому они бегут — объекты чувств» [73]. Герой поеми бажає чуттєвого пізнання — він бачить світ у всій його повноті, починає розуміти «восторг создаемых дней» і прямує ще далі, «на выси сознания». Якщо розуміти свідомість як «суб'єктивную переживаемость событий внешнего мира» [130], то його рух можна витлумачити як прагнення до максимально повного переживання всіх процесів, що відбуваються у світі. Однак він віддає перстень Діві й таким чином втрачає контроль над своїми почуттями, у результаті отримуючи не остаточне прозріння, а шостого коня — Відчай.

Ймовірно, у даному фрагменті поеми мається на увазі процес зародження шостого почуття, яке обертається болем для невідготовленого духу — сюжет, згодом реалізований у вірші «Шосте почуття». На думку

Г. Темненко, в одній із інтерпретацій можна трактувати цей вірш як «риторическое заявление о том, что для постижения высших сущностей люди должны подняться над своей природой, обрести некие «духовные крылья» [164]. Саме це намагається зробити герой поеми, піднімаючись «на выси сознания». Цікаво й те, що й у вірші, і в баладі присутній образ вина, пов'язаний із чуттєвою насолодою: у вірші вино уявляється як одне зі «зрозумілих» земних задовольень, у поемі вино наділене магічною функцією, проте, також приносить герою захоплення тим, що відбувається. «Восторг создаемых дней» у баладі можна порівняти зі спогляданням «розовой зарей» в «Шостому почутті». Крім того, в обох текстах герой зустрічається з жінкою: вершник із балади бачить діву, «больную, как сон», хлопчик у вірші «следит за девичьим купаньем».

Найцікавішим моментом зіставлення балади і вірша є різне розуміння процесу пізнання. У «Казці про королів» пізнання здійснюється за допомогою зовнішніх магічних артефактів — коней, персня, вина. Втративши ці артефакти, герой зазнає поразки, так і не збагнувши глибинного сенсу буття — «напівтемрява», у яку Люцифер «одягає» погляд героя, найімовірніше означає духовне засліплення, повернення до незнання. У «Шостому почутті» можливість окультного шляху пізнання, тобто через ритуали й артефакти, виключається, але постулюється можливість духовної еволюції і «виращування» в собі особливого органу для цього пізнання. Цей шлях болючий — новий орган може народитися тільки «под скальпелем природы и искусства» — але кінцевим його результатом має стати абсолютне знання. Парадоксально, але шосте відчуття, яке зазвичай відноситься до ірраціональних способів пізнання, у вірші стає раціональним — за нього має відповідати конкретний орган, який розв'ється в процесі еволюції. Таким чином, у пізньому вірші відбувається переосмислення теми гнозиса: якщо в ранній поемі пізнання було пов'язане з окультними практиками, то в «Шостому почутті» викладається практично наукова гіпотеза про виникнення спеціального органу для досягнення нематеріальної дійсності.

Асоціювання коней із п'ятьма почуттями також вписується в християнську концепцію, де чуттєве пізнання і всі пов'язані з ним задоволення походять саме від Люцифера. Аналізуючи диявольські мотиви у творчості Гумільова, С. Слободнюк зазначає, що диявол у цій поемі «откровенно традиционен, традиционны и его дары» [156, с. 189]. Однак дослідник також підкреслює й оригінальність інтерпретації образу Люцифера в «Казці про королів»: у нього є влада над пізнанням, «обычно приписываемая только Богу», і можливість пізнання здійснюється тільки коли він перетворює вершника в подібного до себе — похмуру демонічну істоту із вогненным поглядом. [156, с. 190–191]. У такому випадку, для королів вершник стає духом-спокусником, чия пісня спонукала їх відправитися за Дівою Світу на вірну загибель. Й абсолютне, найвище пізнання, так чи інакше, залишається недоступним нікому з героїв.

Якщо розглядати всі образи «Казки» в сукупності, можна зробити висновок, що в цій поемі викладаються різні способи осягнення дійсності, але всі вони виявляються недосконалими або згубними й людина залишається маленькою й недосконалою у величезному світі — про що розповідається в останньому вірші.

Як і в інших поемах збірника, у «Казці» практично відсутній сюжет. Основні сюжетні точки — промови двох королів, прибуття вершника, що розповідає свою історію, похід королів за Дівою і їхня загибель, оплакування королів горбанем — характеризуються уривчастістю й акцентом на емоційних станах героїв, а не на їхніх діях. Крім того, у «Казці про королів» посилений драматичний елемент: усі чотири чоловічих персонажі (два короля, вершник і горбань) промовляють монологи. Уривчастість композиції і відсутність динамічного сюжету, а також наявність прямого монологічного мовлення характерні для романтичної поеми XIX століття, особливо, для її байронічного різновиду. Водночас, сфокусованість на особистісних переживаннях героїв (рішучості, жадання, печалі, страху) і підвищена

метафоричність мови поеми ріднить її з ліричною поемою початку ХХ століття.

Про близькість «Казки про королів» до зразків ранньої символістської поеми також говорить її композиція, що нагадує цикл. Як уже говорилося раніше, частини поеми мають відносну самостійність, а три вірші — монолог першого короля, балада вершника й останній вірш про горбаня — цілком можуть сприйматися як окремі твори, хоча окремо була оформлена тільки «Балада», що несе в собі ключовий мотивний комплекс поеми і її змістовний центр. Пізніше, переосмислюючи свої ранні досліди, Гумільов писав Брюсову, що в його образах «нет идейного основания, они — случайные сцепления атомов, а не органические тела» (1908 г.) [60, с. 356]. Частково це твердження можна віднести й до даної поеми — ймовірно, у «Шляху конквістадорів» поет ще тільки починав досліджувати межі й можливості ліро-епічного жанру й «Казка про королів» стала своєрідним експериментом в області поеми-циклу.

Але в поемі також присутній і епічний елемент. Перш за все, це фрагменти німецької міфології, про які говорилося раніше, і присутність на рівні сюжету таких традиційних для героїчного епосу мотивів, як мандрівка за далекою дівою і кореляція невразливості і сили героїв з їх загибеллю. Природа персонажів поеми теж епічна: в образах королів вгадуються риси лицарів і паладинів з їх безстрашністю і готовністю проявити відвагу. Образ співака також характерний для епосів, причому тут він виступає ще і як провидець — його балада є, по суті, застереженням. Ця деталь зближує його з Лаокооном з гомерівських поем. Назва «Казка про королів» також відсилає до епіки — адже казку традиційно відносять до епічних жанрів [86, с. 880]. Крім того, назва співзвучна «сазі про королів» — назві епічного жанру, що був поширений у середньовічній ісландській літературі. Звичайно, містична атмосфера поеми Гумільова далека від життєписів конунгів, проте саме звернення до даної теми свідчить про первинний інтерес поета до епіки.

Про присутність елементів народного епосу в образному ладі поеми говорить і метрика — «Казка про королів» написана переважно чотиристопним хореем. Як зазначає М. Л. Гаспаров, специфіка цього розміру — «его связь с песней», причому «не только лирической, а и эпической» [29]. Цю ж особливість хорей помічав і сам Гумільов: «Хорей, поднимающийся, окрыленный, всегда взволнован и то растроган, то смешлив; его область — пение» [44, с. 72]. Балада, проспівана вершником, написана чотиристопним анапестом, який, на думку поета, «стремителен, порывист» і являє собою «стихии в движение, напряжение нечеловеческой страсти» [44, с. 72–73]. Уявлення Гумільова про розміри тут цілком сходяться зі змістом балади: герой спочатку відчуває екстатичний захват від отриманих дарів і їхнього впливу, а потім впадає у відчай. Це також виділяє баладу на тлі загального пісенно-розповідного фону поеми. Ще одне місце в поемі, де використовується анапест і тим самим створюється деяка динаміка — опис загибелі королів («По обрывам пройдет только смелый...»).

Зрештою, у поемі присутні баладні елементи. По-перше, простежується мотив зустрічі з істотами з інших світів — з Дівою Місяця/Землі/Світу, з Люцифером, з гномом і феєю. Посилаючись на М. Оцупа, С. Слободнюк зазначає, що образ диявола в ранній творчості Гумільова «вне всякого сомнения, рождается под знаком «озерной» школы» [156, с. 189], а саме під впливом «магических жутких баллад» Колріджа, Вордсворта й Сауті. У цей список неможливо не додати й баладну лірику Лермонтова — наприклад, русалки, що прикрашають мертвих королів квітами, нагадують образ із «Русалки» Лермонтова. Другий традиційно баладний сюжет — загибель після зіткнення з фантастичними істотами. Королі гинуть у спробі заволодіти Дівою Світу, а герой балади хоч і не гине у фізичному сенсі, але стає здобиччю Люцифера.

Отже, у «Казці про королів» простежуються ті ж тенденції, що й у двох інших поемах зі збірки. На рівні сюжету це наявність ніцшеанських мотивів, образів могутнього володаря й сумної «місячної» діви, на рівні жанру —

прагнення до синтезу й поєднання в одній поемі рис романтичної поеми, поеми межі століть, а також епосу й балади.

2.5 Північний раджа

Поема «Північний раджа» була написана в 1908 році і згодом включена до збірки «Перли» 1910 року (відділ «Перли рожеві»). У цьому невеликому за обсягом ліро-епосі реалізується одна з «пріоритетних», програмних тем у творчості Гумільова [132, с. 7] — тема руху, переміщення в просторі. «Мандрівний» характер поезії Миколи Степановича відзначається багатьма дослідниками. Наприклад, О. Ю. Кулікова пише про «географічний» простір у творах Гумільова [88, с. 7], підкреслюючи при цьому, що тема мандрів у поета не обмежується подорожами тільки у фізичному світі: «поэт описывает идею покорения мира во всех возможных «далевых» вариантах — от географического до поэтического» [88, с. 22]. Таким чином, герої Гумільова освоюють і духовний простір — слово, мистецтво, релігійні або магічні практики. Схожої думки дотримується О. Ю. Раскіна, яка розглядає творчість поета в контексті сакральної географії — на думку дослідниці, Гумільов надає виняткове значення духовній наповненості подорожі у своїй поезії, а сенсом і метою мандрівок його героїв є пошук «иной родины», втраченого райського саду [147].

Пошуки раю тісно пов'язані з іншою значущою для поета темою, яка також присутня в поемі — це тема «Індії Духа», тобто іншого, сакрального простору, шлях до якого пролягає через фізичний простір і час. Поезія лідера акмеїстів довгий час асоціювалося виключно з Африкою — африканські подорожі й щоденникові записи про них, численні вірші про Африку надовго закріпили за ним славу «оспівувача жирафів», у той час як точних географічних і культурологічних описів Індії в його поетичному світі відносно небагато. Однак розкриття теми Індії тим більше важливо для розуміння його творчості, що індійські мотиви в нього, як правило, приховані, а значить, відносяться переважно до таємного, «окультного» кола

тем. Образи індійської культури в Гумільова часто пов'язані з темами метемпсихозу й мандрів душі по різних світах і втіленнях, духовного пробудження й досягнення «безболісного» стану, страждань і позбавлення від них. Розуміння Гумільовим шляху як духовної еволюції, яка триває все життя, також є дуже близьким до індійської філософії, а саме — до буддійського вчення про вісімковий шлях до кінця страждань і нірвани. Прямим аналогом вісімкового шляху в художньому світі Гумільова є «духовное странничество, приводящее героя к успокоению его страстей и томлений» [127, с. 315].

Однак своєрідне тлумачення Гумільовим філософських ідей являє собою тільки частину мотивного комплексу, пов'язаного з Індією. На думку О. Раскіної, у його поезії «сосуществуют три Индии — Индия историческая, являющаяся олицетворением «нежного и блестящего Востока», Индия как самая священная из южных стран и, наконец, таинственная «Индия Духа» — цель странствий героя-паломника» [147]. У «Північному раджі» присутні всі три образи. Країна «сказочных озер» і «брильянтовых раджей», де народився герой, — це образ першої Індії, багатой й культурно розвиненої східної країни. Індія як «солнечная страна», перед вихідцями з якої тремтить «сын полуночной страны», — втілення священної Індії, помешкання великих богів, які допомагають правителю. Нарешті, інша Індія-видіння — це і є та шукана духовна ціль, до якої прагне Раджа. Таким чином, Індія в цій поемі розуміється і як батьківщина героя, і як область його прагнень.

Особливий статус Індія в «Північному раджі» приймає на тлі зіставлення з іншою сакральною місцевістю — Північним Полюсом. Північних локусів у художньому світі в Гумільова також відносно небагато — крім даної поеми вони присутні у віршах «На Северном море», «На льдах тоскующего полюса...», «Норвежские горы», «Швеция», «Стокгольм», а також у п'єсі «Гондла». При цьому лід і холод як символи чистоти розуму і вищого духовного прозріння часто фігурують у ранній творчості поета — це

«снега неведомых высот», сніг «на высях сознанья», «снеговой многобашенный храм», «божественно-холодные лучи» та ін. Подібне трактування цих образів можна знайти в Ніцше, у якого «лед», «холод» и «север» — скорее метафоры, описывающие черты характера, а отнюдь не географический регион» [181]. А в Ніцше вони з'явилися внаслідок переосмислення міфів про Гіперборею — казкову північну країну, населену прекрасними у фізичному й духовному сенсі людьми. Гіперборейці в німецького філософа стають надлюдьми з винятковою волею до влади, і тільки вони знають вихід із «тисячолітнього лабіринту». Виняткова воля до влади властива Раджі з поеми — його подорож на північ названа «набігом», а сам раджа проголошується «владикою Півночі», тобто він має намір отримати владу над здобутими їм землями. Слова Ніцше «Лучше жить среди льдов, чем под теплыми веяниями современных добродетелей» [129, с. 633] перегукуються з тим, що каже Раджа своїм підданам: «Не бойтесь этой наготы / И песен холода и вьюги, / Вы обретете здесь цветы, / Каких не знали бы на юге» [38, с. 207]. Південь і блага цивілізації та її ж пороки відкидаються й поступаються холодному аскетизму та виключній волі.

Аналогічний вольовий акт здійснює Бранд Ібсена в однойменній п'єсі: пастор свідомо уникає полегшення своєї долі, а також долі оточуючих його людей. Втеча на дику незвідану територію на пошуки ідеалу, загибель у снігах, передсмертне видіння коханої — усі ці мотиви ібсенівської п'єси присутні в «Північному раджі». Ідея здобуття раю в момент загибелі, виражена в останній частині поеми, також сходить до «Бранда» — в одній із фінальних сцен герой говорить, що «Стынут в морозе закона / Сердце и дух, но повеет теплом / Свыше и — разом оттают» [58, с. 245]. «Весна», що приходить до вмираючих парсів — це і є той теплий рай, який знаходять шукачі сакральної землі. Зближення Бранда і «владики півночі» також здійснено в більш пізньому вірші Гумільова «Норвезькі гори»: «И, царств земных непризнанный наследник, / Единый побежденный до конца, / Не здесь ли Бранд, суровый проповедник, / Сдвигал лавины именем Творца?»

[40, с. 125]. У вірші актуалізуються, по-перше, образ царя, спроектований на образ самого Бога: біблійна фраза «Се — царь» у поемі корелює з визначенням Бранда як «наследника царств земных», тобто, володаря світу. По-друге, в обох текстах присутній образ трансформування реальності силою волі і слова: у раджі це сила творчої уяви, у пастора — сила молитви. У художньому світі Гумільова ці засоби впливу на реальність еквівалентні, оскільки поетична творчість і релігійне служіння є «двома сторонами одной и той же монеты». Таким чином, мотив втечі на північ в ім'я духовної мети в поемі сходить і до п'єси Ібсена.

Арктичні льоди також можна вважати «последним земным пространством на пути к миру иному, местом жреческого служения», куди мудрець прямує заради молитви «о благе мира» [146, с. 144]. Ця концепція також близька до образу раджі, оскільки його мрія, «благословляемая всеми» — це все-таки мрія про створення раю, і навіть якщо в матеріальному світі його створити не вдається, то його можна здобути силою творчості, яке за своєю суттю близьке до релігійного служіння. У цьому сенсі розуміння Гумільовим Індії як шуканого духовного простору перегукується із ідеями М. Ключова, у чийй творчості «образ реально существующей страны, локализованной в пространстве, переходит в образ «горницы сердца» [138, с. 135]. «Біла Індія», «своеобразный вариант мира высшего инобытия» [155], співвідноситься із російською північчю — оскільки саме Русь виступає в якості спадкоємиці давньої східної мудрості. Індія в Ключова також уявляється як «страна преображенных людей, чаемая в грядущем (как Новый Иерусалим)» [155]. Як відомо, мотив здобуття Нового Єрусалиму проходить через усю творчість Гумільова і втілюється в тому числі і в індійських мотивах. Паралелі зі світоглядними і творчими настановами Ключова в Гумільова також простежуються в переконанні, що поезія й релігія — споріднені заняття. Для Ключова в набутті Білої Індії «значительную роль играет искусство — путь духовного преображения человечества» [155]. Останні рядки «Північного раджі» досить співзвучні цій тезі: «священная

ложь», яка живе у творах мистецтва — це і є та духовна робота, націлена на перетворення людства і як результат — здобуття «иной Индии». «Гордое решение» раджі в цьому контексті уподібнюється «внутреннему грому слова», яке відкриває шлях до Білої Індії і служить основою творчого акту, що вибудовує цей шлях.

Прямим втіленням теми Білої Індії в Ключова є однойменна поема, у якій символіка пошуків іншого світу тісно переплетена із земним сільським буттям. Індія ця криється в хаті й домашньому начинні — «знакомые с детства реалии обретают космический смысл» [92, с. 55]. У цій поемі можна виявити низку образів, що зіставляються з образами з «Північного раджі». Насамперед це образ сакрального топосу, що включає в себе й північ, і південь — шлях у серце світу, «адамантовый бор» пролягає «с Соловков на Тибет» [79, с. 309]. Спільним для двох поем є й образ відкривача й перетворювача нових земель — у Ключова це Адам, який веде кораблі вглиб Індії-хати, «чтоб лапоть мозольный, чумазый горшок / Востеплили очи, живой огонек» [79, с. 309]. Також у поемі Ключова звертає на себе увагу згадка про біблійного царя Саула, який «царство нашел многоценней златниц» [79, с. 310] — герой поеми Гумільова також наділений біблійними конотаціями (фраза «Се — царь» — цитата з книги пророка Захарії).

Значний вплив на створення «Північного раджі» мали твори сучасників символістів — цикли «Царю Північного Полюса» В. Брюсова й «Мертві кораблі» К. Бальмонта. З циклом Брюсова поема корелює вже на рівні назви, де із самого початку задається образ не мандрівника або дослідника, а підкорювача, який приходить панувати. Однак у Північного Полюса вже є споконвічний цар — це бог, що живе «в безвестностях небесных», який не прощає зазіхання: вікінг Свен Краснозубий, що задумав підкорити північні землі, гине. Тому посвята «Царю» має подвійний сенс: це вихваляння й північної стихії, представленої в божественному вигляді, і хоробрих вікінгів, що зважилися з нею змагатися. У Брюсова набагато більше, ніж у Гумільова, проявлена героїчна складова, його Свен — приклад епічного героя, який

вступає в сутичку з богами й терпить поразку. Зіставлення Півночі й Півдня, а також образ шуканого раю, у метра символізму відсутні. Проте, в образах вікінга й раджі виявляється певна схожість — звернення індійського владика до підданих перегукується з піснею Свена: обидва володаря знають, що ведуть своїх людей на смерть, і все одно не відступають від своєї мети. До того ж, уривок із циклу Брюсова написаний тим же розміром, що й «Північний раджа» — чотиристопним ямбом. Не виключено, що саме пісня Свена, якого вабить мандрівка до незвіданої землі, послужила одним із головних зразків для поеми.

З «Мертвими кораблями» Бальмонта ліро-епос Гумільова споріднює тема пошуку «квітучої країни» на півночі, «где верно, есть остров — красив, недвижим, / Окован пленительным зноем!» [8, с. 129]. Ця країна має дати щось краще, ніж те місце, звідки прибули герої, яким «скучны пределы родимых полей» [8, с. 129]. Тому Раджа обіцяє, що його піддані знайдуть на півночі квіти, «каких не знали бы на юге» [38, с. 207]. Також у циклі Бальмонта присутній той же мотив сну-смерті і видінь, які передують цьому стану. Рядки «Для нового Солнца в цветущей стране / Проснувшись, откроем мы вежды» [8, с. 130] співзвучні сподіванням замерзаючих парсів, кожен із яких бачить себе в рожевому саду із коханою. Але на відміну від героїв Гумільова, герої Бальмонта розчаровуються у своїх мріях і гинуть «с проклятьем на бледных устах» [8, с. 132]. Отже, тема неминучості смерті, що розвинена в Бальмонта, у Гумільова набуває інший вимір і поступається місцем «видению торжествующей творческой мечты» [132, с. 521].

Образ Раджі, безсумнівно, має месіанську природу. Зовнішність володаря досить близька до образу Будди — індійського царевича, який залишив розкішне життя заради духовного шляху. З іншого боку, фраза «се — царь» відсилає до образу Ісуса Христа: «Ликуй от радости, дщерь Сиона, торжествуй, дщерь Иерусалима: *се Царь* твой грядет к тебе, праведный и спасающий, кроткий, сидящий на ослице и на молодом осле, сыне подъяремной» (Зах 9:9). «Вихрь его событий» і «трубящие слоны», ймовірно,

також навіяні біблійним образом: «...и возгремит Господь Бог трубою, и шествовать будет в бурях полуденных» (Зах 9:14). Християнські конотації поеми також можна простежити при зіставленні Раджі із Золотим лицарем з однойменного оповідання. Як і герой оповідання, Раджа веде своїх людей у рай, а «перед смертю они должны были видеть чудные сны, каких не дано увидеть нам, живым» [46].

Ще один персонаж, якого можна вгадати в раджі Гумільова — індуїстський бог Шива, який священним танцем руйнує Всесвіт, але потім створює інший. Рядки «В кипучий вихрь его событий / Спешите кануть и сгореть» відсилають до образу Шиви-руйнівника, над яким зображується півколо з вогню — символ знищення старого життя [61, с. 412]. Крім того Раджі притаманний і творчий аспект — він має намір *створити* іншу Індію в пустельному царстві снігу й льоду.

Акт подорожі Раджі на північ — це не особисте прагнення оволодіти знаннями або гармонією, а, як це часто буває в героїв Гумільова, бажання певним чином трансформувати відкриті землі. У цьому Раджа близький до образу конкістадора — не жорстокого завойовника, а фактично культурного героя або пророка, що несе культурні й духовні цінності. «Нежива» земля полюсу чекає такого героя, бо хоче відродження, «святой по-новому весны» [38, с. 205] і тому прихід Раджі — благо для неї.

Схожі риси месії-перетворювача має Колумб у поемі «Відкриття Америки». Суттєвою деталлю, є й те, що в циклі «Капітани» Колумб — *«мечтатель и царь»*, тобто, як і Раджа, поєднує статус володаря і візонера. Шлях до нової землі в Раджі також проектується на шлях Колумба: пошуки теплої і благодатної Гіпербореї приводять його до царства льоду — так само, як пошуки Індії обертаються відкриттям Америки в Колумба. Обидва персонажа змушені гнати «стадо оробелое свое», щоб створити «иную Индию» замість шуканої. А відкриті ними землі в обох поемах це — «нетронутая новь», яку може підкорити тільки «мечтатель и царь».

Отже, поема являє собою не тільки «аллегорію творческого воображения» [9, с. 55], а й проголошення трансформуючої сили цієї уяви. З мотивом всепроникної творчої фантазії «Північного раджу» пов'язує міф про відвідування Аполлоном Гіпербореї й заступництво її мешканцям [116, с. 252]. Про високу мистецьку мету північної подорожі в поемі свідчить згадка «картины, статуи, поэмы»; а в рядках «мы создадим иную Индию — виденье» може говоритися про відтворення художньої реальності. Перебування Аполлона на сакральних землях північних країв народжує «священную ложь» — тобто витвір мистецтва, «творческий акт, выявляющий «иной мир» за внешней скудостью» [132, с. 38]. У такому випадку Раджа, як і низка інших героїв Гумільова (наприклад, Гондла, що перевтілює ісландських ярлів своєю музикою і смертю) — «чудесный феникс, преодолевающий ледяной ветер безграничных пространств» [14, с. 193].

У цьому творчому подоланні дійсності Раджа близький не тільки героям Гумільова, а й романтичному герою, зокрема, Мцирі — «могучему духу с нереализованными возможностями, чей героический порыв фатально нейтрализован действительностью. Эта идея закрепляется сюжетным мотивом бесцельного кругового движения: весь путь Мцири, с его трудами и подвигами, совершался в окрестностях монастыря» [22]. Як і Мцирі, Раджа прагне подолати обставини, які неспівмірні його фізичним можливостям, і так само він не досягає своєї мети в матеріальній площині, але на деякий час підіймається над дійсністю в духовному пориві. Таким чином, в ідейному плані «Північний раджа» близький до романтичної поеми.

За своїм жанром поема найбільше близька до зразків ліро-епічних творів початку ХХ століття. У ній простежується все та ж відсутність сюжету й домінування особистісних переживань. Через ці особливості, а також невеликий обсяг в критиці й наукових роботах «Північний раджа» досить часто називається віршем, іноді — триптихом, оскільки поема розділена на три розділи, однакові за обсягом і метричною структурою. Епічну повновагість поемі надає сам образ Раджі й масштаби його задуму. Подібно

до героїв епосів, він «прибавляет величия человеческому роду, показывая, на какие подвиги тот способен» і «раздвигает для других границы человеческого опыта» [17, с. 8–9]. Дії героя можуть не мати успіху, і навіть сам він може загинути, але головна його функція в героїчній поезії — «добиться, насколько это возможно, самодостаточной мужественности, не допускающей существования чего-либо для нее невозможного и довольствующейся даже поражением, если только человек отдал все, что мог» [17, с. 9]. Сказане цілком співпадає з образом Раджі: його подорож — це маніфест подолання меж людських можливостей, подвиг в ім'я подвигу.

Отже, наявність у поемі епічної фігури героя врівноважує ліричну складову, частково наближаючи її до романтичної поеми XIX століття. Як один із ранніх дослідів Гумільова у сфері поеми, «Північний раджа» втілює три важливих для його подальшого художнього пошуку теми: по-перше, тему мандрів (в тому числі, і духовного характеру) і геософічного світосприйняття; по-друге, тему Індії — у найширшому розумінні; по-третє, тему відтворення епосу в умовах сучасної поетові літературної ситуації.

2.6 Сон Адама

Поема «Сон Адама» завершує розділ «Сірі перли» у збірці «Перли». Її сюжет про освоєння людиною матеріального світу та загибель цивілізації розгортається в оніричному хронотопі. Ми вже згадували про те, що у своїй творчості Гумільов часто звертається до «форм вихода к сакральному сверхзнанию — это формы сна, прежде всего, и измененных состояний сознания, размывающих границы повседневного бытия» [137, с. 59]. Щодо «Сну Адама», то в цій поемі сон грає подвійну роль: по-перше, він є сюжетоутворюючим елементом, по-друге, розглядається як засіб для здобуття сакральних знань про світ та його долю.

Функціонування сновидчого простору як сюжетоутворюючу відповідає твердженням Ю. М. Лотмана про те, що «сновидение отличается

полилингвильностью: оно погружает нас не в зрительные, словесные, музыкальные и прочие пространства, а в их слитность, аналогичную реальной» [103, с. 224] – тобто, за допомогою сну у поемі моделюється шлях розвитку і ті його етапи, які людство проходило (освоєння землеробства, природних ресурсів, виникнення релігії та мистецтв) або теоретично пройде (апокаліпсис та відродження цивілізації у первісному стані) насправді.

Характер оніричного хронотопу в поемі ріднить її з жанром видіння, який зустрічається ще в Античній літературі (наприклад, «Видіння Ера» Платона або «Сон Сципіона» Цицерона) і найбільш бурхливо розвивається в епоху Середньовіччя. Специфіка даного жанру полягає, по-перше, у його дидактичному характері: видіння покликані «открыть читателю истины, недоступные непосредственному человеческому познанию» [194, с. 21]; по-друге, у наявності ясновидця, який має «а) воспринимать содержание видения чисто духовно; б) ассоциировать содержание видения с чувственными восприятиями» [194, с. 21]. Жанровою моделлю для середньовічних видінь виступає книга Одкровення і взагалі будь-які видіння, що згадувалися у Біблії: як пише Б. Ярхо, «авторы видений имели перед глазами библейские откровения в качестве образцов» [194, с. 27]. Кореляція спостерігається також на рівні назви, у якій обов'язково згадується сам акт бачення (одкровення, видіння) і ім'я візонера: «Одкровення Іоанна Богослова» — «Видіння Карла III», «Видіння Мерхдеофа» та ін. «Сон Адама» також укладається в цю схему, оскільки в заголовок винесено і слово «сон», яке вказує на візонерську природу поеми і ім'я ясновидця, що його сприймає.

Гумільов звертається до візонерського жанру не один раз. Зокрема, у збірнику «Колчан» є вірш, який так і називається — «Видіння». Він має такий сюжет: перебуваючи на «ложе хвороби», ліричний герой бачить святих Пантелеймона й Георгія, які допомагають йому зцілитися, пророкують одужання і славу; вранці він встає «с надменной улыбкой, с весельем во взорах / И с сердцем, открытым для жизни бездонной» [39, с. 122]. У вірші

дотримані жанрові особливості канонічного середньовічного видіння: наявність образу візонера, який усвідомлює побачене як породження духовного світу, і водночас являється частиною самого видіння [194, с. 28], тобто може сприймати те, що відбувається на рівні почуттів: відчутти зцілюючий дотик Пантелеймона, почути трубний голос Георгія. Досить помітним є й дидактичний елемент: святі приходять до хворого з метою переконати його не зрікатися власної сили й повстати з його ложа хвороби заради майбутньої слави.

Найдосконалішу форму жанр видіння здобуває у «Божественної комедії», зв'язок із якою зберігається у Гумільова на протязі усього творчого шляху: наприклад, у другому вірші циклу «Беатріче» знаходимо непряму згадку про подорож у Пекло: «Слишком долго мы были затеряны в безднах...» [38, с. 225]; або «колоквіум із старійшинами церкви» у вірші «Рай» асоціюється з «іспитом», який герою «Божественної комедії» влаштовують апостоли Петро, Яків та Іоанн. Паралелі з Данте виявляються навіть у «Заблукалому трамваї», який досить часто трактується дослідниками саме як сон або видіння. За деякими припущеннями, ліричний герой «трамвая» здійснює потойбічну подорож, подібну до дантовської, а Машенька грає роль Беатріче [161]. Отже, присутність дантівських мотивів у ліро-епічних творах Гумільова, і зокрема у даній поемі, є цілком закономірною. У «Сні Адама» також можна виокремити декілька. Наприклад, герой засинає біля Древа Пізнання — цей багатосторонній символ, по-перше, відсилає до Біблійного образу, по-друге, до буддійських вірувань (Будда медитує під деревом Бодхі і досягає просвітлення), а по-третє, нагадує про ліс, із якого починається «Божественна комедія». «Нерозумність» засинаючого Адама споріднена до розгубленості героя Данте, який заблукав і до відкриття певної вищої істини не знає, що йому робити. Мотив втрати моральних орієнтирів також згадується у рядках «И многое видит смущенный Адам: / Он тонет душою в распутстве и неге, / Он ищет спасенья в надежном ковчеге / И строится снова, суров и упрям» [38, с. 256]. Як відомо, на початку свого шляху герой

Данте стикається із трьома тваринами, що символізують вади та гріхи — зокрема рись, що символізує розпусту, у якій тоне й Адам. З огляду на це, образ ковчегу набуває ще одну конотацію, окрім власне біблійної — це вмістище божественної істини, до якої герой «Комедії» виходить, коли нарешті потрапляє у Рай.

Про поему Данте також нагадують описи зірок — «над ним ослепительных звезд трепетанье», «многозвездный шатер» [38, с. 255, 257]. У «Божественній комедії» неодноразово акцентується увага на русі зірок та сузір'їв, а також кожна частина закінчується саме словом «зірки».

Окрім сюжетоутворюючого елементу сон у поемі розглядається як «персональное духовное приключенчество героя» [152, с. 82]. У юнацьких дослідах Гумільова, «стихах из снов», як їх називає М. Баскер, сновидіння виступало як занурення в незвідані простори духу з подальшим набуттям сакральних знань. У цих віршах поет також переосмислює своє захоплення магією й окультизмом: сні є не просто породженими підсвідомістю образами, але образами, що викликані навмисно, за допомогою певних магічних ритуалів. Описи таких ритуалів, а також технік «бачення» й «передчуття» Гумільов знаходить у Еліфаса Леві й Папюса, відомих європейських окультистів, чия творчість суттєво вплинула на його езотеричні пошуки. Таким чином, сон і магія стають «неразрывно связанными у молодого Гумилева посредством доктрин оккультизма» [9, с. 10], а власне сновидіння — «главным орудием мага-окультиста» [9, с. 19].

Практикуючи певні магічні ритуали й занурюючись у сон, герої віршів потрапляють в іншу реальність, де зустрічаються з магічними істотами. Ранні збірки насичені описами таких занурень у потойбічний світ: «Мы услышим робкий, тайный шаг, / Мы с тобой увидим Люцифера» [38, с. 92]; «Там, быть может, ты увидел Феба, / Трепетно бродящего в саду / Как и ты стрелой снов пронзённый, / С любопытным взором он застыл» [38, с. 103]. Сновидчий стан також може служити засобом перетворення реальності: «В каких пределах я ни буду, / На все наброшу я свой сон» [38, с. 38]; «Аромат сжигаемых

растений / Открывал пространства без границ, / Где носились сумрачные тени, / То на рыб похожи, то на птиц» [38, с. 118], або засобом особистісної трансформації й переходу на новий духовний рівень, чого жадає Актеон з однойменної п'єси: «Я лягу здесь, под этот мудрый вяз, / Ведь хоть молчит, но знает он о многом. / Я буду спать, не закрывая глаз, / И, может быть, проснусь на утро богом» [42, с. 44]. Функція сну як засобу духовного преображення полягає в тому, що, «являясь мнимой смертью или обрядом посвящения, он позволяет автору организовать некую стрессовую ситуацию, которая скажется на дальнейшей судьбе персонажа и сюжетных ситуациях» [152, с. 85]. Саме тому ліричні герої Гумільова шукають можливості зануритися в сновидчий стан, оскільки вони вийдуть із цього стану зовсім іншими й будуть творити реальність на новому рівні.

У «Сні Адама» ритуальна, трансформуюча природа сну також простежується: Адам має здібності до візіонерства, причому, він не просто генерує певні видіння або образи, але може й керувати духами: «И в ночь волхвований на пышные мхи / К нему для объятий нисходят сифиды / К услугам его, отомщать за обиды – / И звездные духи, и духи стихий» [38, с. 256]. Однак згодом з'ясовується, що візіонерська й окультна практика — лише проміжний етап на життєвому шляху героя, який згодом звертається до релігії: «Святыми ночами, спокойный и строгий, / Он клонит колена и грезит о Боге» [38, с. 257]. Таким чином, «как «ночь волхвований» превращается в «святую ночь», так и гумилевский герой переходит от магии и обращения к силам природы к монотеистической вере» [125, с. 69]. У цьому епізоді Гумільов, що прийшов від окультних доктрин до православ'я, зобразив як особистий досвід, так і загальнолюдський поворот від язичницьких вірувань до монотеїстичних релігій.

Панівним джерелом сюжету поеми є Біблія. Перші п'ять строф відтворюють низку розповідей з книги Буття — безтурботне життя Адама і Єви у Раю, вигнання з нього, історія Каїна та Авеля, будівництво ковчегу та відродження після потопу; передостання строфа зображує кінець світу. Але у

Гумільова Адам не тільки бачить все, що відбувається із його наступниками — синами, Ноем, людьми майбутнього — але і сам втілюється у них. Він є і «ясновидцем», воспринимающим сон, и непосредственным участником событий, происходящих в этом сне» [125, с. 69]. Видіння розкриває йому історію людства від зародження до загибелі, яка укладена у одну індивідуальну історію — життя Адама. Оповідь у «Сні Адама» побудована на цій кореляції особистої й загальнолюдської долі. Оповідання ведеться від третьої особи однини: «Он видит пылающий ангельский меч»; «Он тонет душою в распутстве и неге, / Он ищет спасенья в надёжном ковчеге» і т.д. Пряма вказівка на колективність зустрічається тільки в одній строфі: «Вот новые люди... Очерчен их рот, / Их взоры не блещут, и смех их случаен». [38, с. 255]. В першу чергу, виникає образ одного ліричного героя в ролі «пахаря, воина и всадника», мандрівника, який відкриває «безвестные страны», дослідника, який вивчає й перетворює світ. Однак у діях Адама втілені основні сфери людської діяльності від елементарних спроб вижити — «Как звери, должны они строить жилище, / Пращой и дубиной искать себе пищи» — до мистецтва і духовних пошуків — «Святыми ночами, спокойный и строгий, / Он клонит колена и грезит о Боге» [38, с. 257]. Він проходить весь духовний шлях людства, який зафіксований у Біблії від Буття до Апокаліпсису. Таким чином, Адам — це власне Адам, отець усього людства, Іов, який страждає, Давид, який возносить хвалу Богові через поезію, Іоанн, який бачить кінець світу — тобто універсальний образ, провідник усіх знань та моделей поведінки у Всесвіті. У свою чергу, його сон — це «текст, разделенный между многими адресатами» [152, с. 31], своєрідне послання, спосіб передачі сакрального знання про долю людства.

Універсалізація образу Адама не є випадковою на тлі зображення апокаліпсису у поемі, адже «последнее откровение может быть только одним и общим для всего мира, иначе оно не было бы последним. Как Бог-Творец един перед лицом человека Адама, так едино человечество перед лицом Бога, завершающего мировой процесс» [191, с. 29-30]. Тобто, цілком можливо, що

втілення усього людства у образі Адама слугує як нагадування про єдність світу перед Божим судом.

Образ комети (зірки, що падає), яка позбавляє Адама життя сходить до рядків з Одкровення: «И звезды небесные пали на землю, как смоковница, потрясаемая сильным ветром, роняет незрелые смоквы свои» (Одкр. 6:13). Цей біблійний образ є досить характерним як у ранній, так і у пізній творчості Гумільова. Наприклад, описи кінця світу, пов'язані з небесними тілами, зірками а також із вогнем, є у вірші «Пам'ять»: «И тогда повеет ветер странный — / И прольется с неба страшный свет, / Это Млечный Путь расцвел нежданно / Садам ослепительных планет» [41, с. 90] або у «Хворий землі»: «Комет бегущих душный чад / Убьёт остатки атмосферы, / И диким рёвом зарычат / Пустыни, горы и пещеры» [38, с. 171]. Образи згубного полум'я і згубної зірки фігурують і у вірші «До Синьої зірки»: «И умер я... и видел пламя, / Невиданное никогда: / Пред ослеплёнными глазами / Светилась синяя звезда» [41, с. 36]. Небезпека, що надходить від зірок також згадується у поемі «Зоряний жах», що розглядається у четвертому розділі даної роботи.

Але як і у всій творчості Гумільова, так і у даній поемі важливим є те, що після кінця світу історія починається спочатку — Адам знову просинається у Раю. Цей мотив можна також віднести до біблійного — книга Апокаліпсису закінчується тим, що світ відроджується, у ньому встановлюється божественний порядок, і праведники отримують вічне життя без страждань: «...И показал мне чистую реку воды жизни, светлую, как кристалл, исходящую от престола Бога и Агнца» (Одкр. 22:1). У «Сні Адама» немає вказівок на те, що після апокаліпсису та пробудження Адам переходить у інше, більш довершене буття — навпаки, підкреслюється, що він прокидається у тому ж самому земному Раю, поряд із Євою. Такий фінал більше властивий міфологічному наративу, де циклічність — один із панівних елементів. Але, з огляду на те, що ліричний герой Гумільова загалом прагне прийти саме до згаданого у Одкровенні очищення і

божественного порядку — або до Небесного Єрусалиму — можна припустити, що імпліцитно у поемі присутній потенціальний перехід Адама на інший рівень. Крім того, у поемі не згадується Христос, а отже можливо, що у наступній «спробі» людство отримає свого Спасителя.

Окрім біблійних сюжетів та мотивів у поемі можна знайти елементи індійської релігійної традиції. Згідно буддійського вчення, людське життя — це сон або ілюзія, у той час як пробудження знаменує собою вихід із кругообігу смертей і народжень і повернення в початковий, «істинний» стан. Такий мотив пробудження, «обнулення» долі фігурує у вірші «Прапамять»: «Когда же, наконец, восставши / От сна, я буду снова я, — / Простой индиец, задремавший / В священный вечер у ручья?» [40, с. 131]. Але якщо в буддизмі стан сну трактується більш метафорично, як пасивність свідомості, то в індуїзмі сон має космогонічне значення. Образ Адама у значній мірі перегукується з образом «погруженного в сон Вишну-Нараяны, наблюдающего за порождениями собственного сновидения» [2, с. 73]. Згідно індуїстських вірувань, сплячий Вішну містить собі весь Всесвіт і «хранит ее в период между гибелью одного мира и рождением другого» [2, с. 74]. Сюжет у «Сні Адама» розгортається циклічно: людство починає свій шлях із первісного «чистого» стану, розвивається, освоює світ і згодом гине через глобальний катаклізм. Руйнування світу, що збігається з пробудженням Адама, знаменується поверненням у початкову точку — «новонароджене», райське існування. Таким чином, сон у поемі здобуває не тільки провіденціальний, але й космогонічний сенс, у той час як Адам — універсальна людина, яка вмщує в себе весь Всесвіт. Подібне зображення ліричного героя не збігається з біблійним розумінням образу, де Адам не наділений здатністю до передбачення. Невластиве для християнської традиції й поклоніння «Смерти, богине усталых», до якої звертається герой поеми. А в індійських віруваннях культ, присвячений Калі — богині смерті й руйнування — є досить поширеним.

Ще одним жанровим зразком «Сна Адама» являється епос Дворіччя. Наявність шумеро-аккадських мотивів насамперед вказує місцевість, у якій засинає Адам: «Направо — сверкает и пенится Тигр, / Налево — зелёные воды Евфрата» [38, с. 258]. З менш явних відсилань до вавилонського епосу можна зазначити тему передбачення майбутнього — наприклад, Гільгамеш розуміє, що зустрінеться зі своїм другом і суперником Енкіду, завдяки видінню — і тему смерті як кінцевого пункту в людському шляху. «Епос про Гільгамеша» також примітний тим, що в ньому зустрічається не менше семи снів, які «появляются в преддверии важных сюжетных поворотов и отчасти способствуют им» [17, с. 395–396]. Таким чином, тема сну могла бути запозичена не тільки із середньовічних видінь, а й із більш давнього джерела — шумеро-аккадського епосу. Крім того, Мірча Еліаде зазначає, що «жителям Вавилона был известен миф о первоначальном рае, и они хранили воспоминание о ряде последовательных разрушений и возрождений людского рода» [188, с. 70]. Отже, циклічність сюжету в «Сні Адама» також перегукується із вавилонським епосом та міфологією.

«Сон Адама» суттєво відрізняється від попередніх ліро-епічних дослідів Гумільова і свідчить про рух автора у бік епосу. «Сон Адама» — його перша поема із доволі чітко простежуваним, оформленим сюжетом. Фокус оповіді зміщується із емоційних переживань на події (вигнання з Раю, праця та освоєння різних сфер, загибель), хоча присутні і вказівки на почуття героя (захоплення мистецтвом, втома, переживання відносин і з жінкою тощо). Про епічний характер поеми також говорить звернення до абсолютного минулого людства і уявлення про Адама не тільки як про прабатька, але як і про своєрідного культурного героя, який першим вчиться «...строить жилище, / Пращой и дубиной искать себе пищи» [38, с. 255]. Про поему як спробу відтворення стародавнього епосу говорить і композиційне рішення: на відміну від перших чотирьох поем вона не розділена на окремі пісні або глави та являє собою цілісну оповідь. Така композиція утримує «Сон Адама»

від зближення із циклом, яке спостерігалось у поемах зі «Шляху конквістадорів».

Але витoki «Сну Адама» не обмежуються стародавніми епопеями та Біблією. Спираючись на зауваження Анни Ахматової, О. Лекманов пише про вплив творчості французького поета Альфреда де Вінї на текст поеми: епізод, коли ангел палаючим мечем виганяє Адама і Єву із Раю, перегукується із фрагментом поеми де Вінї «Париж», а коли Адам благає смерті, його заклик схожий на заклик Мойсея з однойменного твору французького автора [96]. Важливо те, що сам Вінї також цікавився епічними творами давнини і писав поеми стилізовані під античні епоси і поеми на біблійні сюжети. З огляду на захоплення Гумільовим творчістю де Вінї, про яке говорить Ахматова [96], можна припустити, що ідея реалізувати біблійний сюжет у ліро-епічному творі могла прийти йому через читання французького поета. Одна з дослідниць де Вінї відмічає, що у баладах на тему пісні про Роланда йому «удалось в рамках невеликого поетического произведения соединить несколько версий героического эпоса» [163, с. 138]. Очевидно, Гумільова приваблювало саме це його вміння, адже він також прагнув відтворити епос у відносно невеликому форматі поеми.

«Сон Адама» написаний секстинами із тернарною римою — таку ж форму строфи, тільки з дещо іншою схемою римування, Гумільов використовує у своїй наступній поемі, «Відкриття Америки». Звертає на себе увагу метрика поеми — вона написана амфібрахієм, який у пізній статті Гумільова, присвяченій перекладам, характеризується як «баюкающий и прозрачный, говорит о покое божественно-легкого и мудрого бытия» [44, с. 73]. В. Баєвський відмічає незвичність такої інтерпретації, оскільки цей «балладный метр связан с динамикой борьбы, преодоления» [7]. Наразі не можна однозначно сказати, чи було однаковим розуміння Гумільовим семантики метру на момент написання поеми (1909 рік) та статті (1919 рік), але концепція прагнення до «божественно-легкого и мудрого бытия» цілком

укладається у зміст поеми. Її герой проживає свою земну долю, як вміє і, не здобувши справжнього сенсу у житті, кличе смерть:

И он, наконец, беспредельно устал,
 Устал и смеяться и плакать без цели;
 Как лебеди, стаи веков пролетели,
 Играли и пели, он их не слышал;
 Спокойный и строгий, на мраморных скалах,
 Он молится Смерти, богине усталых [38, с. 258].

Але, як ми вже зазначали вище, Адам має шанс прожити інше та краще життя після пробудження і згодом прийти до мудрого буття.

Таким чином, переосмислюючи Біблію та епіко-міфологічну спадщину давніх цивілізацій, у «Сні Адама» Гумільов створює власний варіант епосу, що має також риси середньовічного видіння. В цій ранній поемі втілилися важливі для Гумільова аспекти, що впливали на всю його творчість: схильність до візіонерства і спроби передбачення долі світу; передчуття прийдешніх глобальних катастроф; розуміння людської долі як духовного шляху.

Висновки до розділу 2

Юнацькі досліди Гумільова у сфері поеми характеризуються, з одного боку, різноманітністю — поеми з ранніх збірок відрізняються за обсягом, жанровим і композиційним рішенням. З іншого боку, на початковому етапі своєї творчості поет виявляє стійку тенденцію до орієнтації на епічні жанри і використання стародавніх або середньовічних епосів як зразки — і ця тенденція простежується вже в найперших поемах. Ліро-епічні твори зі збірки «Шлях конкістадорів» відрізняються відсутністю сюжету, алегоричністю, а також великою кількістю ніцшеанських мотивів і алюзій на творчість поетів-символістів (Бальмонта, Брюсова), чією творчістю Гумільов захоплювався в молоді роки. За своєю формою ці поеми загалом відповідають формі ліричної поеми початку століття, а епічні та міфологічні

мотиви присутні в них фрагментарно. У поемах із третьої збірки, «Перли», Гумільов уже дещо відступає від наслідування символістським поемам, хоча в «Північному раджі» це наслідування відчувається ще досить сильно — поема безсюжетна й сфокусована більше на зображенні особистісного руху, ніж на реальних діях. Але тут у художній світ уже вводиться знакова для всієї творчості поета міфологема шляху й мотив пошуку Індії духу. У «Сні Адама» оповідь розгортається в оніричному хронотопі, а власне поема являє собою варіант модернізованого епосу з реалізацією уявлень про циклічність людської історії і вічне повернення.

Зіставивши ранні поеми, можна зробити висновок, що Гумільов із самого початку займає позицію «епіка» на протиположності пануючій у той час ліричній стихії і, після спроби освоєння символістської поеми, що зближується з циклом або великим ліричним віршем, виходить до практично чистого епосу в «Сні Адама».

РОЗДІЛ 3. ПРО-ЕПОСИ ПЕРІОДУ СТАНОВЛЕННЯ І РОЗКВІТУ АКМЕЇЗМУ

3.1 Відкриття Америки

Поєма «Відкриття Америки» була написана в 1910 році, у період зародження акмеїзму і спровокувала багато дискусій щодо своєї ідеологічної й жанрової природи. На думку Лариси Рейснер, у ній, як і в «П'ятистопних ямбах», здійснюється спроба переходу від «сгущенной миниатюры», тобто суто ліричної форми, «к чему-то большему» [39, с. 227]. У спостереженнях Рейснер можна впізнати уявлення самого Гумільова про вагомість епічного первня в поезії.

«Відкриття Америки», як і низка інших поєм Гумільова, має в собі деякі риси героїчного епосу. Образ Колумба сходить до образу Одиссея. Як і міфологічний герой, Колумб відчуває поклик до мандрів, що надходить від вищих сил — «судьба позвала героя и перенесла центр его духовного тяготения за пределы его общества, в область неизвестного» [90, с. 69]. В «Одиссеї» боги посилають Гермеса до Каліпсо з наказом відпустити Одиссея. У Гумільова Колумба веде за собою Муза Дальних Странствий, яка захищає його, як Афіна Одиссея. І загалом плавання Колумба підпорядковане волі вищих сил, непідвладних впливу героя — подібно до того, як плавання Одиссея підпорядковане волі богів. Певний ореол містичного втручання присутній навіть у реальних задокументованих відомостях про відкриття Америки. Наприклад, у судновому журналі, який адмірал вів під час першого плавання, є свідоцтво про незвичну поведінку стрілки компаса — вона почала сильно відхилятися на захід. Схвильованій команді Колумб повідомив, що «корабли вошли в новое пространство, где действуют иные законы природы, и сама Полярная звезда изменила своё положение» [99]. Ті ж вищі, надприродні сили змушують героя проходити випробування. На своєму шляху до Ітаки Одиссей переживає різноманітні негаразди, він — «по преимуществу страдалец; и, пожалуй, страдалец даже больше, чем хитрец»

[100, с. 290]. Страждає й Колумб: бунт і невдоволення команди, відхилення від курсу, немилість монархів — усе це ті ж фатальні випробування. Як і персонажі героїчної поезії, Колумб, будучи сильною і владною особистістю, прагне «превзойти границы человеческих возможностей и терпит поражение в своей попытке» [17, с. 167], зазнаючи удари долі. Подальша міфологізація образу Колумба і зробленого ним відкриття, сприйняття його як першопрохідника — у найширшому сенсі — проклав шлях до «іншої землі», також виводить до асоціацій із героїчним епосом.

Однак «Відкриття Америки» не можна назвати прямим наслідуванням героїчного епосу. У поемі виявляються ознаки більш пізніх жанрових зразків і, зокрема, італійської поеми Відродження. Темою для неї вже обиралося не абсолютне минуле, а «значні історичні моменти», й обов'язковою умовою залишалося наявність фантастичних істот [173, с. 258], так званих заступників. Про важливість поєднання реального і фантастичного писав Торквато Тассо в трактаті «Міркування про поетичне мистецтво і, зокрема, про героїчну поему», де, «исходя из требования правдоподобия, Тассо отдает предпочтение теме реально-исторической. При этом он считает необходимым элемент «чудесного», придающий ей величие» [63, с. 159]. У «Відкритті Америки» виконується ця умова: у якості важливої історичної події виступає, власне, плавання Колумба, у якості фантастичного покровителя — Муза Дальних Странствий. Однією з ознак цього типу поеми також є «отрывочное, «фрагментарное» изложение фабулы, которое перебивается описаниями и эмоционально-лирическими отступлениями» [173, с. 259]. Сюжет поеми дійсно фрагментарний, його можна окреслити лише за кількома «точками»: виявлення нової землі за мапою — спроба бунту на двадцятий день плавання — зішестя на берег. Всі ці події змішані з описами природи й емоційного стану Колумба та його команди. Четверта пісня, яка не була включена в остаточну редакцію поеми, взагалі безсюжетна і присвячена тільки ліричним переживанням. Зміна емоційних станів як спосіб розгортання сюжету також сходить до поеми Відродження. У

«Визволеному Єрусалимі» Тассо бере за основу «ідеальну епопею» античності й буде розповідь навколо одної визначної події — Першого хрестового походу. Але, щоб уникнути монотонності, він «ищет разнообразия не в смене картин внешнего мира и приключений не похожих друг на друга персонажей, а в чередовании поэтической тональности и в контрастности ситуаций» [63, с. 161]. Наприклад, ніч у поемі Тассо то страшна від чаклування, то благословенна від божественного світла архангела Михайла або очікування коханої. Таке чергування поетичної тональності має місце й у «Відкритті Америки»: світ, що оточує героїв, зі світлого й радісного перетворюється у ворожий. І саме настрої Колумба змінюється від натхненного до похмурого: він то «светлее, чем жених / На пороге радостей ночных», то суворий із командою, яку «холодным гонит взором», то сумний і спустошений, як «раквина без жемчужин» [39, с. 27]. Через такі емоційні контрасти оповідь у «Відкритті Америки» розгортається нелінійно, а переходами від епізоду до епізоду і від плану до плану. Основою сюжету є опис шляху, який проходять герої, а кожна пісня позначає «отдельные точки на этом пути, отмеченные определенным эмоциональным тоном» [122, с. 219]. З літературою епохи Відродження поему також пов'язує використання твердої форми, а саме секстини. Однак Гумільов і тут по своєму модифікує спадок літератури Відродження, так як найбільші і найважливіші поеми того часу — «Закоханий Роланд» Боярдо, «Несамовитий Роланд» Аріосто і «Визволений Єрусалим» Тассо — написані октавами.

Ще одним жанровим зразком, що мав вплив на «Відкриття Америки», є романтична поема XIX століття. Однією з важливих її рис є «обособление эффектных драматических сцен, нередко с диалогом» [54, с. 233] або з монологом-сповіддю, зверненим до випадкового слухача [68, с. 369]. У Гумільова таке відокремлення відбувається в кінці третьої пісні з монологом, у якому Колумб називає себе «раквиной без жемчужин» і просить Бога дати йому ганьбу й окупи замість слави. Муза й оповідач залишають спустошеного Колумба в момент кульмінації (можна припустити, що саме

заради збереження цієї кульмінації четверта пісня поеми не була включена Гумільовим у «Чуже небо»). Крім того, з героями романтичної, й особливо байронічної поеми Колумба споріднює його індивідуалізм, протистояння суспільству (в даному випадку — команді). Деякі дослідники розглядають його як «персонажа, несомненно, с романтической генеалогией», близького до бунтівних героїв Лермонтова [39, с. 225]. Подібний герой — «личность, наделенная страстями исключительной силы, из которых одна обычно направляет ее поведение» [68, с. 369]. У романтичній поемі це любов або помста, у Гумільова це жага мандрів, що розуміється ширше — як бажання освоїти й раціонально осмислити видимий світ, досягнути і приручити його. Ще однією характерною особливістю байронічної поеми є «тайна, облекающая прошлое героя» [68, с. 369]. У «Відкритті Америки» Гумільов уникає будь-яких згадувань про минуле Колумба й передісторії його кар'єри мореплавця і фокусує свою увагу виключно на його пристрасті до дослідження світу й духовній силі. Таким чином, переосмислення особистості Колумба в поемі відбувається не тільки в контексті героїчного епосу й поеми Відродження, але й у контексті романтичної поеми ХІХ століття.

Якщо деякі критики, як і Л. Рейснер, сприйняли «Відкриття Америки» як повернення до «большого искусства» й більш великих форм, ніж «хрупкие сонеты», то, на думку Є. Терновського, поема, незважаючи на «епічні» пісні, не виходить за рамки ліричного циклу [39, с. 227]. Як ми вже з'ясували, фабульний елемент у поемі дійсно ослаблений, а розповідь є уривчастою. Крім того, у плані тематики й настрою вона перегукується з циклом «Капітани», що також може підштовхувати до проведення аналогій. У літературі Срібного століття цикл дійсно стає одним з актуальних типів композиції віршів. Його конструктивною основою слід вважати «монтаж, понимаемый не как механическое соединение, но как творческое действие, направленное на создание определенного целостного художественного впечатления» [49, с. 29]. Таким чином, цикл сприймався не як набір віршів

або уривків, підібраних випадково або хронологічно, але як естетична єдність. Як пише М. Дарвін, «в творческой практике поэтов встречались попытки прямого отождествления цикла с жанрами большой эпической или лиро-эпической формы» [168, с. 470–471]. Те ж саме відмічає Л. Долгополов стверджуючи, що «нарушились всякие границы между лирической поэмой и стихотворным циклом» [50, с. 21]. Центральним елементом поеми стає саме ліричний первень — переживання героя, міркування про світ і втілення «пафоса стремления». Проте, «Відкриття Америки» навряд чи можна назвати циклом. Незважаючи на уривчастість сюжету, поема являє собою саме оповідь, у якій окремі елементи підпорядковані загальній темі.

У «Відкритті Америки» досить сильно відчувається вплив ще одного жанру — видіння, а саме, його вершинного зразка, «Божественної комедії». В епоху модернізму Данте був одним із найбільш шанованих представників світової літератури. Символісти «в полной мере ощутили провиденциализм Данте, его пророческий дар, религиозно-мистические предчувствия, теофании, «сны вечности», снящиеся лишь избранныкам человечества» [27]. До «Божественної комедії» як до зразка і джерела натхнення зверталися С. Соловйов, Вяч. Іванов, О. Блок, В. Брюсов, М. Волошин, Елліс та ін. Для акмеїстів Данте також був значущою фігурою: по-перше, як приклад «мужа», який стійко переносить життєві випробування, по-друге, як поет, який реалізує органічну концепцію світоустрою і творчості.

У художньому світі Миколи Гумільова дантівські мотиви втілені прямо — через безпосередню згадку Флоренції, імен Данте й Беатріче, та неявно — через використання прихованого коду. У «Відкритті Америки» немає явних відсилань до «Божественної комедії», проте низка образів і мотивів із поеми великого італійця присутні імпліцитно. Перш за все, загальною для обох поем є міфологема шляху, ознаменованого високою духовною метою. У ранніх поемах Гумільов підходить до тематики шляху (наприклад, у «Північному раджі») але саме в поемі про Колумба найвиразніше проявлена мета мандрівки та її божественний виток. Мотив пошуку Рая й повернення

людства до первородного безгрішного існування, що є характерним для творчості Гумільова і присутній чи не в усіх його «мандрівних» творах, також реалізований у «Божественній комедії»⁷. На думку І. Голенищева-Кутузова, твір Данте — це «поэма о человеке, который, нисходя и восходя по ступеням Вселенной, очищается и приобретает совершенное познание» [35, с. 251]. Те ж саме можна сказати про мандрівних героїв Гумільова.

Про вплив Данте на текст Гумільова також говорить композиція «Відкриття Америки»: поема складається з трьох частин (якщо вважати канонічним варіант без четвертої пісні), однакових за обсягом. Цілком ймовірно, що четверта пісня була виключена з остаточної редакції заради збереження тричастинної структури, що несе в собі більше сакрального сенсу. Крім того, частини «Відкриття Америки» названі «піснями» — так само, як і глави «Божественної комедії» — кантики (іт. *Cantico* — «пісня»). У поемі Данте три кантики це три локуси: Пекло, Чистилище й Рай. У «Відкритті Америки» також можна виділити три локуси: у першій пісні це місто, з якого Колумб вирушає у своє плавання; в другій — океан, водний простір, у якому рухаються учасники експедиції; в третій — нова, відкрита земля. Також важливо зазначити, що у жодній частині не дається ніяких вказівок на конкретні точки на маршруті Колумба — не називається місто, у якому адмірал розбирає креслення перед плаванням, хоча відомо, що він відплив з іспанського міста Палос-де-ла-Фронтера. У другій пісні вгадується опис Саргасового моря: «Уж плывут, плывут, как обещанья, / В море ветви, травы и цветы» [39, с. 24]. Як і герої Гумільова, реальні учасники експедиції вважали його води проклятими: «в течение трех недель флотилия Колумба шла по этим «морским лугам» на запад, и моряков страшила мысль, что суда застрянут в зеленых путах и морские чудовища увлекут их на дно» [99]. Однак і в другій пісні немає ніяких вказівок на точне географічне положення.

⁷ History began then, as an effort on the part of humanity to recapture its original Paradise, to wind time back <...> The *Commedia* shows how this can be done. — Lino Pertile. *The Cambridge History of Italian Literature*, 2008, p. 60

Нарешті, третя пісня не містить взагалі ніяких натяків на те, що герої потрапили саме в Америку — вони є тільки в четвертій пісні. З огляду на те, що Гумільов досить часто згадує конкретні топоніми у своїх творах — у тому ж «Чужому небі» згадуються Стамбул, Київ, Родос, населені пункти Туркестану — повна їх відсутність у поемі, присвяченій географічному відкриттю, виглядає досить незвично. В контексті зіставлення цієї поеми з «Божественною комедією» можна припустити, що відсутність конкретної топіки покликане підкреслити саме трансцендентальний характер подорожі Колумба і його проходження через своєрідні аналоги Ада й Раю — як це відбувається в Данте. В такому випадку, тричастинна структура «Відкриття Америки», без включення четвертої пісні, у якій є вказівки на конкретні місця й історичні події, виглядає більш ніж логічною. Отже, сюжет і композиція «Відкриття Америки» цілком проектується на «Божественну комедію», але дантівські алюзії включені в текст поеми й на рівні окремих образів, у чому ми переконаємося, розглянувши її мотивний комплекс докладніше.

Як ми вже з'ясували, «Відкриття Америки» втілює «мандрівний» характер поезії лідера акмеїстів. Саме в цій поемі любов до руху стає настільки відчутною, що втілюється в образі Музи Дальних Странствий, яка не тільки уособлює опоетизовану географію, але наділена певною владою. Вона також є своєрідною інтерпретацією образу Беатріче, «прекрасной и блаженной жены» [35, с. 189], яка спонукає героя вирушити в дорогу й допомагає йому. Сам Данте визнавав провідну роль музи, повідомляючи читачеві, що в Раю «Музы указуют взору»⁸ (Рай, пісня 2, ст. 9).

Оскільки будь-яка муза — у першу чергу покровителька мистецтва, то й подорож — це насамперед мистецтво, висока творчість, натхненна багатством світу. Підкреслюючи особливу роль «пафоса стремления» у творчості Гумільова, Ю. Айхенвальд пише, що поет навіть сам Всесвіт «воспринимает как живую карту» [132, с. 493]. Подібно до Улісса з

⁸ Тут і далі «Божественна комедія» цитується у перекладі М. Лозинського

«Божественної комедії», він відчуває «голод знойный / Изведать мира дальний кругозор» (Пекло, пісня 26, ст. 97). Однак тема географії в Гумільова не обмежується переміщеннями у фізичному просторі і відкриттями нових земель. Подорож у нього стає способом пізнання, просвітлення і відбувається не тільки в матеріальній, а й у духовній площині. О. Раскіна розглядає тему мандрів у контексті *геософії*, підкреслюючи, що в Гумільова «мирская география перерастает в сакральную, приобретает дополнительные культурно-исторические, мифопоэтические и геополитические факторы» [143, с. 145]. У зв'язку з цим і образ самого поета відходить від стереотипу «воина, путешественника и влюбленного в Музу Дальних Странствий открывателя новых земель» [9, с. 53] і трансформується в образ поета-ясновидця.

Отже, рух у Гумільова, — це дія, «несомненно, божественная, направленная на преобразование и преодоление земной косности» [122, с. 220]. Крім того, він багатоаспектний і проявляється у цілій низці мотивів. Перша, найочевидніша грань теми мандрів — подорож як така; переміщення в далекі, часто екзотичні країни, до тих самих пальм і гротів, які принесли Гумільову славу «жирафопевца». Однак його екзотика — не декорація, а спосіб створити особливий позачасовий і позатопографічний простір, необхідний для духовного вдосконалення. Аналізуючи роль пейзажів у поезії, М. Епштейн зазначає, що вони можуть «заключат в себе и прозрение, и пророчество, то есть свидетельствовать о какой-то высшей реальности, которая питает человеческую надежду или вызывает страх или отчаяние» [190, с. 311]. Здається, що саме таку функцію виконують пейзажі у творчості лідера акмеїстів. Тут також потрібно зауважити: вони далеко не завжди географічно точні, що особливо проявляється в ранній творчості. Ця риса була помічена Майклом Баскером в дослідженні, присвяченому віршу «Подорож до Китаю»: простір, у який збираються потрапити герої вірша, має досить «распывчатые географические контуры» [9, с. 56]. Далі дослідник доходить до висновку, що цей «Китай» вообщє не следует относить к

географической реальности» [9, с. 61]. Інший приклад стосується програмного «Жи́рафу»: рецензуючи «Романтичні квіти», Валерій Брюсов зауважив, що на озері Чад немає мармурових гротів, що теж свідчить про метафізичну природу пейзажу у вірші. Іноді трапляються і прямі вказівки на те, що природа в Гумільова є плодом уяви, фантазії або мрії. Героїв часто тягне незнайоме, невідоме: «небывалые плоды» («Каракалла»), «неведомые горы» («Старий конквістадор»), «неизвестная страна» («Лицар із ланцюгом»), «неведомые материки» («Льодохід») і т.д. Як ми вже з'ясували, дана поема також не відрізняється географічною точністю. Так само, як «Північний раджа» не є спробою оспівати й літературно увічнити освоєння полюса, «Відкриття Америки» лише частково може бути названо гімном історичній події. Відомо, що Колумб вирушив у своє плавання не тільки для того, щоби збагатити своє королівство новими землями — він шукав рай [156, с. 204]. Якщо розглянути описи подорожі в кожній пісні поеми, то стає ясно, що вони служать орієнтиром у прямованні до цього раю — «вищої реальності», яку шукають герої-конквістадори.

У першій пісні розвивається характерна для раннього акмеїзму концепція про прийняття світу таким, яким він є, з усіма його радощами і тугами. Любов мандрівника до реальності, яку він досліджує, споріднена до «искреннего пиетета к трем измерениям пространства», проголошеному Мандельштамом [108, с. 179]. У цьому просторі всі речі — повноважні і цінні, навіть бур'ян і каміння на дорозі, що вписується в акмеїстичну ідею самоцінності кожної речі. Важливу роль відіграє зображення міста як втілення світу, який уже підкорений і перетворений людиною. Тут «светит солнце, яркое как в детстве» [39, с. 21], і шум діяльності символізує радість і велич. Образ міста — передвістя теми «зодчества» або упорядкування природного хаосу, яка з'явиться в Гумільова декількома роками пізніше в п'єсі «Актеон» і в образі зодчого з вірша «Пам'ять».

У другій пісні, що оповідає про плавання Колумба, зображення світу протилежне. Тут уже немає гармонії, а природа ворожа — її прояви говорять

про небезпеку подорожі. У третій строфі, поряд із рядками про несприятливі прогнози астрологів, є рядок: «Ветер слева вспенил океан» [39, с. 23]. Ліва сторона на карті — це завжди захід. З одного боку, це відсилання до реального факту, що Колумб шукав саме західний шлях до Індії. З іншого боку, у багатьох культурах шлях на захід означає шлях у загробний світ, а ліва сторона — володіння диявола. Наприклад, у «Божественної комедії», подорожуючи пеклом, Вергілій і Данте практично весь час повертають наліво. У цьому ж напрямку рухається корабель палаючого в пеклі Одиссея, несучи його й команду в останню путь: «На крыльях весел судно устремило / Все время влево уклоняя ход» (Пекло, пісня 26, ст. 124). Але в лівої сторони в поемі є ще одна конотація: як справедливо зауважує С. Слободнюк, «для экспедиции Колумба левая сторона это – юг» и именно туда, «за тропик Козерога» пролегает дорога «капитана с ликом Каина», который ищет «иные области» [156, с. 206]. Присутність алюзій на «Капітанів» підтверджує наші здогади про те, що мандрівка Колумба також є пошук цих «інших областей».

У ворожих краях, куди потрапляють Колумб і його супутники, навіть саме сонце не обіцяє нічого хорошого. Воно — «призрак», що ховається «в бездне огненной воды». Моряки в Гумільова бояться, що «Если долго вслед за солнцем плыть, / То беды кровавой не избыть» [39, с. 24], і саме за світилом вирішує плисти Одиссей у Данте, «Чтоб солнцу вслед увидеть мир безлюдный» (Пекло, пісня 26, ст. 112) — у результаті поглинений безоднею. Образ простору, прихованого під поверхнею, також з'являється в передостанній строфі: світ, куди прагне Колумб, «залег в пучинах». Символіка його прокляття посилюється в третій пісні. Тут першовідкривачі бачать «змеистые лианы», «волчец», який ще в Біблії згадувався як диявольська рослина (у Гумільова він також з'являється в пеклі в поемі «Мік» і вірші «Загробна помста»), какаду, що кричать, як грішники. «Пташина» символіка також не випадкова, ймовірно, частково нав'язана образом із «Божественної комедії», де грішники, що носяться в другому колі пекла, порівнюються зі зграями шпаків або журавлиним клином. (Пекло,

пісня 5, ст. 37–50). На думку С. Слободнюка, введення диявольських мотивів має повідомити читачеві, що «земля, которую суждено открыть Колумбу, не так уж прекрасна и невинна» [156, с. 207]. В такому випадку, стає зрозумілим подальше каяття адмірала — відкрита земля виявилася проклятим раєм. Схожу ситуацію ми вже спостерігали в «Північному раджі»: замість процвітаючої Гіпербореї на Полюсі була лише крижана пустеля. Тільки Раджа, на відміну від Колумба, не кається, а приймає рішення створювати рай силою уяви.

У четвертій пісні пейзаж знову кардинально змінюється. Новий світ, «как девушка невинный», нагадує той самий «золотий індійський сад», який шукали герої поеми. Крім того, в останній пісні дається конкретна вказівка на те, що це саме Америка: тут майбутній Вашингтон кине «зов свобод» і «пройдет, как молния, Пизарро». З одного боку, її можна сприймати як порушення сюжетної лінії [156, с. 210] і тричастинної, «дантівської» структури поеми. З іншого боку, саме четверта пісня відрізняє «Відкриття Америки» від «Північного раджі» й аналогічних творів, де пошуки раю обертаються загибеллю або вимушеним вдаванням до уяви — у ній описане реальне майбутнє Америки, повне знаменних подій. Це, по-перше, виправдовує ризиковану подорож Колумба, а по-друге, ілюструє акмеїстську тезу про баланс земного й небесного і про те, що в земному бутті можна й потрібно знаходити божественну благодать. Відкрита земля не стає раєм, але й не є пеклом — це світ, який варто любити і приймати з усіма його благами й недоліками. Він покутуваний і відкритий для перетворюючої людської волі — у цьому спокутуванні і відкритті й полягав подвиг Колумба.

Отже, опис подорожі й пейзажні елементи в поемі не є географічними фактами, а свідченням «вищої реальності». У «Відкритті Америки» простежується той же самий авторський міф, що і в «Подорожі до Китаю» і «Заблукалому трамваї» — шлях до якоїсь духовної локації, що у деяких точках стикається із реальним світом.

Інший аспект «пафоса стремления» — мотив місіонерства й патронажу над іншими мандрівниками. Колумб не тільки сам жадає відкрити новий світ, а й жене туди «стадо оробелое своё» [39, с. 24]. Адмірал суворий із моряками і, очевидно, володіє таємним способом змусити їх слухатися себе. Колумб, що упокорює заколотників, як биків, близький до образу чаклуна, який підкорює звірів на арені у вірші «Ігри». Схожий образ, пов'язаний із подорожжю, виведений у «Північному раджі», де замерзаючі піддані все ж змушені слідувати за повелителем. Ці персонажі сходять до біблійного Мойсея, і уподібнення команди стаду перегукується з поняттям пастви, що підсилює месіанську символіку. Порівняння Колумба з Мойсеєм присутнє у поемі Гейне «Віцлі-Пуцлі», що була перекладена Гумільовим, — у ній мореплавець хоч і поступається пророку у могутності, але виконує таку ж благородну місію [31]. Сам Колумб «считал, что открыл новые земли как избранник божий, как «посланец нового неба и новой земли» [99]. Його відмова зняти ланцюги, навіть коли його владні покровителі знову проявляють до нього милосердя, можна трактувати як прояв волі божого обранця, що добровільно несе свій хрест. У культурному переосмисленні Нового часу образ Колумба також часто виявляється наділеним месіанським конотаціями.

У художньому світі Гумільова влада, що виходить від сили духу, виявляється авторитетнішою за владу, засновану на фізичній силі. Наприклад, у вірші «Каракалла» великі справи римських державних діячів тьмяніють перед духовним пошуком Каракалли: «Образы властительные Рима, / Юлий Цезарь, Август и Помпей, — / Это тень, бледна и еле зрима, / Перед тихой тайною твоей». Тиха таємниця тут — візіонерські здібності. Як уже говорилося вище, низка мотивів у поемі пов'язує її з ранньою творчістю, «віршами зі снів», за визначенням М. Баскера. Для Колумба, що прокладає маршрут, «словно в зачарованной пещере, / Сон и явь сливаются в одно» [39, с. 22]. Образи зачарованої печери, злиття сну і яви з'являються в ранній ліриці Гумільова неодноразово — наприклад, у вірші «Печера сну»,

«Заклинання». І сам Колумб виписаний як візіонер: «Целый день на мостике готов, / Как влюбленный, грезить о пространстве» [39, с. 24]. Як і юний маг із вірша «Заклинання», він відкриває «пространства без границ» і бачить їх «духовным оком». Але якщо в більш ранніх віршах герої вдаються до окультних практик, щоби стати духовидцями, то візіонерство Колумба забарвлене в більшій мірі християнськими конотаціями й нагадує видіння, що даровані святим. Його духовний зір пробуджують «відблиски» шуканого раю, усвідомлення високої місії та заступництво Музи, одна з іпостасей якої — Беатріче. Герой Данте набуває схожого стану, коли підноситься до Емпірею з коханою: «Я понял, что прилив каких-то сил / Меня возносит, надо мной подъемля; / Он новым зреньем взор мой озарил» (Рай, пісня 30, ст. 56).

І так само як конквістадори Гумільова відрізняються від історичних, так і його Колумб ближче до героїв-духовидців — Північного раджі, Каракаллі — ніж реальному Колумбу. Через цей образ духовного лідера і пророка Гумільов здійснює вихід до образу перетворювача й впорядковувала світу — того самого зодчого, який своїм словом впливає на реальність, виводить її з небуття. Таке сприйняття Колумба, який висвітлює нові простори, знаходимо у вірші Тютчева. Рядки: «Скажи заветное он слово — / И миром новым естество / Всегда откликнуться готово / На голос родственный его» [178, с. 152], — перегукуються з рядками з «Єства» Гумільова: «Стань ныне вещью, Богом бывши / И слово вещи возгласи, / Чтоб шар земной, тебя родивший, / Вдруг дрогнул на своей оси» [41, с. 63]. Єство світу повинно «здрігнутися» і «відгукнутися» на голос мандрівника духу. У Тютчева Колумб «викреслює» землю, виносить новий світ із «беспредельности туманной» і викликає його до життя словом, у той час як Колумб Гумільова ще тільки встав на цей шлях, щоби прийти до образу поета-зодчого з пізньої творчості.

У «Відкритті Америки» поєднані три рівні сприйняття подорожі: подорож у фізичному світі, подорож як пошук вищої реальності й подорож-видіння (або ширше — духовна практика). Поєднуючи ці три аспекти

мандрівної тематики, Гумільов окреслив шлях, який мав вивести із символістського «глухого кута». Примітно, що в уже згадуваному перекладі «Віцлі-Пуцлі» відкриття нового, здорового світу означає відхід від «символов заплесневелых» [31] — це повною мірою співпадає із ідеями самого Гумільова. Поєднання епічного і ліричного, історії та міфу, зовнішньої дії і внутрішнього духовного руху в поемі відповідає акмеїстичному принципу пошуку рим «скрытого от поверхностного взгляда родства явлений» [76, с. 128], а отже «Відкриття Америки» втілює художні особливості, які згодом стануть домінуючими в новій течії.

3.2 Блудний син

В історії акмеїзму поема «Блудний син» досить часто фігурує як перший віршований твір нової течії. У біографічному словнику «Русские писатели. 1800-1917» вона названа «первым акмеистическим произведением», що, ймовірно, спирається на оцінку Ахматової, яка назвала поему «первой акмеистической вещью поэта» [39, с. 231]. Крім того, «Блудний син» зіграв роль каталізатора в зростаючих розбіжностях Гумільова з В'ячеславом Івановим, і саме їх подальший конфлікт став поштовхом до створення Цеху поетів. З іншого боку, деякі критики, у тому числі Лариса Рейснер, вважали першим великим зразком акмеїзму «Відкриття Америки» [39, с. 227]. На думку В. Нарбута, саме «Відкриття Америки», а не «Блудний син», ілюструє «справжній» акмеїзм [39, с. 233]. Така суперечливість у відгуках не випадкова: по-перше, обидва твори писалися приблизно одночасно, із різницею приблизно у півроку: «Блудний син» створювався навесні 1911, а «Відкриття Америки» — восени 1910. А по-друге, дві поеми схожі як на рівні форми, так і на рівні змісту.

Тематично й композиційно «Блудний син» і «Відкриття Америки» виділяються на тлі попередніх дослідів Гумільова з великою поетичною формою. Схожість поем відзначалася М. Баскером й Е. Томпсон, що виділили в них домінанту шляху. Крім того, у них немає такого тяжіння до

епосу, як у «Сні Адама» й такого виразного ліричного первня на символістському ґрунті, як у «Діві Сонця» або «Осінній Пісні», які більше тяжіють до циклу і ліричних віршів. Специфіка двох протоакмеїстичних ліро-епосів також значною мірою обумовлена періодом, у який вони були створені — в 1910 році почалася криза символізму, і потрібно було шукати нові шляхи розвитку поетичної творчості. Наприклад, згадуючи цей рік у передмові до поеми «Відплата», Олександр Блок зазначає розквіт нових постсимволістських течій: «В этом году явственно дали о себе знать направления, которые встали во враждебную позицию и к символизму, и друг к другу: акмеизм, эгофутуризм и первые начатки футуризма» [15, с. 8]. Але це був особливий період і в житті самого Гумільова — саме в цей час він одружився на Анні Ахматовій і здійснив свою першу подорож до Африки. І хоча цей етап його творчості ще не був відзначений великим тематичним розмаїттям (так, в одній із рецензій Михаїл Кузмін зазначив, що «новые книги Гумилева разнообразнее, может быть, по рифмам и строфам» [39, с. 225]), певні світоглядні константи майбутнього лідера акмеїстів уже почали активно формуватися.

Ще однією істотною відмінністю двох поем є вибір запозиченого сюжету — в одному випадку історичного, в іншому біблійного. Більше у жодній поемі Гумільов не користується готовим сюжетом, запозичуючи лише окремі елементи з різних джерел (наприклад, шумерську міфологію в «Зоряному жаху» або африканську в «Міку»). У цих же двох поемах, незважаючи на обробку, основний сюжетний каркас зберігається: у «Відкритті Америки» це плавання Колумба і ганьба, що слідує за тріумфом; у «Блудному сині» — сюжет притчі, в якій також можна побачити тріумф і ганьбу героя, але у зворотному. У поем однакова структура — по чотири пісні-глави, кожна з яких присвячена одному епізоду й має відносну самостійність, що дозволяє говорити про певну близькість поем до ліричного циклу. Стадії проходження шляху героями також дуже схожі й розгортаються за аналогічними схемами. Перша пісня (глава) в обох поемах

присвячена темі зборів і передчуття: Колумб «в келье разбирает чертежи» [39, с. 21], блудний син благає батька відпустити його «завтра, сегодня!» [39, с. 31]. У другій пісні герой власне подорожує — у Колумба це подорож до незвіданих земель, у блудного сина це подорож у світ, у доросле життя. Причому, обидві подорожі пролягають як у матеріальній, так і в духовній площині. У третій пісні герої потрапляють у своєрідний глухий кут або навіть пекло, але це пекло також породжене сферою духовних пошуків і сприймається не буквально — як певний загробний простір — а як певний стан. Пекло Колумба — це ворожі ландшафти нової землі й подальше духовне падіння героя, який, звертаючись до Бога, просить дати йому замість слави ганьбу. У блудного сина в якості пекла виступають наслідки його власних помилок і способу життя, який він вів, покинувши рідну домівку. Проходження героєм подібного досвіду підтверджується словами його батька з біблійної притчі: «...брат твой сей был мертв, и ожил» (Лк 15:32). Тобто, юнак переживає духовну загибель і покарання муками каяття й жалю, перш ніж повернутися до батька. У поемі Гумільова поемі сцена зустрічі обривається на тому моменті, коли батько помічає сина, тому його слова з Біблії не цитуються, проте набуття героєм нелегкого досвіду нагадує проходження через пекло. У заключних частинах обох поем також можна простежити аналогію: у них передбачається щасливе майбутнє. У четвертій пісні «Відкриття Америки» «оправдывается подвиг Колумба и описывается грядущее процветание открытого им континента» [124, с. 42]. У четвертій частині «Блудного сина» герой приходять у рідну домівку в розпал святкування й передчуває, що його приймають і люблять. Таким чином, обидві поеми можуть претендувати на звання першого акмеїстичного ліро-епосу і за часом створення, і за ідейно-тематичною складовою.

Проте, у «Блудному сині» набагато сильніше відчувається декларативність і в цій поемі можна виявити досить багато відповідностей постулатам, висунутим Гумільовим у програмній статті «Спадщина символізму і акмеїзм». І хоча, за справедливим зауваженням Т. А. Пахаревої,

«декларативное оформление течения акмеизма произошло раньше, чем вполне сложилась его поэтика» [137, с. 12], «Блудный сын» може служити ілюстрацією акмеїстичної поезики на етапі її становлення. Поема викликала широкий резонанс у поетичних колах і фактично спровокувала розрив лідера акмеїстів із В'ячеславом Івановим, який не прийняв «Блудного сина». Думки щодо причин такої різкої критики з боку Іванова різняться, але з огляду на специфіку ліро-епосу Гумільова, можна припустити, що одним із ключових чинників виявилася різниця в поглядах двох поетів на міфотворчість. На думку Майкла Баскера, «гумилевская переделка мифа о блудном сыне могла считаться крайне враждебным, чуть ли не кощунственным выпадом против основ ивановского «реалистического символизма» [9, с.120], який не передбачав відступу від структури канонічних міфів.

У «Блудному сині» дійсно спостерігається низка суттєвих розбіжностей із біблійним джерелом. У Біблії юнак просить у батька тільки матеріальної підтримки (свою частину спадку), у нього немає честолюбних планів. Герой Гумільова ані слова не говорить про спадщину, йому потрібно лише батьківське благословення: «Отец отпусти меня, завтра, сегодня!». До мандрів його спонукає туга «по иному» й жага слави, що є характерна для багатьох персонажів Гумільова. Підкреслено, що він збирається не взяти в батька, а навпаки «примножити» його багатство. Його прагнення спрямовані від «кліросу» і дому, де «книги и ладан, цветы и молитвы» — тобто, від храму — у матеріальний світ із його перемогами, славою. Фраза «і буду я князем» підкреслює це прагнення до мирських перемог, але також побічно відсилає до історії про Люцифера — «князя п'тьми», який відпав від батька і святості. Мотив розриву із батьком і рідною домівкою досить часто зустрічається у творчості Гумільова: інтонації блудного сина з поеми схожі на інтонації Актеона, з однойменної п'єси, написаної в тому ж році, що і програмна стаття «Спадщина символізму і акмеїзм». Актеон також мріє стати богом замість того, щоби будувати місто і храм разом із батьком, і це бажання його губить. У своїй статті Гумільов підкреслює спадкоємність

акмеїзму по відношенню до попередньої течії: «слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом» [43, с. 147] — образ батька тут більш ніж симптоматичний, оскільки і в притчі, і в поемі герой його залишає, але не відрікається від нього повністю. Цей же принцип проектується на розвиток символізму й акмеїзму: на своєму початковому етапі «символистское творчество прокладывало себе путь наперекор традиционным вкусам, оно выходило к читателю, зрителю с вызовом» [151, с. 689]. У заявах символістів так чи інакше присутній елемент бунту, у художніх постулатах проголошувався розрив із пануючим досі реалізмом. Щодо акмеїстів, то ними символізм визнається як течія, що вичерпала себе, але не є ворожою. Автори двох інших акмеїстських маніфестів, Мандельштам і Городецький, як і Гумільов, тільки констатували занепад попередньої течії, але не висловлювали різкої критики по відношенню до нього. Навпаки, за твердженням Омрі Ронена, «в историко-литературной обстановке своего времени, заявив о себе годом позже эго- и месяцем позже кубофутуризма, акмеизм представлял собой синтез, гегелевское «снятие» антитетичности между несколькими соперничавшими течениями» [149]. Е. Русинко також підкреслює, що роль нової течії не обмежується тільки необхідністю «відповіді» на деградацію символізму⁹. Заслугою Гумільова було те, що він у своєму маніфесті усвідомлено озвучив установку на інтертекстуальність і зв'язок зі зразками літератури минулих століть, згадавши імена Шекспіра, Війона, Рабле й Готьє. Цим він зробив спробу «повернути» літературу в русло наступності, у той час як у символізмі питання наступності не було основним.

Однак бунт і мотив остаточного розриву з батьком, рідною домівкою, храмом присутні в ранній творчості Гумільова, зокрема, у вірші «Маркіз де Карабас», де герой, потенційно родовитий, відмовляється від своєї

⁹ Traditionally, Acmeism has been seen as a reaction to Symbolism. This oversimplification has, for the most part, given way to a more subtle description of Acmeism, as a continuation and reform of Symbolism. This generalization, though accurate, has outlived its usefulness — Elaine Rusinko “Russian Acmeism and Anglo-American Imagism”, *Ubandus Review*, №2 (1978), p.38

приналежності до обраного кола, вибираючи шлях безтурботних мандрів. Показовим також є один з найбільш ранніх віршів «Я в лес бежал из городов», у якому дуже виразно проступає мотив відходу від людей і подальшого неповернення. У цьому сенсі герої-ескапісти Гумільова схожі з блудним сином із вірша Брюсова, для якого «гораздо важнее тема ухода, нежели возвращения в отеческий дом. Уход в брюсовской трактовке — проявление человеческой свободы, поиски собственного духовного пути и места в мире» [111]. Також Гумільов слідом за Брюсовим згадує у своїй поемі міста Тир і Сидон у якості джерел свого пізнання світу, а також вводить у свій твір мотив недоступності покинутого будинку й дитячих спогадів, що з ним пов'язані, яких немає в біблійному джерелі. У Брюсова, рідний дім здається герою «недосяжним», герой Гумільова бачить батьківський сад, але каже собі: «К нему подойти я не смею». Щодо дитячих спогадів, то герой Брюсова говорить про них так: «...Где в годы ласкового детства / Святыней чувств владел и я, — / Мной расточенное наследство / На ярком пире бытия!» [19]. Герой Гумільова згадує не тільки дитинство, а і дружбу з близькою істотою, лисицею: «И в горечи сердце находит уладу / Вот сад, но к нему подойти я не смею, / Я помню... мне было три года... по саду / Я взапуски бежал с лисицей моею. / Я вырос! Мой опыт мне дорого стоит, / Томили предчувствия, грызла потеря... / Но целое море печали не смоеет / Из памяти этого первого зверя» [39, с. 33]. Така подібність в описі сумнівів героя з приводу можливості повернутися додому і його спогадів про дитинство дозволяє говорити про вплив вірші метра символізму на поему Гумільова. Однак блудний син у Гумільова все ж чинить не так, як герой Брюсова і згодом воліє вийти з «похмурого лісу» шляхом, прокладеним Данте: через пекло до батька й дому, де «ладан, цветы и молитвы». З героєм Брюсова цього не відбувається: він продовжує мріяти про те, щоб «безраздумно, бестревожно / В мгновеньях жизни потонуть».

Далі, біблійний персонаж витрачає свій спадок без певної мети — «...и там расточил имение свое, живя распутно» (Лк 15:13). Але герой Гумільова

прагне до пізнання — до того, як зануритися у численні бенкетування він осягає «философов римских науку», що вкотре свідчить про початкову високу мету його подорожі. Своїми друзями ліричний герой називає Цинну й Петронія. З властивою йому схильністю до контамінації, поет зводить у своєму тексті персонажів із різних епох — Цинна жив до нашої ери, Петроній — у нашій. Г. Марков припускає, що подібна контамінація з'явилася внаслідок того, що «блудный сын воспринимался художественным сознанием Гумилева, как вечный архетипический образ, своего рода Агасфер, и поэтому историзм в гумилевском тексте становится условной декорацией» [111]. Два літератора не тільки прийшли з різних епох, але також відрізняються походженням і характером творчості: Петроній був аристократом і створив роман, тобто великий епічний твір, а Цинна походив із плебейського середовища й тяжів до лірики й малих форм [202, с. 755–756]. Багато коментаторів інтерпретують присутність образів Петронія й Цинни, а також міста Риму як натяк на мешканців «Вежі» і її господаря, В'ячеслава Іванова, визнаного знавця античності. Зокрема, кличку Петроній носив один із мешканців «Вежі» — В. Ф. Нувель — на честь Петронія Арбітра, державного діяча й літератора. Щодо Цинни, то наразі невідомо, чи носив хтось із гостей Іванова таке прізвисько. Історичний Цинна — поет, сучасник і знайомий Катулла, був убитий натовпом, який прийняла його за одного зі змовників-вбивць Юлія Цезаря, що відображено в Шекспіра в трагедії «Юлій Цезар». Примітно, що відомий шекспірівський вислів «Весь світ — театр» походить від вислову Петронія «Mundus universus exercet histrionem» — «весь світ лицедіє» [199, с. 213]. Таким чином, згадуючи Цинну й Петронія, Гумільов вводить у контекст поеми Шекспіра, який належить до числа важливих для акмеїзму імен та в статті «Спадщина символізму і акмеїзм» охарактеризований як автор, який «показал нам внутренний мир человека» [43, с. 150].

У третьому розділі автор загалом не відступає від біблійної канви, лише трохи переінакшує деталі. Наприклад, замість свиней згадуються інші

тварини — мули, бики, коні. Свиня, як відомо, вважається нечистою твариною в іудейському віросповіданні, тому в притчі догляд за нею — тяжке приниження для героя. Гумільов дещо пом'якшує покарання, і його блудний син доглядає за більш «благородними» тваринами. Іншим цікавим моментом також є те, що гумільовський герой не думає стати найманцем у свого батька, на відміну від біблійного персонажа: «...скажу ему: <...> прими мене в число наемников твоих» (Лк 15:18). Натомість юнак пригадує апельсини, які збирають дівчата в належних йому гаях. У європейському образотворчому мистецтві апельсин вважається символом «плодороддя, великолепія и любви» [150, с. 730]. Крім того, апельсини часто ототожнюються з яблуками Гесперид — золотими плодами, які приносять вічну молодість і красу. Згадка про ці плоди може свідчити про античні конотації «Вежі» або підключати мотив туги за втраченим раєм, який триває й у заключній частині поеми. Іноді апельсин у руці немовляти-Христа виступає як символ гріхопадіння і спокути людства. Герой поеми уявляє свого батька у тузі. Якщо біблійний герой у своєму смиренному каятті навіть не допускає думку, що батько може сумувати за ним, то герой Гумільова цілком усвідомлює свою важливість для нього: «И с думой о сыне там бодрствует ночи / Старик величавый с седой бородою, / Он грустен... пойду и скажу ему: «Отче, / я грешен пред Господом и пред тобою» [39, с. 33]. Але треба зазначити, що і гріх блудного сина в поемі не має катастрофічних наслідків ні для людства, ні для нього самого. Його помилки — це лише «досвід душі», яка явлена в уже покутуваний світ і тому може розраховувати на прощення.

У четвертому розділі поеми виявляються не тільки сильні розбіжності з притчею, але й низка характерних для творчості Гумільова мотивів. По-перше, у цій частині герой згадує свої юні роки, коли він бігає по саду з ручною лисицею, про що вже говорилося вище. У світовій культурі сад ототожнюється з Едемом, первозданним райським існуванням. Міфологема раю часто фігурує у творчості Гумільова — зокрема, у поемі «Сон Адама»,

реалізується міф про втрату раю і подальше повернення до первородного існування. На думку І. Деліч, «возвращение» — это ключевое слово в поэзии Гумилева. Земля может вернуться в Сверхмир, Адам обретает свой Эдем, блудный сын возвращается в Отчий дом» [69, с. 492]. Мотив повернення до Бога — один із провідних у «Божественній комедії», причому він служить не тільки основою сюжету, але є прямим вираженням пошуків самого автора: «The desire of God becomes in the Paradiso the pilgrim's fundamental impulse and the poet's central thematic nucleus» [203, с. 65]. Повертаючись до батька, блудний син зближується з героєм Данте, який хоч і заблукав «в похмурому лісі» й на певний час відпав від Бога, але все ж знаходить шлях назад.

Досить незвичною є поява саме лисиці в якості компаньйона героя притчі. Рядки «Но целое море печали не смоет / Из памяти этого первого зверя», ймовірно, теж вказують на колишнє Едемське існування героя. З іншого боку, аналізуючи вірш Ахматової «Широко распахнуты ворота», де згадуються «пушистые лисенята», Роман Тименчік зазначає, що лисиця іноді ототожнюється з ерессю — цей образ міг бути запозичений у Данте [169, с. 714]. Присутність такого образу може говорити про те, що в дитинстві герой поеми ще не прийшов до Бога і несвідомо був єретиком. У цього припущення є цілком конкретна біографічна основа: юнацькі окультні експерименти самого Гумільова, який згодом відмовився від магічних практик і прийшов до християнства (досить згадати його слова, сказані Ахматовій — «ты научила меня верить в Бога»). Таким чином, ігри з лисицею-ерессю можуть інтерпретуватися як пошуки юної душі, ще не вийшла на «правильний шлях». Крім того, у своїй програмній статті Гумільов несхвально висловлюється про подібні іграх символізму, який «попеременно бртался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом» [43, с. 149]. Крім цього, лисиця може символізувати Діоніса, адже вона є однією з іпостасей бога [116, с. 592], і знову свідчити про візити на «Вежу» і про роки учнівства в Іванова, який, як відомо, був діонісійцем. Можливо, образ лисиці також пов'язаний з образом рудої собаки, який згодом з'явиться у вірші «Пам'ять»

— як і в поемі, у «Пам'яті» це «перший звір», що був компаньйоном героя в його дитинстві. У «Наследии символизма...» Гумільов підкреслює важливість збереження первинного, «тваринного» почала: «как адамысты, мы немного лесные звери и во всяком случае не отдадим того, что в нас есть звериного» [43, с. 148]. Отже, введення в поетичний текст мотиву спогадів про первородне існування і спорідненість з усіма божими створіннями відповідає заявленій в статті повазі до «звіриного» буття. Щодо образу лисиці, то він, завдяки множинним конотаціям, актуалізований різноманітними контекстами, знаходить у поемі багатозначність і амбівалентність, але вже не символічну, а скоріше таку, яка відображає складність і різноманіття реального життєвого досвіду.

Інший важливий момент четвертої пісні — замість біблійного старшого брата з'являється сестра, що виводить за собою дівчину в білому. Не виключено, що це відсилання до «Божественної комедії» — перед появою Беатріче герой зустрічає жінку на ім'я Мательда, яка пояснює йому будову земного раю, а також показує річки Лету й Евною. Коли наближається процесія Беатріче, вона звертається до героя зі словами: «Мой брат, смотри и слушай» (Чистилище, пісня 29, ст.13). Явлення Мательди означає «восстановление на земле совершенного, праведного, радостного человечества, не знающего алчности и стяжания» [35, с. 268–269]. У поемі Гумільова поява сестри, ймовірно, обіцяє героєві прощення й повернення в сім'ю. Якщо сестра втілює образ Мательди, то дівчина «в белом и с розами, словно невеста» втілює образ Беатріче, небесної коханої, що обіцяна герою, якщо він пройде всі випробування. У «Божественній комедії» зустріч із нею є кульмінаційним пунктом [35, с. 190], у своїй поемі Гумільов замінює цією зустріччю кульмінаційний момент із біблійної притчі — зустріч із батьком. Батько у Гумільова героя йде *слідом за жінками*. Таке рішення повторює сюжет «Божественної комедії»: герой спочатку зустрічає Беатріче, а вже потім осягає велич Бога.

Крім того дівчина-наречена вписується у коло жіночих образів Гумільова і являє собою не тільки героїню-подругу героя, а й «символ Вечной Женственности, красоты и духовной глубины мира» [144]. Взаємодія з жінкою у творчості Гумільова є частиною акмеїстичного пошуку рівноваги «между «мистическим» и «земным», между «миром» и «Богом» [95, с. 88], тому образ нареченої, врятованої або знайденої в мандрах жінки надзвичайно важливий. Такий образ врівноваження присутній, наприклад, у заключних рядках поеми «Діва Сонця»: «И Смерть, и Кровь даны нам Богом / Для оттененья Белизны» [38, с. 48].

У результаті каяття блудного сина трансформується в триумф, про що свідчить рядок «И праздник и эта невеста — не мне ли?». Таке закінчення поеми, дещо відмінне від біблійного джерела, свідчить про те, що духовний шлях був пройдений героєм не дарма. Мотив триумфу і радості, які герой відчуває після тривалої подорожі, страждань або навіть смерті — духовної або фізичної — також характерний для Гумільова. У ранній творчості його конквістадор, хоч і «рукою мерця», але все ж прагне здобути лілію. Подорож Колумба з поеми «Відкриття Америки» виявилася не даремною — адже на континент чекає велике майбутнє. Гондла з однойменної драми вмирає, але його смерть стає вершиною його духовного шляху. У всіх цих прикладах мотив мандрівки та поневірянь актуалізує «ключевой для Гумилева и акмеизма — адамизма — миф: о духовном пути ненасытного падшего человека к своему искуплению и апофеозу здесь на земле» [9, с. 72]. Таким чином, блудний син із поеми також відтворює мотив спокути й набуття героєм духовних висот через нелегкий шлях і страждання, що культивувався в акмеїзмі.

У жанровому плані поема у багатьох аспектах зберігає близькість до притчі. З одного боку, у Гумільова збережено вираження «глубинной «премудрости» религиозного или моралистического порядка» [86, с. 20], реалізоване з поправкою на модерністські літературні канони й особисті творчі установки поета. Повернення героя в рідну домівку здобуває цінність і

новизну і продиктовано не наявністю «шаблонного» біблійного фіналу, а усвідомленим вибором — адже, як ми переконалися на прикладі вірша Брюсова, це повернення могло й не відбутися. На думку Е. Радь, притча «указывает на «высшую тему», объясняющую скрытый смысл любого земного события, — восстановления прерванной связи между человеком и Богом, внутреннего преображения, возвращения его божественного достоинства, т.е. встречи с Богом в самом себе и его мудростью» [142, с. 598]. Незважаючи на звинувачення в дуже довільній інтерпретації біблійного оригіналу, Гумільов зберігає й цю основоположну функцію. Більш того, він навіть підсилює мотив зустрічі з Богом, вводячи в поему дантовський підтекст і образ Беатріче.

Ще одна істотна риса притчі — надзвичайна лаконічність описів, «природа или вещи упоминаются лишь по необходимости» [86, с. 21]. У «Блудному сині» Гумільов дещо відступає від цієї умови — у поемі все ж даються деякі дуже яскраві візуальні й речові образи: святкова атмосфера «веселої столиці», у якій герой витрачає свій спадок, залежане сіно, з якого збіднілий юнак мріє зробити ліжко, золоті апельсини в садах його батька, вгодовані тільці й рум'яне тісто, яке він бачить повернувшись, та ін. Однак у плані подібних образів ця поема, безсумнівно, більш лаконічна, ніж, наприклад, «Відкриття Америки» й більш ранні поеми; таким чином, Гумільов не надто відступає від жанру притчі.

О. Сєдакова вважає однією із найважливіших властивостей притчі «ее надсловесный, надъязыковой характер» и то, что она «в принципе переводима, пересказуема, отвлекаема от своих слов — и в этом смысле полярна поэзии» [154]. У «Блудному сині» Гумільова «каркас» притчі грає ту ж роль, що й географічні реалії в мандрівних віршах: поверх простору, який може бути зрозумілим, описаним, переведеним в знакову систему, накладається тайнопис, який потребує дешифровки. Якщо у «Відкритті Америки» на шлях Колумба накладається мандрівка героя Данте з усіма його духовними одкровеннями, то в цій поемі в добре відомій структурі притчі

можна відшукати погляди Гумільова на конструювання пост-символістського тексту, які лягли в основу його програмної статті.

Отже, «Блудний син» є оригінальною інтерпретацією біблійного сюжету, який у Гумільова доповнюється відсиланнями до Данте і його власними поглядами на поетичну творчість у руслі акмеїзму.

3.3 Мік

У 1914 році, під впливом етнографічної подорожі в Ефіопію, Гумільов пише поему «Мік», у якій розповідається про пригоди двох хлопчиків: африканця Міка і француза Луї. У критиці й літературознавстві різних років «Мік» отримує різноманітні відгуки: «малоудачная поема» (Долгополов), «сказка» (Верховський), «написанная для детей безделка» (Струве). Стиль поеми часто порівнюється зі стилем пригодницьких творів Редьярда Кіплінга, Фенімора Купера, Луї Буссенара та інших «екзотистів». Деякі дослідники також відмічають схожість «Міка» із «Мцирі» М. Ю. Лермонтова: поема написана тим же розміром і головний її герой, африканський хлопчик Мік, частково повторює долю лермонтовського героя — залишається сиротою, стає полоненим і живе на чужині. Зовнішність і вік обох персонажів також схожі. У Лермонтова: «Он был, казалось, лет шести, / Как серна гор, пуглив и дик / И слаб и гибок, как тростник» [98, с. 88]; у Гумільова: «Гано споткнулся, уходя, / О мальчугана лет семи», який «и слаб, и невелик» [40, с. 10–11]. З сюжетом «Мцирі» перегукується й задум втекти в «іншу», вільну країну: «Где не дерутся никогда, / Где каждый счастлив, каждый сыт, / Играет вволю, вволю спит» [40, с. 12]. Р. Іванов-Розумник зазначає «романтичний» характер задуму поеми, оскільки «мальчик Луи оховачен неудержимым стремлением за пределы предельного» [132, с. 465] і в цьому він дійсно близький героєві Лермонтова. Як відсилання до кавказької поеми рецензент також приводить паралелі у використанні «котячого» образу: барс у «Мцирі» й рогатий звір із котячою мордою в «Міку» [132, с.

464]. Важливо також зазначити не тільки присутність тварини, а й мотив боротьби з нею: Мцирі бореться з барсом, а Луї збирається воювати з пантерами. Так само, як «Мцирі» став результатом художнього узагальнення вражень Лермонтова від поїздки в Грузію в 1837 році [26], так і «Мік» виступив у ролі підсумків поїздки Гумільова в Африку. Але загалом фантастичні пригоди хлопчиків мало нагадують сповідь лермонтовського героя, що зажадав свободи.

Перше авторське читання «Міка» відбулося на засіданні «Общества ревнителей художественного слова», і тоді ж поет викладає свої погляди на епос. В одній із заміток, присвяченій цій події, повідомляється, що «и в древнем, и в современном эпическом произведении Н. Гумилев считает необходимыми три начала: религиозное, массовое и индивидуальное. Эти главные условия способствуют созданию мифа, ибо мифотворческое начало тоже особенность настоящего эпоса» [40, с. 305]. У цій же замітці автор (імовірно Д. Цензор) повідомляє, що «Мік» — це «попытка воскресить эпос» [40, с. 305]. Таким чином, поему можна розглядати як втілення й наочну ілюстрацію поглядів Гумільова на епіку.

Одним із жанрових зразків, що найбільше вплинули на художній світ «Міка», є «Епос про Гільгамеша». Хоча переклад «Гільгамеша» з'явився в 1918 році, тобто, на чотири роки пізніше «Міка», знайомство Гумільова із шумеро-аккадською міфологією відбулося набагато раніше. Наприклад, уже в поемі «Сон Адама» (1910) Межиріччя фігурує як місце проживання перших людей і відправна точка розвитку цивілізацій: Адам засинає там, де «сверкает и пенится Тигр» и біжать «зелёные воды Евфрата» [38, с. 258].

У «Міку» виявляється чимало перегуків із «Гільгамешем». Центральним аспектом в епосі є дружба двох героїв, у той час як у Гумільова — дружба двох хлопчиків; не випадково повна назва поеми — «Мік і Луї». Взаємовідносини Міка й Луї досить схожі на взаємини Гільгамеша й Енкіду. При знайомстві Луї запитує «Ты любишь драться?» — це питання сходить до мотиву поєдинку між двома героями, які згодом стають нерозлучними

друзями. Дружба Гільгамеша й Енкіду починається з такого поєдинку — «он служит доказательством того, что они достойны друг друга, и пробуждает в них взаимную привязанность» [17, с. 89]. В ірландському епосі богатир Кухулін б'ється з іншим богатирем, Фердіадом, і «после сражений богатыри дружески обмениваются едой и целебными зельями, их возницы лежат рядом, их кони пасутся вместе» [62, с. 463]. Аналогічним є поєдинок Гектора й Аякса в «Іліаді», після якого герої хоч і не стають братами, але визнають один одного гідними суперниками. Типовим для епосу також є мотив «старшого й молодшого», — тип відносин, коли «старший предлагает решение и рассчитывает на то, что оно будет принято и выполнено» [17, с. 90]. У шумеро-аккадському епосі старшим є Гільгамеш, молодшим — Енкіду. У Гумільова старший Луї: саме він поводить як ватажок і покровитель і приймає ключові рішення. Луї усвідомлює свою провідну роль і каже Міку, що той лише його «міністр», таким чином підкреслюючи ієрархію.

Характери самих хлопчиків також певною мірою успадковують характери героїв епосу. Луї суворий і войовничий: «Луи суровым был царем. / Он не заботился о том, / Что есть, где пить, как лучше спать, / А всё собирался воевать» [40, с. 25]; в цьому він нагадує Гільгамеша: «Буйный муж, чья глава, как у тура, подъята, / Чье оружие в бою не имеет равных, — / Все его товарищи встают по барабану!» [189, с. 6]. Так само, як і герой епосу, Луї прагне «превзойти границы человеческих возможностей и терпит поражение в своей попытке» [17, с. 167]. Його амбітні плани стати королем хижаків і здійснювати ратні подвиги обертаються загибеллю, так само, як план Гільгамеша знайти безсмертя обертається поразкою. В образі Луї й характері його взаємодії з мавпячим народом також втілено протиставлення індивідуального та масового. «Огорченный властелин», ищущий, куда применить свою силу, которую он не привык «соизмерять с требованиями целесообразности» [121, с. 14], не отримує відгуку від мавп. За твердженням С. Неклюдова протиставлення колективного й індивідуального в епосі

обумовлюють, «во-первых, специфику характера богатыря — гневливого и обидчивого строптивца»; «во-вторых, драматические сюжетные коллизии» [121, с. 14], зокрема, конфлікти з одноплемінниками. Невідповідність прагнень Луї інтересам мавпячого народу реалізує в поемі «самое важное во всей проблеме эпического стиля — отношение общего и индивидуального» [100, с. 143].

На відміну від Луї, Мік м'якший і миролюбний, він не вирішує питання застосування сили. Крім того, він із побоюванням ставиться до ризикованих «подвигів». Коли Луї приймає фатальне рішення вирушити до пантер, Мік прагне його відговорити: «Напрасно друга Мик молил...» [40, с. 27]. Аналогічно Енкіду намагається переконати Гільгамеша не йти в ліс, де мешкає Хумбаба: «Друг мой, в лес входит мы не будем, / В моем теле — слабость, онемели руки» [189, с. 33]. Образи Міка й Енкіду також ріднить спілкування з тваринами. До зустрічі з Гільгамешем Енкіду живе в степу серед диких звірів, які приймають його за свого; Мік до знайомства з Луї посправжньому дружить тільки з павіаном. Причому, це саме дружба рівних, а не поблажливість, з якою Луї приходить до мавпячого народу. Образи хлопчиків також проектується на образи героїв французького середньовічного епосу — Роланда й Олів'є. Фігура Олів'є, що пропонує Роланду затрубити в ріг і покликати на допомогу, введена для того, щоб випробувати Роланда, адже «эпический герой, взывающий о помощи, — уже не герой, ибо изменяет своему героическому характеру» [67, с. 29]. Закономірно, що героїзм обертається трагізмом, але цей трагізм є «высшим апофеозом героики» [67, с. 29]. Так само, як і Роланд, Луї витримує випробування і своєю загибеллю підтверджує свій статус героя. Ймовірно, і французьке походження хлопчика покликане підкреслити його генетичний зв'язок із лицарями з каролінгських поем.

Епізод із дочкою купця, яка запрошує Луї у свій сад, схожий з епізодом, у якому богиня Іштар пропонує свою любов і багатства Гільгамешу: «Приготовлю для тебя золотую колесницу, / С золотыми колесами, с рогами

из электра, / А впрягут в нее бури — могучих мулов. / Войди в наш дом в благоухании кедра!» [189, с. 39]. Царівна у Гумільова також обіцяє багато задоволень: «Мы будем целый день-деньской / Играть, кормить послушных серн / И бегать взапуски с тобой / Вокруг фонтанов и цистерн» [40, с. 21]. Але так само, як і Гільшамеш, Луї в гніві відкидає пропозицію. Примітно, що в аккадській міфології втіленням богині Іштар вважалася планета Венера, «вечірня й ранкова зірка», а появі доньки купця передувало «во мгле сомнительный восход» [40, с. 20]. Таким чином, поява дівчини нагадує появу Венери на передсвітанковому небі, що підсилює схожість з образом Іштар.

Оскільки епічна поема «изображает человека, действующего вовне» [33, с. 73], герої Гумільова проявляють себе в дії — на своєму шляху Мік і Луї переживають пригоди і здійснюють своєрідні «подвиги»: стикаються із солдатом, звільняють сина павіана, зустрічаються з мавпячим народом. Але коли епічний герой залишається один, він уже не шукає бойової слави: «после смерти Энкиду Гильгамеш уже не борется с эпическими врагами, а только ищет бессмертия» [113, с. 408]. Після загибелі Луї єдиною турботою Міка стає пошук способу побачитися з другом. У фіналі поеми Мік знаходить багатство й славу і тим самим увіковічує своє ім'я, але його слава вже не ратна, це слава правителя, і сходить вона до образу культурного героя, «созидателя-строителя города, а впоследствии и искателя высшей истины» [113, с. 419]. «Вища істина» Міка — це гуманізм, про що говорять рядки в кінці поеми: «В Адис-Абебе нет теперь / Несчастливого иль пришлеца, / Пред кем бы не открылась дверь / Большого Микова дворца» [40, с. 38]. А слова: «Я брошусь в каждую дыру, / Когда в ней мучится мой брат» [40, с. 30], — є не тільки знаком відданості Луї, а й ілюстрацією християнської ідеї співчуття й самопожертви. Таким чином, «в поэме воплощается религиозное начало, которое Гумилев считал обязательным признаком эпоса» [123, с. 57].

Тема подорожі в загробний світ і спілкування з духами померлих є частиною більшості світових міфологій і також знаходить своє відображення в епічних поемах. Наприклад, один із найбільш відомих сюжетів про пошук

померлого присутній в «Одіссей»: герой повинен був відправитися в царство Аїда, щоби знайти дух віщуна Тіресія. У «Епосі про Гільгамеша» Енкіду спускається в підземний світ за барабаном, але порушує правила й залишається там назавжди. Гільгамешу ж вдається зустрітися з духом друга й розпитати його про «закони Землі» і устрій пекла. Потоїбічний світ у поемі Гумільова, як і в багатьох міфологіях, копіює світ живих і відтворює земні ландшафти: там є «равнина с лесом и горой», пальми й сікомори, пастухи й мисливці і свій місяць, що помер «еще тогда, / Как мир наш не был сотворен» [40, с. 32]. Але мертві ніяк не взаємодіють із Міком: «Как мертвецы не видны нам, / Так мы не видны мертвецам» [40, с. 33]; і навіть тінь батька хлопчика так і залишається тихою й нерухомою. Аналогічно в «Одіссей» духи не можуть говорити і взаємодіяти з людьми, якщо не нап'ються жертвовної крові.

В епізоді з пеклом особливий інтерес представляє загадковий звір, «с кошачьей мордой, а рогат» [40, с. 10]. Представники котячих у Гумільова часто є атрибутом світу мертвих і взагалі смерті. Таке трактування образу було запозичене з абісинських вірувань: зокрема, у вірші «Леопард» відтворюється повір'я про те, що «если убитому леопарду не опалить немедленно усов, дух его будет преследовать охотника» [41, с. 117]. Леопард переслідує головного героя, поки той не опиняється «у жирафьего колодца», щоби зустріти смерть. У вірші «Наречена лева» котячий образ також виявляється згубним: «сонце-звір» несе із собою смерть. У деяких африканських віруваннях лев являє собою «воплощение умершего предка, сверхъестественного духа патрона, тотема» [116, с. 579]. У поемі душа загиблого вождя, батька Міка, йде з тіла, «чтоб стать бродячею звездой, / Огнем болотным в тьме сырой / Или поблескивать едва / В глазах пантеры или льва» [40, с. 9]. Але лев також може грати роль захисника і охоронця — у Стародавньому Єгипті зображення левів часто поміщалися біля входу в усипальницю. Таємничий звір, «с рогами серны, с мордой льва», що з'являється в поемі ще задовго до подорожі Міка в пекло, не тільки втілює

образ смерті, а і є хранителем світу мертвих. Рогаті леви як атрибут пекла в Гумільова присутні також у п'єсі «Дитя Аллаха» — на них полює бедуїн, який загинув після зустрічі з пері. С. Слободнюк асоціює образ лева в Гумільова з дияволом і підкреслює, що «мысль о демонической природе гумилевского льва вряд ли может вызвать сомнения» [156, с. 265]. Дослідник також вважає, що диявол Гумільова — «владыка гносиса, обладатель истинного знания» [156, с. 191]. Аби допомогти Міку дізнатися про долю Луї, звір вчить його спіймати жайворонка й дає йому три зерна, які вирости в нього в мозку. Функція зерен — дати птахові можливість заговорити людським мовою. В акмеїзмі мова тісно пов'язана із поняттям логосу — розумного одухотвореного первня; «божественного смысла, пронизывающего живую природу» [75, с. 22]. У творчості Гумільова мова, слово також є твірною силою і уособленням божественної могутності (досить згадати рядки «Солнце останавливали словом, / Словом разрушали города» [41, с. 67], або «заповедное слово Ом» у «Поемі початку»). Таким чином, рогатий звір, який плекав зерна мови у своєму розумі, виявляється не тільки вартовим потойбічного світу, а й носієм логосу, хранителем сенсу.

Якщо в міфології й епосі пекло — це єдиний світ, куди стікаються абсолютно все душі, то в «Міку» є поділ на пекло й рай. Не знайшовши свого друга серед тіней, Мік дізнається, що «все белые — как колдуны, / Все при рожденье крещены, / Чтоб после смерти их Христос / К себе на небеса вознес» [40, с. 33]. У творчості Гумільова християнство органічно переплітається зі стародавніми міфологіями і віруваннями й зустрічається, у тому числі, в африканських віршах. Наприклад, у вступі до збірки «Шатер», у зверненні поета до «безрозсудної» Африки читаємо: «Дай скончаться под той сикоморою / Где с Христом отдыхала Мария» [41, с. 12]. У вірші «Різдво в Абіссинії» чорношкірий слуга повідомляє мисливцеві, що всі тварини «придут к небесной двери, / Будут радовать Христа» [39, с. 99]. Рай, у який потрапляє Луї, подібний до раю в «Божественній комедії» Данте — у ньому є ієрархія й розподіл на «кола». Від жайворонка Мік дізнається, що Луї

потрапив у сьоме коло, «перед котрым звездный сад / Черней, чем самый черный ад» [40, с. 34]. В раю у Луї також є свій покровитель — Михаїл Архістратиг, що вважається головою небесного війська. У деяких трактуваннях Михаїл також виступає в ролі «проводника душ, которые он сопровождает к воротам небесного Иерусалима» [116, с. 675]. Таким чином, Луї, що був шукачем військової слави на землі, стає частиною небесного війська, виконуючи своє призначення. Щодо Міка, то пройдений їм шлях втілює мандрівний мотив, індивідуальну одіссею героя: хлопчик опиняється відірваним від свого племені, тікає разом із павіаном і Луї, переживає пригоди, спускається у світ мертвих і, у результаті приходиться до своєї «Ітаки», знаходить своє справжнє я — роль поважного правителя й розбудовувача міста.

Хоча в поемі досить багато відсилань до епосу, вона все ж носить пригодницький характер і не відсилає ані до славного національного минулого, ані до часу первотворення. Авантюрна атмосфера й наявність фантастичних елементів зближують «Мік» із поемами Відродження. Пригоди двох хлопчиків легко проектується на мандри лицарів із цих поем, зокрема Морганта і Маргутта — велетнів із поеми Луїджі Пульчі. Герої Пульчі зустрічають різноманітних чудовиськ, яких вони перемагають, і красунь, яких вони звільняють. Мік і Луї також зустрічають різних персонажів — загін солдатів, царівну, сина павіана — і по-різному з ними взаємодіють. Образ царівни, що запрошує Луї у свій палац, близький образам Анджеліки з поем про Роланда й Арміди зі «Звільненого Єрусалима», які привертають паладинів своїми чарами. Ще одна тема, яка пов'язує поему Гумільова з літературною традицією Відродження — династична. К. Мокульський називає її однією з провідних тем «Несамовитого Роланда» [118, с. 118]. Однак якщо в Аріосто вона пов'язана з любовною лінією — славний рід Есте має розпочатися від союзу Руджеро і Брадаманти — то в «Міку» про майбутній шлюб героя мова не йде. Проте епізод із царюванням Міка сходиться до цього мотиву і знаменує приход справедливого й цивілізованого

правителя (попередник Міка, Ато-Гано навряд чи відповідає цим характеристикам).

Остання глава поеми починається з опису Дугласа і його мисливської рутини й далі до кінця поеми ми не знаходимо абсолютно ніяких згадок про старого павіана, про Луї та пережиті пригоди. У той же час, у третьому розділі, після сцени знайомства Міка й Луї, слідує такі рядки: «Он был смущен и удивлен, / Он думал: «Это, верно, сон» [40, с. 16]; і тут же: «А Мик, в мечтаньях о Луи, / Шаги не рассчитав свои, / Чуть не сорвался с высоты / В переплетенные кусты» [40, с. 16]. У зв'язку з цим можна припустити, що пригоди Міка й Луї — плід фантазії чи сон Міка. Якщо вірно перше, то, можливо, кладовище слонів, який він показує Дугласу, — це і є те «пекло», у якому він шукав свого друга, а уява хлопчика намалювала всю історію. Але якщо припустити, що ця подія — сон, то до жанрових зразків поеми, крім епосів, додається, ще й жанр видіння.

Художній світ «Міка» включає в себе міфологію, елементи героїчної поезії та християнських вірувань, а також риси романтичної поеми й поеми Відродження. Поема створена «с установкой на синтез разных национальных и историко-культурных контекстов, на смысловую многослойность, на цитатный диалог с «мировым поэтическим текстом» (в частности, с мировыми эпосами), а также на автореферентность текста, его интенсивное взаимодействие с контекстом творчества данного автора» [123, с. 59]. Таким чином, «Мік» не тільки втілює погляди Гумільова на епос, але і являє собою блискучий приклад жанрового та міжтекстового синтезу.

Висновки до розділу 3

У період становлення акмеїзму поетика ліро-епосу Гумільова істотно видозмінюється. По-перше, поет відходить від містицизму й символістської туманності. Образи його поезії стають більш конкретними й матеріальними, посилюється вплив мандрівних і географічних мотивів. По-друге, поеми

цього періоду більш сюжетні. Поема «Сон Адама», яка завершує розділ ранніх поем, написана в 1909 році, усього за рік до «Відкриття Америки», проте в ній ще відчувається хиткість сюжетної лінії — проходження Адамом історії людства скоріше нагадує ряд картин, що послідовно змінюються, ніж конкретну фабулу. У «Відкритті Америки» і в «Блудному сині» сюжетна складова відчувається більш явно. Щодо «Міка», то ця поема побудована в дусі пригодницької повісті й тому сюжет у ній має підвищену функціональну значимість. Перші дві поеми також відрізняє те, що в них Гумільов скористався готовим сюжетом — історичним в одній, біблійним в іншій.

У ліро-епосі даного періоду значно більшу роль відіграє жанровий синтез: у поемах «Відкриття Америки» й «Мік» налічується по чотири жанрових зразка (героїчний епос, романтична поема, поема Відродження, «Божественна комедія» як зразок жанру видіння). «Блудний син» переважно зберігає риси притчі, але теж зазнає впливу деяких зразків на мотивному рівні. Звернення до поем різних епох цілком відповідає акмеїстичному тяжінню до інтертекстуальності і зразків світової культури. Крім того, у цих трьох поемах більш явно, ніж у ранніх, простежується інтерес Гумільова до епічного типу поеми. Ці дві особливості — прагнення до епосу й синтетичність — визначили характер поем Гумільова в 1910-і роки.

РОЗДІЛ 4. ПОЕМИ ЗРІЛОГО ПЕРІОДУ

4.1 Зоряний жах

Поема, що увійшла в останній прижиттєвий збірник «Вогняний стовп», отримала досить неоднозначні відгуки критиків. Деякі вважали її невдачею на тлі блискучої поезики всієї збірки (Л. Лунц), деякі, навпаки, відзначали її як одне з кращих творінь Гумільова (М. Тихонов, Ю. Верховський).

Як і в низці інших поем Гумільова, дія «Зоряного жаху» розгортається в екзотичному просторі — а саме на Близькому Сході, на території древніх цивілізацій, які утворилися навколо Дворіччя, про що говорять географічні назви — гори Ірану і Євфрат. Ця місцевість уже фігурувала в ранньому ліро-епосі Гумільова «Сон Адама», де виступала як символ раю. Крім того, згадуються зенди — за словами Л. М. Гумільова, це «древнеперсидское слово, буквально «комментарий» (понравилось папе)» [41, с. 326]. Це слово дійсно перегукується із «Зенд-Авестою» — назвою збірки священних зороастрійських текстів, пам'ятки давньоіранської літератури, де слово Зенд (Занд) означає «тлумачення». К. Бальмонту належать переклади гімнів і віршів за мотивами «Зенд-Авести» (зокрема один із відділів книги «Гімни, пісні й задуми древніх» присвячений Ірану) — не виключено, що Гумільов уперше помітив це слово саме у Бальмонта. З іншого боку, у «Зоряному жаху» слово «зенди» служить для позначення людей, ймовірно, сусіднього племені, яке іноді нападає на героїв поеми, іноді приходять до них торгувати. Племя зендів дійсно існувало в Західних і Південних частинах Ірану і, якщо згадати, що річки Тигр і Євфрат протікають територією сучасного Іраку, який знаходиться на заході від Ірану, то можна цілком чітко уявити географію простору, що описується в поемі.

Корінь «гар», якій міститься в іменах трьох значущих персонажів поеми, ймовірно, теж сходить до текстів «Зенд-Авести», де зустрічаються такі найменування як Гараваті, Анграмайні, а також присутній у назвах шумерських місяців — Сіг-у-шуб-ба-гар, Ізі-ізі-гар-ра. Ім'я Урр, співзвучне

назві міста Ур, одного з найдавніших культурних і політичних центрів Месопотамії. Слово «аха» зустрічається в іменах ассірійських і вавилонських правителів: Баба-ах-іддин (Baba-aha-iddina), Асархаддон (Assur-aha-iddina). Не виключено, що джерелом інших імен у поемі також слугували шумеро-аккадські мови, історія або міфологія. Цю інформацію Гумільов міг здобути спілкуючись із В. К. Шилейко під час роботи над перекладом «Епосу про Гільгамеша».

Необхідно відмітити, що «Зоряний жах» — один із творів, де поет не змішує географічні та культурно-історичні реалії різного порядку. Згадані героями рослини (молочай, омела) і тварини (лев) відповідають місцевості, де вони живуть. Дану поему відрізняє відсутність контамінації, яка виявляється в багатьох творах Гумільова — природа й ландшафт у «Зоряному жаху» описані максимально достовірно й водночас лаконічно (на відміну від таких поем, як «Північний раджа», «Відкриття Америки», «Мік» із розгорнутими описами географічних і культурних реалій), а розповідь сфокусована на почуттях персонажів і їхній спільній спробі впоратися з раптовою бідою.

Існують різні думки з приводу смислу поеми. Ш. Греєм розглядає її у зв'язку із символістським розумінням стародавнього жаху, який означав «соблазнительный страх раствориться в космическом вихре, ужас перед дионисийским неистовством Природы и соблазном Ничего» [36]. С. Слободнюк вважає, що в цій поемі з'являється образ диявола-зірки, який стає богом і носієм гнозису для молодого покоління, яке ще «не утратило поетического мировосприятия», у той час як представники старшого покоління гинуть або втрачають розум від явлення цього диявола [156, с. 198].

Є. Степанов припускає, що задум поеми народився в період, коли Гумільов був на фронті і наводить сторінки зі щоденника поета, де зафіксовані відчуття від споглядання зоряного неба. Доцільно буде процитувати цей фрагмент повністю: «Иногда мы оставались в лесу на всю

ночь. Тогда, лежа на спине, я часами смотрел на бесчисленные ясные от мороза звезды и забавлялся, соединяя их в воображении золотыми нитями. Сперва это был ряд геометрических чертежей, похожий на развернутый свиток Кабалы. Потом я начинал различать, как на затканном золотом ковре, различные эмблемы, мечи, кресты, чаши в не понятных для меня, но полных нечеловеческого смысла сочетаниях. Наконец явственно вырисовывались небесные звери. Я видел, как Большая Медведица, опустив морду, принохивается к чьему-то следу, как Скорпион шевелит хвостом, ища, кого ему ужалить. На мгновение меня охватывал невыразимый страх, что они посмотрят вниз и заметят там нашу землю. Ведь тогда она сразу обратится в безобразный кусок матово-белого льда и помчится вне всяких орбит, заражая своим ужасом другие миры» [162, с. 95]. Як видно із цього запису, загальний контекст і емоційний тон поеми прийшли до автора саме під час цих спостережень. Насамперед присутня символіка золота: образ «золотих ниток» корелює з початковими рядками поеми «Это было золотою ночью» [41, с. 107]. Іншою важливою деталлю є фраза про те, що символи, які бачить поет, розташовувалися в незрозумілих, але «полных нечеловеческого смысла сочетаниях» — подібні емоції відчували й герої поеми, які не знали й не розуміли, яку саме істоту вони бачать у небі, але відчували її надприродність. Образи небесних звірів, які шукають свою жертву, також присутні в поемі — це страшні істоти, про яких кричить безумна Гарайя: червоний лебідь, триголовий дракон, астральні Рак і Козеріг. У щоденнику Гумільов описує почуття «невыразимого страха» від думок про те, що небесні звірі подивляться на планету, від чого вона перетвориться в крижану брилу. Саме такий ірраціональний, невимовний страх відчувають герої «Зоряного жаху».

Цікаво, що в репліках персонажів поеми практично відсутні слова, що виражають страх — вони плачуть і верещать, зеленіють і пітніють, але вербально свої відчуття ніяк не виражають. Єдина фраза, що відноситься до почуття жаху — та, яку повторює старий і божевільна Гарайя: «Горе! Горе! Страх, петля и яма / Для того, кто на земле родился» [41, с. 108]. Ці слова

сходять до Біблії — М. Баскер наводить вірші зі схожим змістом, посилаючись на спостереження А. Ахматової і Н. Мандельштам [41, с. 326]. Найбільш ймовірне джерело рефрену поеми — вірш із книги Ісаї: «Ужас и яма и петля для тебя, житель земли!» (Іс 24:17). Крім того, один із віршів у цій книзі перегукується із рядками з військового щоденника Гумільова. Йдеться про те, що буде з планетою, коли прийде Апокаліпсис — уражена людськими гріхами, «шатается земля, как пьяный» (Іс 24:20). Гумільов пише, що вона «помчится вне всяких орбит» — тобто, присутній той же образ хаотичного, неконтрольованого руху. На думку Майкла Баскера, картини Апокаліпсису й жах від їх передчуття, що почерпнуті поетом із книги Ісаї й аналогічних місць із Біблії, «подчеркивают потенциальное злободневное значение гумилевских строк в эпоху политического катаклизма» [41, с. 326].

Події революції дійсно сприймалися багатьма сучасниками Гумільова в есхатологічному контексті, але, як ми бачимо зі щоденникового фрагмента, подібні відчуття поет мав і до них. Це вроджений, архаїчний страх перед невідомим — «найдавніший і найсильніший» різновид страху за Лавкрафтом [91, с. 497]. В есе «Надприродний жах у літературі», що було написане всього через шість років після загибелі Гумільова, американський письменник стверджує, що «любая область непознанного в глазах человека является потенциальным источником зла» [91, с. 499], і ця теза дуже точно характеризує смисл «Зоряного жаху» — досі не бачивши нічного неба й не знаючи його природи, персонажі поеми відразу ж розцінюють його як нещастя, грізну силу, яку потрібно або перемогти, або умилювати жертвою. Подібність у розумінні теми надприродного жаху у Гумільова і Лавкрафта підтверджується ще й тим, що у своїй роботі Лавкрафт зазначає «Крістабель» і «Поему про старого моряка» Колріджа, вірші Бодлера, єгипетські новели Готьє як приклади зображення такого жаху в літературі. Гумільов добре знав творчість цих авторів; не виключено, що тематика поеми частково нав'язана читанням їхніх творів.

О. Мандельштам вважав «Зоряний жах» одним з вдалих творів Гумільова і, за свідченням Н. Я. Мандельштам, часто повторював рядки з поеми, зокрема, її біблійний рефрен [107, с. 269]. Тема загрози, яка надходить від зірок, була близька Мандельштаму — у його власній поезії зірки мають негативні конотації — у його віршах вони «слабые», «однообразные» або ворожі і взагалі неприємні ліричному герою. І. Винокурова зіставляє зірки, які у Гумільова уподібнюються золотим пальцям, що показують «на равнину, / и на море, и на горы зендов», з «жестокими» владними зірками з вірша Мандельштама «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...» [24, с. 296–297]. Ворожий погляд зоряного неба, який спочатку зустрічають персонажі Гумільова, перегукується також із загрозливими сузір'ями у «Віршах про невідомого солдата». В одному з варіантів вірша присутній міфологічний образ зоряного неба як багатоокої істоти, яка «взирает с неба» і «высматривает тайны»: «До чего эти звезды изветливы — / Все им нужно глядеть — для чего?» [109, с. 123]. Але уявлення про зірки у поемі як про «диктат, равнодушно и запросто отнимающий жизнь» [24, с. 297], на нашу думку, є не зовсім обґрунтованим. Зірки в Гумільова саме *показують*, «что случилось, / что случается и что случится», тобто грають роль оракула, джерела знань (для порівняння — інші рядки з «Невідомого солдата»: «Слышишь, мачеха звездного табора — / Ночь, — что будет сейчас и потом?» [109, с. 126]).

У «Спогадах» Н. Я. Мандельштам є запис про те, що, на думку Гумільова, «звезды — это уход от земли и потеря ориентации» [107, с. 193], однак і це твердження, як нам здається, не зовсім повноцінно передає ставлення поета до небесних явищ. Зірки й небо в Гумільова часто наділені есхатологічними і згубними конотаціями й пов'язані з біблійними уявленнями про Апокаліпсис (докладніше див. у розділі про поему «Сон Адама»). Цікаво, що сон про корову, який бачить старий у «Зоряному жаху», також символізує загрозу, що надходить від зірок: у багатьох міфологічних і релігійних системах корова символізує небо, а її молоко — Чумацький Шлях

[74 с. 260–261]. Таким чином, корова, що брикнула героя поеми уві сні — передвісниця майбутнього «зоряного жаху». Однак у деяких віршах зірки можуть виступати не як вороже, а як нейтральне або навіть дружнє явище, що може допомогти — якщо вміти їх «исчислить». Такі астральні образи присутні у творах із мандрівною тематикою: конквістадор із програмного сонету «преследует звезду», у поемі «Відкриття Америки» астрологи вираховують шлях Колумба по зорях, капітани з однойменного циклу вирушають у дорогу тому, що ще «не все пересчитаны звезды». Крім того, зірки можуть бути цілком досяжними й навіть керованими. У вірші «С тобой я буду до зари...» герой обіцяє подарувати героїні «добытую звезду». Яскравий образ «приборкання» зірок виявляється у вірші «В небесах» — коли ворожа Ведмедиця-ніч переможена, мирні Козеріг, Овен і Телець продовжують спокійно пастися в небі, не завдаючи шкоди. У «Зоряному жаху» аналогічний мотив: нічне небо вселяє страх, допоки маленька Гарра не каже, що бачить «просто золотые пальцы» — тобто нейтралізує страшні образи червоного лебедя, дракона й інших звірів, яких бачить божевільна Гарайя. Цікаво, що слово «зірки» використовується в поемі тільки один раз і завершує її — цей останній рядок поеми немовби дає розгадку історії й остаточно знімає ореол таємничості з образу зоряного неба. Згадка зірок у фінальних рядках поеми також є ремінісценцію з «Божественної комедії», де кожна кантика і, відповідно, уся поема закінчуються словом «зірки». Таким чином, дантівський підтекст, що мав істотний вплив на формування ліро-епосу у Гумільова, присутній і в «Зоряному жаху».

Отже, «недоступные, чужие звезды» позбавлені будь-якого містичного значення і вписуються в акмеїстське положення про безглуздість спроб проникнути в смисл непізнаного. Плем'я в поемі, по суті, не розгадує справжню природу зірок — людям вистачає пояснення Гарри і вони припиняють спроби з'ясувати, з чим (або з ким) зіткнулися. Такий фінал поеми можна трактувати як частину «поэтики умолчания» [69, с. 491] — відповідь акмеїзму на профанацію окультного в символізмі. У статті

«Спадщина символізму і акмеїзм» Гумільов пише, що «вся красота, все священное значение звезд в том, что они бесконечно далеки от земли и ни с какими успехами авиации не станут ближе» [43, с. 149]. Герої поеми приймають цю істину — дивлячись на зірки, вони усвідомлюють їхню красу і велич, але не намагаються перевершити свої пізнавальні можливості й будь-яким чином їх «наблизити».

Сприйняття зоряного неба героями поеми близьке до розуміння безодні у творчості Тютчева — «обостренного переживания границы между индивидуально-родовым человеком и пропастью облегающей его бездны, которая является как бездной небытия, так и бездной открывающего себя созерцателю мирового пространства» [171, с. 21]. У вірші Тютчева «Сни» описується досвід зіткнення з безоднею-простором, а також присутня персоніфікація зоряного неба у вигляді істоти, що може бачити: «Небесный свод, горящий славой звездной, / Таинственно глядит из глубины, — / И мы плывем, пылающею бездной / Со всех сторон окружены» [178, с. 46]. Інший яскравий приклад такого переживання — вірш «Святая ночь на небосклон взошла...». Як і в Гумільова, у ролі натуралістичного втілення безодні тут виступає ніч, стикаючись із якою, «человек, как сирота бездомный, / Стоит теперь и немощен и гол, / Лицом к лицу пред пропастью темной» [178, с. 157]. Метафора прірви відповідає й біблійному рефрену в поемі (образ ями), і показана на фізичному рівні: переляканий старий падає з кручі, не побачивши її в темряві, і немовби зривається в безодню. Рядки «На самого себя покинут он — / Упразднен ум, и мысль осиротела — / В душе своей, как в бездне, погружен, / И нет извне опоры, ни предела...» [178, с. 157] співзвучні розпачу персонажів, які намагаються зрозуміти, хто ж спостерігає за ними з неба, а також неможливості досягнути виявлене ними явище («скасований розум»). Нарешті, фінал вірша практично ідентичний фіналу поеми. У Тютчева: «И чудится давно минувшим сном / Ему теперь всё светлое, живое... / И в чуждом, неразгаданном ночном / Он узнает наследье родовое» [178, с. 157]. У Гумільова головний герой поеми згадує й оплакує

колишні, зрозумілі йому часи, коли люди його племені займалися звичайними земними справами: пасли худобу, ловили рибу, виховували дітей. Для опису нової, незрозумілої стихії Гумільов вибирає практично такі самі слова, як і Тютчев: зірки в нього «недоступные, чужие». Також цікаво порівняти останній рядок тютчевського вірша із припущенням І. Деліч, що в «Зоряному жаху» розповідається про те, як «первобытный человек открывает астральный мир, свой забытый дом» [69, с. 494]. Ця думка має сенс — про «впізнання» цього забутого дому свідчить реакція Гарри: у дівчинки «пламенели щеки, / Искрились глаза, атели губы. / Руки поднимались к небу, точно / Улететь она хотела в небо» [41, с. 112]. Мотив зоряної прабатьківщини присутній у художньому світі Гумільова, особливо в пізніх творах. Наприклад, у вірші «Душа й тіло» душа згадує про своє минуле в «мерцающем в планетном хоре» [41, с. 64]; у «Заблукалому трамваї» абсолютна духовна свобода існує тільки у вищому світі, «в зоологическом саду планет» [41, с. 82]. Переконавання в тому, що на землі люди — тільки гості, є у вірші «Дерева»: «На ласковой земле, сестре звездам, / Мы — на чужбине, а они — в отчизне» [40, с. 95], а також у вірші «Прапам'ять», де земне життя — лише «Мелькающее отражение / Потерянного навсегда» [40, с. 131]. Отже, герої поеми, з одного боку, відчують ірраціональний страх перед зоряним небом як перед незбагненим, неохватним простором, з іншого боку, інтуїтивно усвідомлюють свою причетність до Всесвіту, що їм відкривається.

На рівні жанру поема являє собою варіант епосу. Про епічну природу «Зоряного жаху» неодноразово писали рецензенти і дослідники. М. Оцуп пише про цю поему як про «попытку эпической композиции» [133, с. 169], при цьому «Зоряний жах» названий не поемою, а великим віршем [133, с. 169]. Таке саме визначення жанру знаходимо в І. Деліч [69, с. 494], яка, ймовірно, орієнтувалася на роботу Оцупа. Подібна неточність є наслідком невизначеності терміну «поема» в літературі межі століть, з одного боку, і

відсутністю вираженого сюжету, який би міг сигналізувати про однозначно епічний характер поеми, з іншого.

Про подібність поеми до епосу, насамперед свідчить метрика: поема написана п'ятистопним хореєм, білим віршем із жіночими закінченнями — аналогічною метрикою (тільки чотиристопним хореєм) скористався Бунін при перекладі «Пісні про Гайавату» Г. Лонгфелло [41, с. 326], у свою чергу, запозичивши її в «Калевали», фінського епосу в перекладі Л. П. Бельського. Гумільов був знайомий з обома творами, тому неможливо однозначно сказати, який із них мав сильніший вплив на задум і поетику «Зоряного жаху», але метрична подібність показує, що поема була задумана як епічний твір, стилізація під народну оповідь.

У поемі багато повторів і паралелізмів — а це композиційні елементи, які «составляют наиболее характерные особенности фольклорно-эпической эстетики» [114]. Повторюються, як правило, окремі слова або словосполучення: «Это было *золотою ночью*, / *Золотою ночью*, но безлунной»; «Черная пред ним чернела *круча*, / Старый *кручи* в темноте не видел»; «И когда она всё с тем же *воем*, / С *воем* обезумевшей собаки» [41, с. 107, 110]. Аналогічні повтори в згаданому перекладі «Калевали»: «Мы споем *с тобою* вместе, / Мы *с тобой* промолвим слово»; «*Редко* мы бываем вместе, / *Редко* ходим мы друг к другу»; «Насказал мороз мне *песен*, / Наносил мне *песен* дождик» [72, с. 3–4]. Такі повтори виконують, по-перше, ритмізуючу функцію, а по-друге, акцентують увагу на найбільш значущому слові в тому чи іншому відрізку тексту. Граматико-синтаксичний паралелізм також сходить до епічних текстів і слугує для створення ритму: «Дети взоры опустили в землю, / Внуки лица спрятали локтями», «На равнину, где паслось их стадо, / На воду, где пробежал их парус» [41, с. 108, 110]. Схожі конструкції в перекладі «Гайавати» Буніна: «Влажной свежестью долины, / Голубым дымком вигвамов» «На прудах, в норах бобровых, / На лугах, в следах бизонов» [20, с. 182–183]. Мова поеми стилізована під мову народних

переказів і епічних пісень за рахунок використання архаїзмів: худой (в значенні «поганий»), молвил, поганый, очи, отроковица і т.д.

Ще однією суто епічною ознакою є звернення до абсолютного минулого — епохи зародження людства. Герої поеми, очевидно, мають доміфологічне мислення — вони поклоняються певному божеству (божествам), про що говорить згадка священного вогню й жертовного каменю, однак пояснення космічних, астральних явищ відсутні. Слова Гарри про «золоті пальці», по суті, являють собою зародження астральної міфології. Крім того, у поемі мова йде про колективну долю всього племені, що також відповідає критеріям епосу.

З іншого боку, низка ознак відрізняє «Зоряний жах» від стародавнього епосу. У поемі немає вказівки на час першотворення, характерного для архаїчного епосу — вона починається словами «Это было золотою ночью...», мова в ній йде про конкретну подію, а розгорнуті описи про створення світу і славних першопредків відсутні. Найважливішою ознакою епосу також є наявність героя — богатиря або культурного героя — що має видатні здібності. У поемі Гумільова такий герой відсутній: особистість старого, чий сон став причиною всього, що сталося, ніяк не характеризується — у тексті немає ознак, які могли б означати його статус ватажка або наймудрішого члена племені. Його зовнішні риси, навпаки, видають звичайну, навіть слабку людину — у нього зморшкуваті щоки, цапина борідка, а в кінці поеми він «оплакує» свої синці від падіння.

Відсутність видатного героя, пояснень про походження світу й людей, а також гіперболізації і постійних епітетів зближує «Зоряний жах» із новелою, яка «как правило, изображает определенное стечение обстоятельств, послужившее поводом для рассказывания той или иной истории» [165, с. 58]. Поєднання в поемі епічних рис і новелістичного сюжету виводить до романтичної поеми XIX століття, зокрема — до «астральних» поем М. Ю. Лермонтова. У Лермонтова «поэма возвращает ходовым элегическим оборотам конкретный смысл» [110, с. 207]. Її конфлікт розширюється до

космічних масштабів, у той час як вчинки героїв і вираження ними почуттів позбавляються метафоричного значення. «Повернення» конкретного змісту словам у Лермонтова надзвичайно близьке до прагнення акмеїстів «восстановить адекватность слова и вещи, найти для вещей имена, точно выражающие их сущность» [75, с. 41]. Щодо конфлікту, то у Гумільова немає яскраво вираженої колізії, яка складала сюжетну основу романтичної поеми — історії кохання, помсти, позбавлення волі або вигнання. Зіткнення персонажів із незвіданим досі явищем відбувається не в романтичній, як у Лермонтова, а в побутовій площині. Однак це зіткнення ставить глобальні світоглядні питання, які не названі, але імпліцитно присутні в тексті. По-перше, це питання про існування Бога або іншої надприродної сили, виражене в спробі з'ясувати, хто «блукає» в небі і як із ним взаємодіяти. По-друге, питання пізнання: спроба визначити природу зоряного неба емпіричним шляхом (зірки — це вогні) або осмислити міфологічно (зірки — джерело знань про простір і час). По-третє, питання про баланс матеріального й духовного у світі: в останній строфі поеми присутня опозиція «земних», матеріальних занять і споглядання зірок, тобто більш духовної практики. І найважливіше питання, яке неминуче виникає в людині при зіткненні з грандіозним проявом природної стихії, був сформульований Лермонтовим, але не в «астральних» поемах, а в іронічній poemі «Сашка»:

О, вечность, вечность! Что найдем мы там
 За неземной границей мира? — Смутный,
 Безбрежный океан, где нет векам
 Названья и числа, где бесприютны
 Блуждают звезды, вслед другим звездам [97, с. 94].

Мова знову про безодню в розумінні Тютчева — як простору і як небуття — і про знаходження людини посеред безодні. Однак далі у Лермонтова «грандиозная космогония звездных хороводов внезапно обрывается шуткой об обезьяне» [34, с. 150]:

Заброшен в их немые хороводы,

Что станет делать гордый царь природы,
 Который верно создан всех умней,
 Чтоб пожирать растенья и зверей,
 Хоть между тем (пожалуй, клясться стану)
 Ужасно сам похож на обезьяну [97, с. 94].

У «Зоряному жаху» мотив зниження також присутній: по-перше, спів, яким плем'я вітає зоряне небо, у результаті уподібнюється кваканню жаб — що зовсім не схоже на акт урочистого оспівування божества або природної стихії. По-друге, думки старого, головного героя поеми, після зіткнення з космосом зводяться до побутових, земних речей — фізичних каліцтв і звичайних занять племені. У Гумільова немає тієї іронії, яка присутня в Лермонтова, проте священний жах, що охопив героїв на початку поеми, нівелюється, а сприйняття космосу переводиться в інший регістр.

Поема «Зоряний жах» являє собою яскравий приклад синтезу стародавнього епосу й романтичної поеми, при цьому виділяючись на тлі інших поем Гумільова точністю й достовірністю в зображенні географічних реалій, а також відсутністю властивих поетові навмисних контамінацій. Істотний вплив на художній світ поеми мали культура народів Дворіччя, з якою Гумільов був знайомий завдяки роботі над перекладом «Епосу про Гільгамеша», романтична традиція російської літератури XIX століття й особисті враження від спостереження за зоряним небом.

4.2 Два сні

Поема була задумана під час роботи над перекладами з китайської поезії, які склали книгу «Порцеляновий павільйон». Один із віршів збірки, «Місяць на морі», увійшов у поему у якості вірша, який читає Тен-Вей. Ім'я хлопчика співзвучно імені справжнього автора вірша — Лі Вея [40, с. 436]. Основний текст поеми вважається втраченим, в архіві Г. Струве зберігся план, згідно з яким ліро-епос мав складатися з десяти глав:

Глава I. Утро. Домашний дракон, мальчик, мандарин.

Глава II. Сон о Муаяни.

Глава III. Печаль. Разговор об Индии (золотая гора). Дракон недоволен.

Глава VI. Приключения Муаяни.

Глава V. Побег Ю-Це с лодочниками.

Глава VI. Встреча с Муаяни. Возвращение.

Глава VII. Жизнь в павильоне.

Глава VIII. Возвращение Ли-Бо.

Глава IX. Опять сон о Муаяни (единорог и принц).

Глава X. Свадьба [40, с. 436].

Як видно з плану, поема спочатку була пов'язана зі сновидчою тематикою. У збереженому фрагменті, який за змістом відповідає начерку першого розділу, яскраво виражена онірична образність відсутня, проте назва відповідає двом головним епізодам- «картинкам» [40, с. 437].

Оскільки поема не була завершена або, згідно з одним з припущень, втрачена, визначити її жанрову природу досить складно. З огляду на план можна припустити, що поема була задумана як великий твір епічного характеру з декількома сюжетними лініями. Якби Гумільов слідував цьому плану, тоді у своєму повному варіанті поема, найімовірніше, багато в чому відповідала б критеріям епосу або авантюрної поеми Відродження. Прознаки останньої свідчить наявність у плані фантастичних істот — дракона і единорога. Причому, дракон тут виступає не в ролі чудовиська, якого необхідно перемогти, і не в ролі грізного божества, як в епосах, а саме в якості чарівної тварини, що допомагає герою в тій чи іншій ситуації — подібного до гіпогрифа, на якому Астольфо летить на Місяць у «Несамовитому Роланді».

Якщо ж звернутися до жанрової природи тексту, який є в дослідників сьогодні¹⁰, то в ньому вгадуються ознаки віршованої новели або казки й частково — екзотичної поеми епохи романтизму. У поемі показані два

¹⁰ Мається на увазі варіант, опублікований в Повній збірці творів в 10 т., Том 3, с. 180-185. Інші уривки (там же, с. 266-270) не входять до основного тексту, але розглядаються нами в контексті дослідження мотивного комплексу даної поеми.

епізоди з китайського життя. Двучастинність її чітко простежується, по-перше, уже в назві, по-друге, — за двома центральними подіям: спробі Тен-Вея звільнити злочинця й пустоці Лай-Це із послом. При цьому в тексті ці події ніяк не розмежовані — дві ситуації немов трапляються одна за одною: спочатку діти грають у саду, потім з'являються перед двома мандаринами й «заспокоєний» Тен-Вей читає їм вірші. Перша частина має більш виражений казково-фантастичний характер. Про це свідчить наявність у ній дракона, який врятував дітей (у другій частині він не з'являється). До того ж зовнішній вигляд злочинця, якого хотів перемогти Тен-Вей, скоріше співпадає із виглядом велетнів-людожерів із європейських казок, ніж із китайським розбійником. Сам безрозсудний задум Тен-Вея нагадує план підкорення племені пантер, що був придуманий Луї в поемі «Мік», яка багатьма критиками визначалася саме як «казка для дітей». Друга частина більш реалістична й майстерно стилізована під випадок при дворі вельможі — у ній відсутні чарівний покровитель і дитяча героїка. Незважаючи на це невелике розходження, обидві частини схожі на новелу. З новелістичних ознак у поемі спостерігається асиметричність сюжету: «нисходящая линия неизмеримо короче восходящей» [165, с. 58]. За сценами із Лай-Це, що мріє в саду під час тихої і спокійної прогулянки, слідує більш динамічний епізод із наростаючою катастрофою: Тен-Вей, розгніваний погрозами «маньчжура», збирається випустити злочинця з темниці й битися з ним. Але загроза швидко усувається завдяки дракону — розв'язка першого «сну» виявляється набагато коротшою, ніж довга ідилічна експозиція в саду. У другій умовній частині поеми та ж схема, тільки тепер «катастрофічну» ситуацію створює Лай-Це: статичність обіду мандаринів, що супроводжується приємною бесідою й читанням віршів, раптово порушується витівкою дівчинки, яка вплела квітку в косу вельможного гостя. Як і в першій частині, ситуація закінчується благополучно, а вирішення конфлікту швидше, ніж його наростання. Інша новелістична ознака — наявність кінцівки-пуанта, що витікає з події, яка «явно противоречит логике предшествующего сюжетного развертывания»

[165, с. 57]. Розв'язки обох історій досить несподівані. Хоча в монологі дракона і присутній натяк на його охоронну функцію, спосіб, яким він зупиняє Тен-Вея, зовсім не відповідає уявленням про поведінку благородної істоти. Кінець другої історії почасти можна передбачити, проте мотив раптово виниклої напруги і її швидкого спаду також відсилають до новелістичного сюжету.

У літературі династії Тан жанр новели був досить поширеним і багато в чому схожий на європейську новелу. Такі твори називалися чуаньці (в перекладі — «передавати дивовижне») і відрізнялися невеликим розміром, цікавим сюжетом й динамічністю дії; героями, як правило, були представники знаті або святі [62, с. 132, 135]. Крім того, такі новели «имеют счастливый конец: зло наказывается, справедливость и добро торжествуют» [62, с. 136]. Усі ці характеристики цілком застосовні до поеми «Два сні». Велику групу чуаньці складала твори про сні — основою сюжету міг бути віщий сон, сон як зустріч із духами й божествами або як споглядання власної душі [62, с. 134]. У самому тексті поеми немає ніяких вказівок на те, що описані події можуть бути сном одного з героїв — ймовірніше, назва говорить про те, що описані ситуації мали «примаритися» читачеві, над яким поет, подібно до Оле-Лукойє з казки Андерсена, розкриває чарівну парасольку з картинками. Проте в монологі дракона, яке перераховує свої клопоти, є невеликий натяк на те, що події, які трапляються з його підопічними, іноді протікають в оніросфері: «Одной приснится страшный сон, / Другая влюбится в поэта, / А я, семейный их дракон, / Я должен отвечать за это?» [40, с. 181]. З огляду на любов Гумільова до занурення своїх героїв у сновидіння — про що ми вже згадували в контексті даного дослідження — є ймовірність того, що два випадки наснилися невидимому оповідачеві, Лай-Це або іншому герою, не названому в тексті, але присутньому в первісному задумі. Також однією з особливостей чуаньці є те, що їхні автори «избегают каких бы то ни было внешних украшений, изысканности стиля и изощренности выражений» [62, с. 136]. Подібний

підхід до мови художніх творів був дуже близький Гумільову, який, слідом за китайськими авторами, став шукати «простоты, ясности и точности выражения» [47] в новій поезії. Таким чином, поетові вдалося передати специфіку китайської літератури не тільки шляхом зображення культурних реалій, але завдяки орієнтації на стиль китайської новели.

У жанровій структурі «Двох снів» не можна не згадати ще один зразок — російську романтичну поему, зокрема, південні поеми Пушкіна. Як і у випадку з «Міком», власне звернення до екзотики вже відсилає до романтичної традиції. Ще одна риса, що споріднює «Два сні» саме з пушкінськими поемами — наявність вставного «зразка» національної літератури. У Пушкіна це «татарська» або «циганська пісня», у Гумільова — вірш китайського поета Лі Вей з «Порцелянового павільйону». Романтичний генезис мають і репліки персонажів Гумільова. У поемах Пушкіна «прямая речь является способом драматизации рассказа. Эта драматизация проходит через все южные поэмы, всё возрастаая» [172, с. 454]. Пряма мова в «китайській поемі» також підсилює драматичний ефект, роблячи ситуації-картинки схожими на невеликі сценки, що можна розіграти. Крім того, поема «Два сні» має схожість із південними поемами на метричному рівні: поема написана чотиристопним ямбом — тим же розміром, що й «Бахчисарайський фонтан» і «Цигани».

В ідейно-тематичному плані поема не тільки представляє собою блискучу стилізацію сценок із життя середньовічного Китаю, але і втілює низку мотивів і образів, властивих творчості Гумільова. Насамперед це звернення до теми сну, про яке згадувалося раніше. Візіонерська тематика присутня в поета протягом усього творчого шляху, як у малих ліричних формах, так і в ліро-епосах. Назва «Два сні» в даному випадку актуалізує не тільки жанр казки, що «примарилася», а і присутній у ранній творчості мотив сну, що переносить в іншу, кращу реальність. У пізній творчості Гумільова сні мають негативні конотації — у віршах збірки «Вогненний стовп» вони кошмарні: леопард з однойменного вірша приходиться до героя у важких,

болісних сновидіннях; «Заблукалий трамвай» і «У циган» — це опис страшних фантасмагоричних снів-видінь; кошмаром є також сон старого з поеми «Зоряний жах». Але в ранніх збірках сні ще є способом проникнення в «зачаровану печеру» з феями, побачити «Феба, бродящего в саду» або вишуканого жирафа. У вірші 1911 року «Я верил, я думал» сон героя забирає його від тяжких думок і сумнівів: «И вот мне приснилось, что сердце мое не болит, / Оно — колокольчик фарфоровый в желтом Китае / На пагоде пестрой... висит и приветно звенит, / В эмалевом небе дразня журавлиные стаи» [39, с. 92]. Цей сон переносить героя не будь-куди, а в Китай, який тут є аналогом раю. У цьому вірші також присутній образ «тихой девушки в платье из красных шелков» — одяг саме цього кольору носить Лай-Це в поемі. У китайській культурі червоний традиційно вважається кольором, що приносить удачу й радість [200, с. 106] і підсилює сприйняття Китаю як «безбольного» місця. Аналогічний образ знаходимо у вірші «Подорож до Китаю». На думку М. Баскера, який детально проаналізував у ньому мотиви подорожі-видіння й пошуку раю, він є «поэзией истинного духовного «визионерства» [9, с. 75]. Як і в попередньому прикладі, герой (та його компаньйони) їдуть від тяжких переживань у містичну духовну подорож, щоби досягти Китаю. Таким чином, «Два сні» продовжують лінію пошуку заповітного раю і сновидіння як способу потрапити до нього.

У ролі іншого райського топосу в Гумільова досить часто виступає Індія і мотив її пошуку в поемі також передбачався: «розмова про Індію» була зазначена ще в плані поеми. В одному зі збережених фрагментів Лай-Це розпитує батька: «Скажите, господин отец, / Есть в Индию от нас дороги, / И кто живёт в ней, наконец, / Простые смертные иль боги?» [40, с. 269]. Ймовірно, саме в цьому фрагменті й описується розмова, що згадувалася в плані. Луї Аллен наводить її в зіставленні з «Заблукалим трамваем», однією з найяскравіших реалізацій теми «Індії Духа» у Гумільова [1, с. 238]. Не виключено, що герої «китайської поеми» також мали відправитися на її пошуки: після розмови про Індію (Глава III в плані) дівчинка тікає з

човнярами (Глава V в плані, героїня тут має ім'я Ю-Це). Далі слідує її зустріч із загадковим персонажем на ім'я Муаяні — ровесницею Ю-Це (Лай-Це), зовнішньо дуже на неї схожою. Ім'я цієї героїні співзвучно імені Будди — Шак'ямуні. Можна з обережністю припустити, що в поемі планувалася не просто індійська, а конкретно буддійська лінія, причому, виражена незвичайним способом — через жіночого персонажа. У якості непрямого підтвердження можна згадати, що фемінізований Будда присутній у вірші «Повернення»: у ньому «зашифрован образ А. Ахматовой, о чем свидетельствует посвящение стихотворения и «змеиная» семантика этого персонажа» [105, с. 115]. Рядок «под пестрой хламидой он прятал косу» говорить про те, що «под обличьем мужчины-спутника скрывается женщина», а фраза «о, как я безумно его любил» соотносится с реальной любовью Гумилёва к Ахматовой» [105, с. 115]. Про можливу спільність двох текстів свідчить і те, що у двох пунктах плану поеми присутнє й саме слово «Повернення». Мотив повернення, який є одним із ключових у Гумільова, часто пов'язаний з азіатською топікою й темою «избавления от страданий и земных оков» [127, с. 315]. У вірші герої доходять саме до «стіни Китаю», який зображений в ідилічно-райських тонах. З огляду на ці контексти, можна припустити, що й у поемі «Два сні» намічалася лінія подібної подорожі заради повернення до світлого, «безбольного» буття.

Мандрівна тематика органічно поєднується і з китайськими, і з індійськими мотивами. О. Раскіна зазначає, що «в поэзии эпохи Тан культивировался образ поэта-странника, скитающегося по миру в поисках высшей правды», і що найбільші поети цієї епохи провели свою юність у мандрах [145]. Прикладом для поетів був Будда, який «в двадцатичетырехлетнем возрасте, ради добродетели странничества покинул дом и близких» [145]. Отже, мандри героїв, які фігурують у плані поеми, цілком можуть мати буддійський підтекст.

В основному тексті поеми теми мандрів та пошуку «Індії Духа» не виражені — два епізоди, новелістичні за характером, більшою мірою

спрямовані в «земну» площину, ніж у духовну. Наприклад, дракон, що шанувався в Китаї як «божество вод, податель дождя, как покровитель императора и даже как защитник всей Поднебесной» [84, с. 300], у поемі зображений як домашня, побутова істота, хоча й наділена певною владою. Цей образ особливо показовий у контрасті з образом з іншої незавершеної поеми — «Поеми початку», де дракон є хранителем сакрального знання про Всесвіт. Як і в Стародавньому Римі, у Китаї було багато божеств, які відповідають за найрізноманітніші місця і процеси, а кожен будинок «имел свою Весту, богиню домашнього очага» [84, с. 294]. Дракон у «Двох снах» зображений у вигляді саме такого домашнього покровителя, який оберігає довірене йому сімейство від всіляких негараздів — від страшного сну до катастроф, подібних до тої, яка ледь не трапилася через нерозсудливість Тен-Вея.

Досить «земні» й повсякденні бажання загадує Лай-Це біля воріт із драконом: отримати ласощі, знайти незвичайний камінчик і пограти із сусідським хлопчиком — те, чого могла б побажати будь-яка дівчинка будь-якої епохи. Поведінка Тен-Вея теж цілком відповідає хрестоматійному образу хлопчика з потягом до пригод. Примітно, що й у тому фрагменті поеми, де Лай-Це розпитує про Індію, у Тен-Вея зберігається той же войовничий образ — інтересу до чарівної країни він не проявляє. Нарешті, дійсність, що оточує героїв — човнярі, що співають на річці, павичі, відгодовування собачок, обід мандаринів — вкрай далека від ірреальних, потойбічних або магічних світів з інших поем. Крім «Двох снів» тільки в «Зоряному жаху» географічна й культурна реальність відтворена достовірно.

Іншою особливістю китайської поеми є звернення до теми дитинства. Її реалізація тут близька реалізації в інших двох творах із героями-дітьми — в поемах «Мік» і «Зоряний жах». З «африканською поемою» «Два сні» ріднить авантюрна складова: образ Тен-Вея близький до образу войовничого й честолюбного Луї, що шукає пригод і звершень. Образ Лай-Це перегукується з образом маленької героїні «Зоряного жаху» — її захоплення навколишнім

світом нагадує захоплення Гарри щойно поміченим зоряним небом: «Как будто первый раз на свет / Она взглянула, веял ветер, / Хотя уж целых десять лет / Она жила на этом свете» [40, с. 180].

На думку Е. Шестакової, мотив дитинства у Гумільова «постоянно крайне неожиданным, парадоксальным образом переплетается и взаимодействует с мотивами любви и одиночества, экзистенциальной заброшенности я, ославленности мира и предельного, не-детского знания о нём» [187, с. 124]. Це твердження є справедливим стосовно «Міка» й «Зоряного жаху», герої яких дійсно знаходять «недитяче» знання про світ. Мотив набуття такого знання з'являється у вірші, який читає Тен-Вей. О. Раскіна вважає, що «сцена созерцания луны (лунного столба, отраженного в море) связана с образом «рощ рая» и мотивом странствия к раю, характерным для творчества Гумилёва» [148]. Спостереження дослідниці підтверджується тим фактом, що в перекладі цього вірша в книзі Юдифь Готьє образи стовпа й райських гаїв відсутні. Герої спостерігають за хмарами, а не за відображенням Місяця у воді: «...En regardant les petits nuages qui se balancent sur la montagne, éclairés par la Lune»¹¹ [198, с. 46]. Серед побачених ними образів присутні тільки дружини імператора, що прогулюються в білому одязі (*femmes de l'Empereur qui se promènent vêtues de blanc*) і зграя лебедів (*une nuée de cygnes*). Ці ж образи були залишені без змін у перекладі «яшмової книги» на англійську мову¹². Очевидно, введення теми смерті в даний вірш не є випадковим — у китайській культурі білий вважається кольором трауру, і білий світ Місяця цілком може асоціюватися з душами, які підіймаються на небо. Образ стовпа походить із Біблії, а саме — із сюжету про вогняний стовп, який вказує шлях (Вих 13:20–22). Як відомо, цей образ дав назву останній прижиттєвій збірці Гумільова. У даному вірші

¹¹ Дослівний переклад: «... дивлячись на маленькі хмари, які погойдувалися на вершині гори, освітлені місячним світлом»

¹² Переклад виконаний в 1918 році американським автором James Whittall. Див. посилання: <https://archive.org/details/chineselyricsfro00gautiala/page/30>

місячний стовп — не тільки візуальний образ, а й нагадування про зв'язок із Богом.

Зовсім «недитячий» сенс мають і сказані з приводу витівки Лай-Це слова про те, що за Конфуцієм, дитячі забавки — найбільш «глибоке» заняття в цьому неспокійному світі. У висловлюваннях філософа, що дійшли до нас, подібних висловів, як і звернень до теми дитинства, немає. Однак образ людини як «дитини» світу є в іншого китайського мислителя — Лао-Цзи:

Мир имеет начало,
 которое есть мать мира.
 Обретя связь с началом,
 поймешь, что ты — ее дитя.
 Поняв, что ты — ее дитя,
 вновь вернешься к тому, чтобы во всем
 следовать ее воле [93, с. 9].

Цікаво, що саме ім'я основоположника даосизму в одному з варіантів перекладу звучить як «Старець-Немовля» [93, с. 22], що відсилає до ідеї чистого й безпосереднього сприйняття світу. Заклик «бути як діти» також нагадує відомий вірш із Біблії: «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мт 18:3). П. Флоренський пояснює цей стан дитячості наявністю епіфазиса — особливої залози, третього ока, через який здійснюється «связь с проявлением духовной жизни»; за функціями він протилежний до гіпофазиса — залози, яка визначає вік і стать [180, с. 407]. Рішення «бути як діти» — це вольова настройка на епіфазис, яка забезпечує «перерождение, вхождение в детский организм, преодоление пола — условие высших духовных достижений» [180, с. 407]. І даоська філософія, і міркування Флоренського над біблійною фразою цілком відповідають міркуванням Гумільова про «детски-мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания» [43, с. 149] при зіткненні з невідомим. У цьому контексті милі дитячі забави, про які говорить посол у поемі, є не що інше, як намір припинити спроби раціоналізації навколишнього світу і

ввірити себе його волі. І як наслідок — осягнення основ і устрою цього світу нераціональним, духовним або міфотворчим шляхом (тут можна знову згадати образ Гарри з «Зоряного жаху»). Юні герої поеми «Два сні» вміють «воспринимать существование мира и себя через постоянное до-опытное состояние» [187, с. 124] і тому своїми діями підтверджують думку посла.

Отже, поема являє собою оригінальне переосмислення образів китайської культури і втілює низку естетичних поглядів Гумільова, а саме: любов до східної культури, пошук простоти і ясності в поетичній мові, звернення до дитячої теми. У жанровому плані поема найбільш близька до китайської новели і російської романтичної поеми XIX століття.

4.3 Поема початку

«Поема початку» була задумана як грандіозний космогонічний твір про походження життя й закони світобудови і втілила результат багаторічного прагнення Гумільова до створення власного варіанту епосу. Поема залишилася незавершеною — про масштаби задуму ми можемо тільки здогадуватися, адже збереглася лише перша частина. Вона була опублікована в 1921 році в альманасі Цеху поетів, який мав таку ж назву, як і сам твір — «Дракон», і встигла привернути до себе увагу сучасників Гумільова. Як і низка інших поем, «Поема початку» отримала неоднозначні відгуки — одні критики високо оцінювали майстерність поета (наприклад, Е. А. Старк, М. Л. Слонімський), інші сприймали його епічні експерименти скептично або з іронією (С. Бобров, Е. Голлербах).

Джерела, якими Гумільов мав намір скористатися при створенні поеми, можна приблизно визначити за планом, що був знайдений П. Лукницьким. Він виглядає так:

1. Метафізика
2. Космос
3. Життя

4. Драконы
5. Люди
6. Звери
7. Растения
8. Минералы
9. Духи
10. Метафизика
11. ...
12. ... [41, с. 334]

Наявність таких пунктів як «Космос», «Жизнь», «Звери», «Растения», «Минералы» дозволяють припустити, що поема мала бути не тільки міфологізованим, а й науковим описом Всесвіту. Географічна й етнокультурна точність, до якої Гумільов приходить у двох інших останніх поемах — «Зоряний жаж» і «Два сні» — також наштовхує на думку про те, що земна реальність і її явища в «Поемі початку» могли б описуватися з наукової точки зору. З іншого боку, два розділи під назвою «Метафизика», розділи, присвячені духам і драконам, вказують на езотеричний контекст і свідчать про повернення поета до теми окультних знань, від якої він відмовився на етапі становлення акмеїзму.

Як видно з плану, «Поема початку» мала включати в себе дванадцять книг. Є підстави вважати, що це число було вибрано Гумільовим не випадково, оскільки в багатьох міфологічних, релігійних та окультних системах це число наділяється сакральним змістом. Насамперед 12 — символ циклічного руху часу й космічного порядку: рік ділиться на 12 місяців, день і ніч тривають по 12 годин, у астрології 12 знаків зодіаку, відповідно до кожного місяця, а також 12-річний цикл за китайською системою. У Біблії це число пов'язане з образом Небесного Єрусалима, про який йдеться в Апокаліпсисі Іоанна Богослова: «Он имеет большую и высокую стену, имеет двенадцать ворот и на них двенадцать Ангелов; на воротах написаны имена двенадцати колен сынов Израилевых» (Одрк. 21:12). Крім того, у цій же

книзі говориться про дерево життя, що плодоносить 12 разів на рік: «Среди улицы его, и по ту и по другую сторону реки, древо жизни, двенадцать раз приносящее плоды, дающее на каждый месяц плод свой» (Одкр. 22:2). В античній міфології виділяється 12 головних богів-олімпійців, а в докласичний період — 12 титанів. 12 подвигів здійснює Геракл. О. Лосєв знаходить такі згадки про число 12 у Гомера: «12 убитых Диомедом фракийцев, 12 погибших троянцев при появлении Ахилла после смерти Патрокла; 12 пленников, приносимых Ахиллом в жертву» і т.д. [101, с. 637]. Х. Е. Керлот зазначає, що використання цього числа в різних системах «коренится в символизме Зодиака, основанном на числе «двенадцать», то есть на идее, что четыре стихии могут проявиться тремя разными способами» [74, с. 168], а також те, що «изо всех чисел «двенадцать» имеет наиболее широкий охват» [74, с. 167]. Таким чином, уже тільки з того, що в збереженому плані намічені саме 12 пунктів (зважаючи на те, що два останніх залишилися без назв), можна зробити висновок про окультні підтексти поеми.

У жанрово-тематичному плані «Дракон» являє собою сплав стародавнього космогонічного епосу, окультного трактату й поезії космізму. Вяч. Вс. Иванов називає поему «міфологічною епопеєю», а Ш. Греєм — «метафизической поэмой о значении Воли во вселенной: бессознательной воли Земли, творческой воли, наконец, воли человека и связанной с ней силе Слова» [36].

Основним джерелом поеми є вавилонський епос. Інтерес до міфології й культури Дворіччя помітний уже в ранніх ліро-епічних дослідях Гумільова — саме в земному раю між Тигром і Євфратом прокидається Адам із поеми «Сон Адама». Пошуки у сфері шумерської міфології були значною мірою інспіровані спілкуванням із В. К. Шилейко, який у свій час брав участь у діяльності «Цеху поетів», а також роботою над перекладом «Епосу про Гільгамеша» в 1918 році. Як пише Вяч. Вс. Иванов, «от анализа стиха Гумилев, чьи научные занятия переплетены с поэтическими, движется к

заняттям архаїчної міфологією» [60, с. 359]. Ходіння героя до прадавнього дракону, що живе серед світових вод і володіє знаннями про виникнення й устрій світу — відгомони міфів про Тіамат, хтонічне чудовисько з вавилонської поеми «Енума Еліш», над якою також працював Шилейко. Герой вавилонського епосу, верховний бог Мардук перемагає Тіамат силою і створює з її тіла небо й землю. У «Поемі початку» герой смертний, і він приходить до Дракона не для того, щоб убити його, а щоб отримати знання, і це відрізняє реалізацію сюжету про дракона у Гумільова від сюжетів архаїчних епосів, де боротьба й обов'язкова перемога над чудовиськом є одним із головних мотивів.

Зустріч Морадіти з Драконом — це не двобій героя з хтонічним чудовиськом, а процес набуття гнозиса. Поміж джерел сюжету про отримання знання від істоти, яка уособлювала вселенський розум, дослідниками поеми відзначається герметичний трактат «Поймандр» [41, с. 336–337]. У цьому трактаті описується зустріч Гермеса Трисмегіста з Поймандром, який називає себе «Вищим Розумом» [32, с. 14]. Поймандр постає перед Гермесом як «хтось величезний, без певних обрисів» [32, с. 13–14]. У перекладах, виконаних слідом за французьким перекладом Андре Фестюжєра, зовнішній вигляд Поймандра ніяк не характеризується. У деяких англомовних перекладах він іменується «Being» (істота, сутність, створіння, персона) і являє собою саме вселенський розум, що не має тіла, подібного до людського або звірячого. Іншими словами, це метафора самого буття: «a literal explanation of the beginning and end of both cosmos and man» [201, с. 7]. Однак у деяких перекладачів і коментаторів Поймандр — саме дракон. Наприклад, дослідник масонських і герметичних вчень М. П. Холл пише, що Гермес «узрел фигуру страшную и ужасающую. Это был Великий Дракон, с крыльями, закрывающими все небо, изрыгавший во всех направлениях огонь» [186, с. 115]. Образ дракона також присутній у «Таємній Доктрині» О. Блаватської, де в одній зі станц згадується «Пламенеющий, Божественный Дракон Мудрости» [13, с. 54], що передає

свої знання першим людям, жителям Лемурії¹³. Втілення вищого розуму в такій формі, а також згадка про Лемурію дозволяє говорити про текст Блаватської, як про одне з найбільш ймовірних джерел «Поєми початку». У будь-якому випадку, Дракон у Гумільова, як і створіння в наведених окультних текстах, «являється и светом, и истиной, и жизнью, но преимущественно Отцом и Умом» [101, с. 290].

Поймандр розповідає Гермесу про виникнення планет і природи, появу перших семи людей, а також про процеси, що відбуваються з людською душею після смерті. Пророк сприймає цю інформацію через образи-видіння, що передаються безпосередньо у свідомість («я увидел в своей мысли Свет»). Дракон у Гумільова також спілкується з Морадітою за допомогою візуальних образів — показуючи йому знаки на своїй лусці. Значну роль в обох текстах відіграє погляд — в одному з місць трактату Поймандр дивиться на Гермеса, передаючи в його розум відчуття стану світу до процесу творення: «он довольно долго смотрел мне в лицо и я содрогался от вида его» [32, с. 15]. У Гумільова: «Было страшно, точно без брони / Встретить меч разящий в упор, / Увидать нежданно драконий / И холодный и скользкий взор» [41, с. 127].

Звертає на себе увагу й той факт, що «Поймандр» починається як видіння: «Однажды, когда я начал размышлять о сущем, мысль моя витала в небесах, в то время как все мои телесные ощущения были притуплены, как в тяжелом сне» [32, с. 13]. Мотив сновидіння в «Поємі початку» також присутній — до приходу Морадіти Дракон перебуває в тисячолітньому сні. У цьому він дуже схожий із Нараяною — індуїстським богом-творцем, який перед творінням «пребывает в мировых водах, погруженный в сон, пока все живое гибнет во вселенской катастрофе» [61, с. 303]. У деяких текстах Нараяна ототожнюється з Вішну й зображується лежачим на космічному змії Шеше [61, с. 132]. Прямих вказівок на те, що сам жрець отримує знання від Дракона через видіння, у поємі немає. Непрямим натяком можуть бути рядки

¹³ Докладніше про зв'язки «Поєми початку» і «Таємної Доктрини» — в роботі М. О. Богомолова «Гумільов і окультизм».

«Много лет я провел во мраке, / Постигая смысл бытия» [41, с. 128]. При цьому темрява може тлумачитися як оніричний стан, як відлюдництво або як незнання («морок» розуму).

Візіонерську складову в поемі можна також розглядати з точки зору автора: усі світові процеси, що описуються в поемі, і зустріч Морадіти з Драконом цілком можуть виявитися сном самого поета. На користь цього припущення можна навести два аргументи. По-перше, аналогічний епічний наратив на жанровій канві видіння вже був реалізований у «Сні Адама». Ця рання поема ще не претендує на грандіозний космогонічний епос, проте в ній простежуються ті ж теми і джерела, які присутні в збереженому тексті і плані «Поеми початку»: розповідь про життя людини на землі в послідовному розвитку, звернення до астральної символіки (образ комети), образ смерті як блага, згадка про Межиріччя, а також імпліцитна присутність індуїстської міфології (вже згадуваний сплячий Вішну-Нараяна). «Стрелок и лирник», що прямує до святилища в першій строфі поеми — аналог «медлительного пахаря, воина и всадника» з ранньої поеми. Не виключено, що і в «Поемі початку» ми спостерігаємо за створенням світу саме очима такого Адама-візіонера, з яким ототожнюється автор. Інший аргумент на користь того, що «Поема початку» може відноситися до жанру видіння — тенденція до створення візіонерських текстів, яка проявилася у всій пізній творчості Гумільова. Дослідники практично регулярно відмічають «темний», «містичний», «візіонерський» характер віршів «Вогненного стовпа», і незавершена поема органічно вписується в коло цих текстів.

Коли Поймандр являє Гермесу свою справжню природу, той чує «нечленораздельный крик, словно голос Света» [32, с. 14]. Приблизно те ж саме відчуває Морадіта, коли насичує Дракона своєю кров'ю: «Точно голос нечеловечий, / Превращенный из звука в луч» [41, с. 132]. І далі в трактаті «Святое Слово спустилось из Света и покрыло Природу» [32, с. 14]. Ідея про всесильність і твірну міць слова, а також можливості повернення йому втрачених творчих і трансформуючих потенцій була однією з ключових в

акмеїстичній картині світу. Акмеїсти «разрабатывали «интерактивную» концепцию художественного слова, которое в своих высших, «психейных» проявлениях отождествлялось с магией и пророчеством, что типологически и «генетически» соотносилось с мифологическими истоками их философии слова» [77, с. 60–61]. Найбільш яскраво ця концепція втілилася у вірші Гумільова «Слово», де воно є формою божественної енергії. У поемі, що аналізується, Гумільов «предложил поэтическую разработку идеи «первослова», содержащего в себе все эонические потенции творимого мира в его последующем развертывании во времени» [77, с. 60–61]. Слово «ОМ», яке вимовляє Морадіта, дає початок життю у Всесвіті і плину часу. У «Поймандрі» першослово найчастіше іменується «Святим Словом» або «Божественним Словом», але не розкривається. Гумільов надає йому конкретну форму, причому таку, що існує в реальному світі. Тут він, ймовірно, також орієнтувався на Блаватську, яка була в Індії й добре знала індійські релігійні практики.

Смисл, яким Гумільов наділяє «запрещенное слово ОМ» цілком відповідає його трактуванням в індійських релігіях. Так, в індуїзмі це слово є «глубочайшим символом тотальности» [61, с. 317], а в деяких текстах трактується як «прошлое, настоящее, будущее; три состояния сознания — явь, греза и сон» [61, с. 317]. У буддизмі Ом ніяк не тлумачиться через свою «священную непереваемость» [175, с. 96]. Проголошення цієї та аналогічних мантр «рассчитано на непосредственное воздействие их звучания, самих звуковых колебаний и модуляций голоса при их произнесении на сознание и психофизические параметры повторяющего их йогина» [175, с. 96]. Тобто, у «Поемі початку» реалізовані обидва тлумачення Ом: індуїстське (це слово починає «зрушувати» весь Всесвіт, руйнуючи старий світ і творячи новий) і буддійське (значення сказаного «заповідного» й «забороненого» слова не розкривається).

Епізод про силу слова також присутній у поемі «Енума Еліш». Коли Мардук, переможець Тіамат, стає верховним богом, інші боги закликають його випробувати цю силу:

«Ты возвышен, Владыка, надо всеми богами!

Уничтожить, создать — прикажи, так и будет!

Промолви же Слово — звезда да исчезнет!

«Вернись!» — прикажи — и появится снова!»

По слову уст его звезда исчезла.

«Вернись!» — приказал, и она появилась.

Боги-отцы, силу Слова увидя,

Ликовали и радовались: «Только Мардук — властитель!» [80, с. 21].

Цей фрагмент перегукується з рядками зі «Слова», де також йде вплив на небесні світила: «Солнце останавливали словом»; «Звезды жались в ужасе к луне» [41, с. 67]. У «Поемі початку» вимовлене слово Ом також впливає на світило: «Солнце вспыхнуло красным жаром / И надтреснуло. Метеор / Оторвался и легким паром От него рванулся в простор» [41, с. 130]. Зірки, які переміщуються за допомогою слова, присутні й на початку другої пісні поеми: це сузір'я Лебедя, Діви, Тільця і Льва, які займають своє місце в космосі, і Дракон, що підіймається до них. Отже, образ слова як *primus movens* в «Поемі початку» сходить і до шумеро-аккадських джерел.

М. О. Богомоллов пов'язує проголошення слова із масонським ритуалом. На думку дослідника, «встреча Морадиты с Драконом обставлена согласно масонскому ритуалу», у якому для впізнання використовувалися «три способа: знак — для зрения, слово — для слуха, прикосновение — для осязания» [16]. Морадіта дійсно робить три дії відповідно до ритуалу: малює знаки на піску, потім вимовляє слово Ом і, нарешті, кладе лапу Дракона собі на груди. У цьому випадку слово виступає як один із ключів до сакрального знання, яке може отримати тільки посвячений — жрець, маг або священнослужитель. Морадіта, який володіє ключами до знання, «до известной степени отождествлен с самим поэтом» [16]. Ми вже неодноразово

наводили приклади реалізації ідеї про рівноцінність поетичної творчості й релігійного служіння в теоретичних побудовах і творчості Гумільова, і «Поема початку» теж відноситься до подібних прикладів. Творчість (в першій строфі герой названий «лірником») і духовна робота (отримання знання від Дракона) об'єднуються, і таким чином, «жрец, расколдовывающий тайны природы, и поэт уравниваются в правах, поэтическое слово становится равным слову магическому» [16]. На думку Гумільова, тільки поет, який є одночасно служителем культу (жрецем, магом, друїдом і т.п.) і вміє володіти словом, здатний стати лідером усього людства в майбутньому. Образ Морадіти в цій поемі є однією з іпостасей такого героя й ілюструє погляди Гумільова на роль поета.

Також у поемі досить явно відчувається біблійний контекст. Насамперед це ще одна грань розуміння слова в поемі — а саме концепція Слова-Логосу. Рядок «Светозарное, плотью стало» є цитатою з Євангелія від Іоанна: «Слово стало плотію» (Ін 1:14). У цьому фрагменті стверджується не тільки здатність слова творити фізичну реальність, а й «дается его высшее священство — в тождестве с Богом» [75, с. 37]. Але крім Євангелія від Іоанна в «Поемі початку» виявляється ще одне біблійне джерело — Книга Йова. Опис світів, що рухаються та стикаються, а також нескінченного циклу творення й руйнування життя на землі досить схожий на те, що розповідає Бог Йову. Пояснюючи будову Всесвіту, «Бог говорит как натуралист», а глави, посвященные описанию созданных им явлений и существ, представляют собой «предельно сжатую энциклопедию космоса и животного мира» [191, с. 249]. Здається, саме такою енциклопедією мала б стати й «Поема початку» — збережений план і початок другої пісні з описом планетарних трансформацій підтверджують це припущення. Схожість із Біблією також проявляється й у відповіді, що дає Морадіті Дракон — у ній чутні приблизно ті ж інтонації, що й у зверненні Бога до Йова. Наприклад, у Біблії: «Такая ли у тебя мышца, как у Бога? И можешь ли возгрянуть голосом, как Он?» (Йов 40:9), у Гумільова: «Разве в мире сильных не стало, /

Что тебе я знанье отдам?» [41, с. 129]. Розповідаючи Йову про чудеса світу, Бог підкреслює, що таємниці світоустрою й можливість впливати на нього недоступні людині. Те ж саме стверджує Дракон, відповідаючи, що не віддасть знання «твари с кровью горячей». На думку М. Епштейна, «композиция Книги Иова — это Книга Бытия, изложенная в обратном порядке» [191, с. 255]. У ній «показан путь, которым человек может вернуться к Богу: от дерева познания добра и зла к древу жизни» [191, с. 255]. Поема Гумільова цілком укладається в цю схему: людина отримує знання від «змія» й тільки потім починається створення світу, що описане в другій пісні.

Ще одна біблійна деталь — згадка про аметистову скелю. За біблійними переказами аметист лежить в основі Небесного Граду, а тема пошуків Нового Єрусалиму була однією з провідних у Гумільова й особливо яскраво проявилася в пізній творчості. Водночас, досить незвично, що Гумільов обирає саме аметист, адже Небесний Єрусалим складають і інші коштовні камені. У тексті немає прямих вказівок на те, що аметистова скеля є фундаментом Небесного Граду або аналогічного духовного топосу, але сказано, що це житло дракона, до якого прямує Морадіта. У літературі межі століть цей камінь фігурує досить часто. Ймовірно, однією з причин його популярності стали античні конотації — в античній культурі аметист асоціювався з Діонісом (Вакхом) і вважався талісманом від сп'яніння. Наприклад, його діонісійські асоціації згадуються в романі «Воскреслі боги» Д. Мережковського — аметистовий амулет із зображенням бога носила одна з головних героїнь. Також аметист згадується в віршах Бальмонта «Ніжно-ліловий», «Дорогоцінні камені», «Золотистим аметистом» — при цьому, досить цікаво, що у вірші Бальмонта «Дванадцятивратний», що присвячений Небесному Єрусалиму, аметист навіть не згадується. Кілька згадок про камінь знаходимо в Брюсова — у віршах «Любов» і «Намисто днів». Але, мабуть, більш вірогідним джерелом образу аметистової скелі в Гумільова можна вважати вірші Ін. Анненського — «Аметисти», «Світлий німб», «Після концерту». Символіка цього каменю в Анненського, по-перше,

«неразривно зв'язана с мотивами поетического вдохновения, искания идеала и с темой любви» [120, с. 54], а по-друге, асоціюється з набуттям іншого світу. Особливо показово це у версії «Аметистів», яка увійшла до збірки «Кіпарисова скринька». У рядках «И, лилодея и дробясь, / Чтоб уверяло там сиянье, / Что где-то есть не наша связь, / А лучезарное слиянье...» земний зв'язок зіставляється з метафізичним «злиттям», яке можна побачити крізь грані кристала. Крім того, присутня символіка променя, так само, як і в поемі, що говорить про перехід на вищий, метафізичний рівень.

Ще один помітний тематичний пласт у поемі — космічний. Звернення до астральної символіки й теми пошуку позаземної прабатьківщини є характерною рисою поезики пізнього Гумільова, який прагнув «поэтически и философски осмыслить органическую связь, родство человека с космосом» [134, с. 590]. Як ми вже переконалися в розділі, присвяченому поемі «Зоряний жах», зірки й космос наділяються в Гумільова як позитивними, так і негативними конотаціями. Небесні тіла можуть вказувати шлях або давати знання (зірка, яку переслідує конквістадор, «золоті пальці» в «Зоряному жаху»), бути передвістям катастроф (комета в «Сні Адама»). У пізніх текстах Гумільова помітно посилюється символіка космосу як істинного дому людини. На думку О. Павловського, «в его стихах возникло то, что мы сейчас, идя вслед за Вернадским, называем «генетической памятью человечества» [134, с. 590]. Наприклад, у «Зоряному жаху» відбувається акт впізнавання небесної прабатьківщини, коли дівчинка починає милуватися зірками і співати. У вірші «Душа і тіло» душа говорить про свій дім, який знаходиться в «мерцающем планетном хоре» і який вона залишила заради жалюгідного земного буття. Схожими конотаціями наділяється й «зоологический сад планет» у «Заблукалому трамваї». Образи небесного «зоологічного саду» з'являються в «Поемі початку» неодноразово. У першій строфі місяць представлений у вигляді червоного бика — цей образ взятий із міфології Дворіччя, де бик символізує місячне божество. Величезний птах також міг бути запозичений із шумеро-аккадської міфології. Птах Анзуд (в

більш ранніх перекладах — Зу або Імдугуд) є втіленням бурі або вітру й часто виступає як «посередник между земной и небесной сферами» [116, с. 68]. Мотив «пожирання простору» відсилає до вірша «Готтентотська космогонія», у якому величезна пташка «глотала целые скалы, / Острова целиком глотала» [41, с. 42]. У другому розділі поеми присутні образи сузір'їв — Лебедя, Діви, Тельця й Лева, які беруть участь у створенні світу: Лебідь стає льодом, а Діва «стала лучом и песней / На далекой своей звезде» [41, с. 204]. Дракон тут також представляється у вигляді сузір'я, але одночасно втілюється й на землі, стаючи земною корою. «Изогнувшееся семизвездие», про яке він говорить Морадіті, може бути Великою Ведмедицею — її добре впізнаваний Великий Ківш складається із семи зірок і знаходиться якраз поруч із сузір'ям Дракона. Велика Ведмедиця згадується в іншому вірші — «Душа і тіло», де є втіленням слова Бога. Отже, космічна тематика і звернення до образу Слова-Логосу в «Поемі початку» тісно пов'язані з поетикою останніх збірок Гумільова.

Поема являє собою спробу створення великого космогонічного епосу на основі окультного трактату. За формою вона найбільш близька до стародавньої епопеї і відсилає до часу створення світу й набуття першою людиною знань про нього. На рівні змісту в тексті простежуються елементи міфології Дворіччя, біблійні мотиви, астральні образи і втілення акмеїстичної концепції всесильного Слова. Складний мотивний комплекс, реалізований у формі епосу, дозволяє вважати «Поєму початку» своєрідним підсумком творчого шляху Гумільова й найбільш яскравим втіленням його пошуків в сфері поеми.

Висновки до розділу 4

У пізніх поемах Гумільова суттєво посилюється епічна складова. Давши теоретичне обґрунтування нового типу поеми в доповіді, що супроводжувала перше читання «Міка», поет послідовно виходить до реалізації своїх тез на

практиці — усі три останні поеми являють собою спробу створення великого епосу. Жанровими зразками для «Зоряного жаху» й «Поєми початку» послужили стародавні епоси, а для «Двох снів» — новела. При цьому, судячи з планів, дві незавершені поеми мали вбути великими за обсягом — що також підтверджує висловлювання Гумільова про те, що поема нового типу повинна зближуватися з епосом.

Характерною особливістю пізньої творчості Гумільова також є звернення до теми космосу — зокрема, розуміння його як прабатьківщини людини. Реалізація цієї теми присутня в поемах «Зоряний жах» і «Поєма початку». Крім того, у «Поємі початку», останньому експерименті Гумільова в сфері великої поетичної форми, посилені окультні й містичні мотиви, що споріднює її з такими текстами як «Заблукалий трамвай», «Душа і тіло», «Слово» та ін. Таким чином, дана поема є не тільки спробою епічної побудови, але своєрідним узагальненням важливих для поета тем і мотивів.

На відміну від «зоряних» поєм, у поємі «Два сні» Гумільов шукає ясності й точності висловлювання, орієнтуючись на китайську поезію. У жанровому відношенні фрагменти поеми, що збереглися, наслідують новелі, проте, згідно з планом, поема «Два сні» мала стати великою віршованою повістю. На рівні змісту поема відповідає концепціям акмеїзму, а також втілює значущі для Гумільова теми раю й дитинства. Крім того, у ній присутній мотив пошуку Індії Духа, також характерний для пізньої творчості поета.

Ще однією особливістю пізніх поєм є те, що в них добре простежується еволюція героя. На початкових етапах він надзвичайно близький ліричному героєві Гумільова — романтичному конквістадору і мандрівникові. Із віддаленням від ранніх поєм, багато в чому орієнтованих на специфіку великих поетичних форм межі століть, ліро-епос Гумільова насичувався епічним духом. У світлі цієї зростаючої епізації герой також набуває епічних рис і стає більш багатограним. З одного боку, він зберігає зв'язок з ліричним героєм і багато в чому наділений характером самого автора, але з іншого, все

більше проявляється як герой з епосу з його чіткою націленістю на подвиг (Тен-Вей) або набуття сакрального знання (Морадіта).

У трьох останніх поемах прагнення Гумільова до епічного первня, яке простежувалося вже в самих ранніх творах, проявляється особливо яскраво. Орієнтуючись на давній епос і звертаючись до загальнолюдських тем, Гумільов створює новий тип поеми й передбачає тенденції розвитку жанру в 1920-х роках.

ВИСНОВКИ

Починаючи з давніх часів, поема була жанром, у якому відображалися найбільш фундаментальні світоглядні та художні принципи тієї чи іншої епохи. Цей жанр також відрізняється глибоким національним характером, з одного боку, й універсальністю — з іншого. «Іліада» та «Одіссея», «Божественна комедія» Данте, «Несамовитий Роланд», «Мцирі» Лермонтова, «Дванадцять» Блока являють собою найяскравіші приклади національної літератури й водночас звертаються до загальнолюдських, глобальних тем. Поєми М. С. Гумільова формують доволі насичений пласт його творчості і є надзвичайно важливими для осмислення його поетичної спадщини: у ліро-епосах втілювалися й синтезувалися головні теми (тема мандрів, пошуку іншої реальності, духовного преображення) і елементи (наявність героя-духовидця, поєднання в одному творі різних культурних реалій) його художньої системи. Крім того, поеми лідера акмеїстів є одним із варіантів модифікації поеми межі століть і тому є цінним джерелом для розуміння розвитку жанру у зазначений період.

З історичних форм поеми найбільший вплив на творчість Гумільова мали стародавній епос, зокрема епоси Гомера і «Епос про Гільгамеша», а також середньовічна героїчна поема, поема епохи Відродження, російська романтична поема і поема кінця XIX — початку XX століття. Серед цих форм слід виділити стародавній епос. Ознаки цього жанру виявляються практично у всіх поемах — на рівні тематики, форми, а також окремих мотивів і образів. Деякі поеми є безпосереднім наслідуванням епосу — це такі поеми як «Сон Адама», «Зоряний жах», «Мік», «Поема початку». Зв'язок із середньовічними героїчними поемами виявляється на рівні окремих образів — наприклад, образи з німецького епосу присутні в «Казці про королів», з французької — у «Міку». Ознаки поеми Відродження присутні в тих зразках ліро-епосу, де є авантюрна складова — це «Відкриття Америки» й «Мік». Романтична поема, нарівні з епосом, мала надзвичайно сильний

вплив на художній світ поем Гумільова, її ознаки присутні в багатьох поемах, часто поєднуючись із суто «епічними» характеристиками. Найяскравіший приклад такого поєднання — «Мік», де епічний наратив накладається на метрику й екзотику романтичної поеми. Нарешті, вплив сучасних Гумільову зразків поеми проявляється в композиційній природі його ліро-епосів — деякі з них за своєю структурою схожі на цикл, — а також на ідейному рівні: на початку творчого шляху поет відчуває досить сильний вплив символістів.

Крім власне поемних зразків у жанровій структурі ліро-епосів Гумільова можна виявити інші жанри — наприклад, баладу в «Діві Сонця», містерію в «Осінній пісні», видіння в «Сні Адама», біблійну притчу в «Блудному сині», новелу в поемі «Два сні». Їхній вплив обумовлений, по-перше, читацькими вподобаннями самого поета, а по-друге, його поглядами на творчість взагалі і на природу ліро-епічного жанру. Наприклад, відомо, що Гумільов надзвичайно цікавився епічними творами давнини і вважав, що прагнення до епіки — це вірний шлях для літератури межі століть.

У тематиці й мотивному комплексі поем виявляється вплив різноманітних філософських, міфологічних і художніх систем. Ранні поетичні досліди Гумільова відзначені впливом філософії Ніцше та естетичних канонів символізму. Через це у перших поемах можна знайти досить багато образів із Ніцше, зокрема, трактату «Так казав Заратустра», а також відсилань до творчості сучасників-символістів — А. Белого, В. Брюсова, К. Бальмонта. Крім того, уже на ранніх етапах у поезії Гумільова виявляються мандрівні мотиви і всі пов'язані з ними образи — образи мандрівників, освоєння нових земель, пошуки раю і, нарешті, інтерпретація шляху як духовної еволюції. Мандрівна тематика простежується у всіх поемах і значно поглиблюється в зрілих поемах. З темою шляху пов'язана й географічна тема — у поемах присутні практично всі географічні точки, які цікавили Гумільова й неодноразово з'являлися в його художньому світі: Північний полюс, Індія, Дворіччя, Америка, Рим, Африка, Китай. Таким

чином, поеми не тільки втілюють художні та світоглядні установки поета, але й виступають як своєрідна карта його мандрівних шукань.

Ще однією характерною особливістю художнього світу поем Гумільова є наявність релігійних підтекстів, зокрема елементів християнського віровчення. Ці елементи запозичуються із «Божественної комедії» Данте, а також безпосередньо з Біблії. Дантівські мотиви присутні в поемах як на макрорівні, так і на рівні окремих деталей. До «Божественної комедії» сходять сюжети, пов'язані з видінням («Сон Адама»), зішестям у пекло або проходженням через «пекельні» стани («Мік», «Відкриття Америки», «Блудний син»), наявністю небесної коханої-покровительки («Відкриття Америки», «Блудний син»). Серед відсилань до Біблії в поемах присутній сюжет про Апокаліпсис («Сон Адама», «Зоряний жах»), прагнення знайти рай («Північний раджа», «Відкриття Америки»), мотив усвідомленого приходу до Бога («Блудний син»), мотив милосердя до ближнього («Мік»). Для поем також є характерною наявність героя-місіонера, який не тільки сам перебуває в пошуках раю, а й має намір відвести туди й інших людей — такими є образи раджі, Колумба, блудного сина (на початку шляху). Поряд з образом Бога в поемах присутній і образ диявола — ім'я Люцифера прямо згадується в «Казці про королів», менш явний образ «князя світу» є в поемі «Блудний син», рогатий звір із котячої мордою з «Міка» також є своєрідним втіленням диявола.

Поеми М. Гумільова характеризуються поєднанням різних релігійних і міфологічних систем. Наприклад, у поемі «Сон Адама» можна виявити елементи індійської й шумерської міфології поряд із біблійними образами; підкорювач півночі раджа схожий на Будду, але шукає давньогрецьку Гіперборею; біблійний блудний син з однойменної поеми витрачає свій спадок у Римі; Мік спілкується з африканськими божествами, а його друг потрапляє в християнський рай. Подібні контамінації є характерною рисою поезики Гумільова і втілюють акмеїстську установку на культуроцентризм, витоки якої лежать уже в ранній творчості поета. Однак у пізніх поемах він

відмовляється від цієї контамінації: у «Зоряному жаху» й «Поємі початку» чітко дається вказівка на міфологію Межиріччя, у «Двох снах» відображені образи китайської культури. Серед інших принципів акмеїзму поеми втілюють принцип живої рівноваги між фізичним і духовним світом. Особливо яскраво він проявляється в поемах 1910-х років, таких як «Сон Адама», «Відкриття Америки» і «Блудний син», й оригінально реалізується в пізній поемі «Зоряний жах». Ще одна важлива акмеїстична ідея — про безплідність спроб проникнути в непізнаване — виявляється в таких поемах як «Відкриття Америки», «Мік», «Зоряний жах». Мотив таємного, прихованого знання також присутній у незавершеній «Поємі початку».

Нарешті, у художньому світі поем Гумільова відбилися факти біографії автора. Ранні ліро-епоси містять відсилання до юнацьких окультних дослідів поета (на що вказує дружба з Люцифером, магичні артефакти), а також до складних відносин з Анною Ахматовою (образи дріади, «місячних» дів, Єви). Важливою частиною життя для Гумільова були подорожі — і реальний досвід поїздок в Африку згодом втілювався в поемі «Мік». У місцях з інших поем поет так і не побував, але образи безстрашних мандрівників, повних щирої любові до земного світу, які тією чи іншою мірою присутні у всіх його ліро-епічних творах, дають його цілком достовірний портрет. Ще одна біографічна тема — розрив із символізмом, конфлікт із Вяч. Івановим і народження акмеїзму. Найяскравіше вона проявлена в поемі «Блудний син», де біблійна історія розриву з батьком спроектована на реальний конфлікт і з'являються перші «начерки» основних положень акмеїзму. Крім іншого, Гумільов активно займався перекладами творів світової літератури. У його творчому доробку збереглися перекази з Теофіля Готье, Шарля Бодлера, Оскара Уайльда, Генріха Гейне та інших авторів. Але найбільший вплив на його поезику справила робота над перекладом «Епосу про Гільгамеша». Образи міфології й культури Межиріччя присутні в таких поемах як «Зоряний жах» і «Поєма початку», а також у ранній поемі «Сон Адама».

З огляду на щойно сказане, можна виділити такі специфічні риси поем М. Гумільова:

— орієнтація на різні історичні форми поеми як на жанрові зразки і поєднання їхніх ознак в одному творі;

— тяжіння до епічного первня в літературі і як наслідок — сприйняття поеми як варіанту модернізованого епосу;

— наявність історичних, географічних і культурних контамінацій, що використовуються навмисно, як художній засіб;

— автобіографічність;

— постійне звернення до тем духовного шляху й пошуку вищої реальності, які є сюжетоутворюючими;

— співвіднесеність тем і мотивів поем акмеїстичного періоду з теоретичним обґрунтуванням акмеїзму, а також наявність таких мотивів в поемах інших періодів.

Характерною особливістю художнього світу М. Гумільова є постійне прагнення до «великого» епосу як надавторитетного тексту, який має служити джерелом універсального знання про світ і взаємодію його елементів. Яскравий приклад такого тексту — незавершена «Поема початку», де описується зародження світу й постулюється всесильність слова як твірної та трансформуючої енергії. При цьому поетові, хранителю слова і творцеві епосу, відводиться роль вождя і вчителя. Лідерські якості були властиві Гумільову: він неодноразово підкреслював свою роль пророка, тому образ поета, що веде за собою інших людей, — один із домінуючих у його поезії. Наприклад, у «Канцоні третій» після оновлення світу вождями людства повинні стати друїди й поети. У вірші «Мої читачі», за формою досить близького до маленької поеми, Гумільов прямо формулює своє завдання — навчати читачів.

Тяжіння до епосу й закріплення за поетом високої місії найбільш виражені в зрілій творчості Гумільова, але з'являються ще на ранніх його етапах. Ніцшеанські герої, маг і візіонер, персонажі, нав'яні епохою

Відродження, з творів різних років органічно вписуються в концепцію поета-лідера. Ці особливості сформували особливий тип «гумільовської» поеми, яка виявилася досить нетиповою для дореволюційної літератури. Тенденція відходу від ліричної поеми і прагнення до епічної монументальності намітилася в передреволюційні роки й особливо яскраво проявилася на початку 20-х — у цей період епічні поеми створюють такі помітні автори як Маяковський і Пастернак; Мандельштам звертається до жанру так званого «великого вірша». Однак Гумільов здійснює перехід до епіки раніше — якщо найперші його ліро-епоси ще мають деякі жанрові ознаки ліричної поеми межі століть, то вже в «Сні Адама» чітко видно риси епосу. Віддаючи перевагу епічному первню в 1910-х роках, Гумільов багато в чому передбачає загальну тенденцію кінця 10-х — 20-х рр.

Отже, розуміння специфіки поем М. С. Гумільова допомагає не тільки отримати більш повноцінне уявлення про особистість поета і сформувати цілісну концепцію його творчості, а й виявити характер жанрових пошуків у літературі зазначеного періоду.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аллен Л. Заблудившийся трамвай Н. С. Гумилева (комментарий к строфам). *Dissertationes slavicae. Sectio historiae litterarum*. Сегед: 1988. Вып. 19. С. 227–261
2. Альбедиль М. Ф. Образы и модели цикличности в древнеиндийской культуре. Теория и методология архаики. Цикличность: динамика культуры и сохранение традиций. Сб. статей. СПб.: МАЭ РАН, 2013. Вып. 6. С. 71–82
3. Андрей Белый: Проблемы творчества: статьи, воспоминания, публикации. Сборник. М.: Советский писатель, 1988. 832 с.
4. Анна Ахматова Малое собрание сочинений. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 624 с.
5. Анна Ахматова. Самый непрочитанный поэт. URL: <http://www.anahmatova.ru/17/>
6. Базанов В. В. Об изучении русской советской поэмы 20-х годов. *Русская литература (журнал)*. Л.: Наука, 1973. №1 С. 165–187
7. Баевский В. У каждого метра есть своя душа. URL: <https://gumilev.ru/about/24>
8. Бальмонт К. Д. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1. М.: Книжный Клуб Книговек, 2010. 504 с.
9. Баскер М. Ранний Гумилев: Путь к акмеизму. СПб.: РХГИ, 2000. 160 с.
10. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
11. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. URL: <http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/kritika/bahtin-problemy-poetiki/index.htm>
12. Белый А. Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы. М.: Республика, 1994. 559 с.

13. Блаватская Е. П. Тайная Доктрина Е. П. Блаватской. Происхождение Космоса: пер. с англ. / Комм. А. Владимирова. М.: Беловодье, 2007. 328 с.
14. Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. М.–Л.: ГИХЛ, 1962. 794 с.
15. Блок А. Двенадцать: Поэзия, драматургия. СПб.: Азбука, 2011. 240 с.
16. Богомолов Н. А. Гумилев и оккультизм. URL: <http://sobolev.franklang.ru/index.php/nachalo-xx-veka/231-n-bogomolov-gumilev-i-okkultizm>
17. Боура С. М. Героическая поэзия. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 808 с.
18. Бройтман С. Н. Неканоническая поэма в свете исторической поэтики. Поэтика русской литературы. К 70-летию профессора Юрия Владимировича Манна: Сборник статей. М.: Издательский центр РГГУ, 2001. С. 29–38
19. Брюсов В. Я. Блудный сын. URL: <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=11119>
20. Бунин И. А. Стихотворения и переводы. М.: Эксмо, 2008. 480 с.
21. Васильковский А. Т. Жанровое своеобразие «маленьких поэм» Сергея Есенина. Вопросы русской литературы (сборник). Львов: Издательство Львовского университета, 1968. Вып. 3 (9). С. 39–46
22. Вацуро В. Э. Поэмы Лермонтова. URL: <http://lermontov-lit.ru/lermontov/kritika/poemy-lermontova.htm>
23. Верник О. «Мой опыт мне дорого стоит»: Н. Гумилёв и Вяч. Иванов. URL: <https://gumilev.ru/about/196/>
24. Винокурова И. Гумилев и Мандельштам. Комментарии к диалогу. Вопросы литературы. М.: 1994. № 10. С. 293–302
25. Волошинов В. Н., Медведев П. Н., Канаев И. И. Статьи. М.: Лабиринт, 1996. 176 с.
26. Воробьев В. П. Лермонтов и Байрон. URL: <http://lermontov-lit.ru/lermontov/kritika/vorobev-lermontov-i-bajron/poemy-lermontova.htm>

27. Гарин И. И. Пророки и поэты. Том 5. Данте. Моей Беатриче. URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/garin-dante/index.htm>
28. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. СПб.: Пальмира, 2017. 351 с.
29. Гаспаров М. Л. Семантический ореол пушкинского четырехстопного хоря. URL: <https://www.ruthenia.ru/document/526619.html>
30. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр). М.: Просвещение, 1968. 302 с.
31. Генрих Гейне Вицли-Пуцли пер. Н. Гумилева. URL: <https://gumilev.ru/translations/78/>
32. Гермес Трисмегист и герметическая традиция Востока и Запада. / Сост., коммент., пер. К. Богущкого. К.: Ирис; М.: Алетейа, 1998. 623 с.
33. Гете И., Шиллер Ф. Об эпической и драматической поэзии. Введение в литературоведение. Хрестоматия. М.: Высшая школа, 2006. С. 72–74.
34. Гинзбург Л. Я. Творческий путь Лермонтова. URL: <http://feb-web.ru/feb/lermont/critics/gin/gin-001-.htm>
35. Голенищев-Кутузов И. Н. Творчество Данте и мировая культура. М.: Наука, 1971. 545 с.
36. Греем Ш. Гумилев и примитив. URL: <https://gumilev.ru/about/20>
37. Гринцер П. А. Древнеиндийский эпос: генезис и типология. М.: Наука, 1974. 416 с.
38. Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений. В 10 т. Т. 1. М.: Воскресенье, 1998. 502 с.
39. Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений. В 10 т. Т. 2. М.: Воскресенье, 1998. 344 с.
40. Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений В 10 т. Т. 3. М.: Воскресенье, 1999. 464 с.
41. Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений В 10 т. Т. 4. М.: Воскресенье, 2001. 394 с.

42. Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений В 10 т. Т. 5. М.: Воскресенье, 2004. 520 с.
43. Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений В 10 т. Т. 7. М.: Воскресенье, 2006. 552 с.
44. Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990. 383 с.
45. Гумилев Н. С. Гордый Бальмонт о солнце слагал свои песни... URL: <https://gumilev.ru/verses/585/>
46. Гумилев Н. С. Золотой рыцарь. Рассказ. URL: <https://gumilev.ru/prose/3>
47. Гумилев в Лондоне: неизвестное интервью. URL: <https://gumilev.ru/biography/184/>
48. Данте Алигьери Божественная комедия. Пер. М. Лозинского. М.: Наука, 1967. 618 с.
49. Дарвин М. Н. Проблема цикла в изучении лирики. Кемерово, 1983. 69 с.
50. Долгополов Л. К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX – начала XX веков. М.-Л.: Наука, 1964. 189 с.
51. Долгополов Л. К. На рубеже веков: о русской литературе конца XIX-начала XX в. Л.: Советский писатель, 1985. 351 с.
52. Дубовцев А. Н. «Возвращение Одиссея» и поэма «Блудный сын» Н. Гумилева как поэтическая диалогия. Известия Саратовского университета. Серия Филология. Журналистика. 2012. Вып. 4. С. 65–72
53. Жирмунский В. М. Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки. М.-Л.: ГИХЛ, 1962. 433 с.
54. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л.: Наука, 1978.
55. Зобнин Ю. В. Воля к балладе (Лиро-эпос в акмеистической эстетике Гумилева). Гумилёвские чтения. Материалы международной конференции филологов-славистов 15 апреля 1996 г. СПб.: 1996. С. 111–120
56. Зобнин Ю. В. Николай Гумилёв — поэт Православия. Часть вторая. Глава первая. Человек, крестящийся на церкви. URL: <https://gumilev.ru/about/80/>

57. Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики. СПб.: Алетейя, 2003. 544 с.
58. Ибсен Г. Полное собрание сочинений. Т. 1. Пер. А. и П. Ганзен. СПб.: Т-во А. Ф. Маркс, 1909. 633 с.
59. Иванов В. И. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. 428 с.
60. Иванов Вяч. Вс. Звездная вспышка (Поэтический мир Н. С. Гумилева). Взгляд: Критика. Полемика. Публикации (сборник). М.: Советский писатель, 1988. С. 336–363
61. Индуизм. Джайнизм. Сикхизм: Словарь / Под. ред. Альбедиль М. Ф. и Дубянского А. М. М.: Республика, 1996. 576 с.
62. История всемирной литературы. В 9 т. Т. 2 М.: Наука, 1984. 672 с.
63. История всемирной литературы. В 9 т. Т. 3 М.: Наука, 1985. 1026 с.
64. История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение: Учеб. для филол. спец. Вузов / Под. ред. М. П. Алексеева, В. М. Жирмунского и др. М.: Высшая школа, 1987. 415 с.
65. История литературы Италии. В 4 т. Т. II, кн. 1/ Под. ред. М. Л. Андреева. М.: ИМЛИ РАН, 2007. 756 с.
66. История литературы Италии. В 4 т. Т. II, кн. 2/ Под. ред. М. Л. Андреева. М.: ИМЛИ РАН, 2010. 721 с.
67. История французской литературы: Учеб. для филол. спец. Вузов / Под. ред. Л. Г. Андреева и др. М.: Высшая школа, 1987. 543 с.
68. История русской литературы. В 4 т. Т. 2 Л.: Наука, 1981. 657 с.
69. История русской литературы: XX век: Серебряный век / Под. ред. Ж. Нива. М.: Изд. Группа «Прогресс» – «Литера», 1995. 704 с.
70. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1992. 512 с.
71. Исупов К. Г. Мистерия (из авторского словаря «Космос русского сознания»). Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). СПб.: Астерион, 2009. №1(10). С. 244–247
72. Калевала. Пер. Л. П. Бельского. М.: Academia, 1933. 327 с.

73. Катха Упанишада. Пер. Б. Гребенщикова. URL:
http://www.aquarium.ru/misc/pdf/katha_upanishad_full.html
74. Керлот Х. Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. 608 с.
75. Кихней Л. Г. Акмеизм: миропонимание и поэтика. М.: МАКС Пресс, 2001. 184 с.
76. Кихней Л. Г. Осип Манделштам: Бытие слова. М.: Диалог-МГУ, 2000. 146 с.
77. Кихней Л. Г., Меркель Е. В. «Поэма начала» и «Слово» Н. Гумилева как поэтические манифестации акмеистической концепции слова. Вестник ТвГУ. Серия «Филология». Тверь: 2015. №1. С. 60–67
78. Климова Е. В. Поэтологическая концепция Н. С. Гумилева: история становления и формы реализации. Дисс. Симферополь: 2008. 209 с.
79. Клюев Н. А. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы. СПб.: РХГИ, 1999. 1072 с.
80. Когда Ану сотворил небо. Литература древней Месопотамии. / Пер. с аккад. Сост. В. К. Афанасьевой и И. М. Дьяконова. М.: Алетейа, 2000. 456 с.
81. Комольцев А. Русское нищестанство и особенности композиции сборника Н. С. Гумилёва «Путь конквистадоров». Гумилёвские чтения. Материалы международной конференции филологов-славистов 15 апреля 1996 г. СПб.: 1996. С. 170–177
82. Кормилов С. И. Родовые предпочтения Серебряного века и трех ветвей русской пореволюционной литературы. Русская литература XX-XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Третьей Международной научной конференции: Москва, МГУ имени М. В. Ломоносова, 4-5 декабря 2008. М.: МАКС Пресс, 2008. С. 3–10
83. Коровин В. И. Творческий путь М. Ю. Лермонтова. М.: Просвещение, 1973. 292 с.
84. Королев К. М. Китайская мифология. М.: Мидгард, 2007. 412 с.

85. Королев К. М. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М.: Мидгард, 2005. 600 с.
86. Краткая литературная энциклопедия / Под. ред. А. А. Суркова. М.: Советская энциклопедия, 1962—1978. Т.6. 1040 с.
87. Краткая литературная энциклопедия / Под. ред. А. А. Суркова. М.: Советская энциклопедия, 1962—1978. Т.8. 1136 с.
88. Куликова Е. Ю. Пространство и его динамический аспект в лирике акмеистов. Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2011. 530 с.
89. Куликова Е. Ю. Тезаурус смерти в лирике Николая Гумилева. Вестник Удмуртского университета. Серия «История и Филология». Уфа: 2016. Вып. 6. Т. 26. С. 94–102
90. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. М.: АСТ, 1997. 384 с.
91. Лавкрафт Г. Ф. Зов Ктулху: повести, рассказы, сонеты. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. 640 с.
92. Ларионова С. Духовная поэзия Николая Клюева. Філологічні науки. Дніпро: 2012. №11. С. 51–57
93. Лао Цзы Дао-Дэ Цзин. Пер. А. Кувшинова. М.: 2002. 127 с.
94. Леви Э. Учение и ритуал Высшей Магии. Часть II. Хабаровск: 2007. 144 с.
95. Лекманов О. А. Книга об акмеизме. Томск: Водолей, 2000. 700 с.
96. Лекманов О. А. «Сон Адама» Николая Гумилева: из комментария. URL: <https://gumilev.ru/about/353/>
97. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений в 4 т. Т.2. М.: Правда, 1986. 512 с.
98. Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. Том. 4. Поэмы, 1835 – 1841. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1955. 427 с.
99. Лиелайс А. Каравеллы выходят в океан. URL: https://www.indiansworld.org/Nonmeso/caravel_columbus.html
100. Лосев А. Ф. Гомер. М.: Молодая Гвардия, 2006. 415 с.
101. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. В 2 кн. Кн. 1. М.: АСТ, 2000. 832 с.

102. Лосев А. Ф. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем. Вопросы эстетики (журнал). М.: 1968. Вып. 8. С. 67–196
103. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992. 272 с.
104. Ляпина Л. Е. Жанровая специфика литературного цикла как проблема исторической поэтики. URL:
<http://philolog.petrus.ru/filolog/konf/1990/03lyapina.htm>
105. Малых В. С. Проблема границ личности в стихотворении Н. С. Гумилёва «Память»: внутрисистемный горизонт понимания. Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». Ижевск: 2013. Вып. 2. С. 111–120
106. Маляева Т. А. Поэма В. В. Маяковского «Про это»: История создания. Поэтика. Критика. Дисс. М.: 2014. 204 с.
107. Мандельштам Н. Я. Воспоминания. М.: Книга, 1989. 476 с.
108. Мандельштам О. Э. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. М.: Арт-Бизнес-Центр Москва, 1999. 370 с.
109. Мандельштам О. Э. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 3. М.: Арт-Бизнес-Центр Москва, 1994. 530 с.
110. Манн Ю. В. Динамика русского романтизма. М.: Аспект Пресс, 1995. 384 с.
111. Марков Г. Б. Притча о блудном сыне в поэзии Серебряного века. URL:
<https://www.proza.ru/2016/04/08/2084>
112. Машбиц-Веров В. Во весь голос. О поэмах Маяковского. Куйбышев: 1980. 448 с.
113. Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса. М.: Восточная литература, 2004. 462 с.
114. Мелетинский Е. М. Эдда и ранние формы эпоса. М.: Наука, 1968. URL:
<http://svr-lit.ru/svr-lit/meletinskij-edda/index.htm>
115. Мелихова Л. С., Турбин В. Н. Поэмы Лермонтова. Историческая поэтика: Хрестоматия-практикум: Учеб. пособие. М.: Академия, 2004. С. 308–311

116. Мифы народов мира. Энциклопедия (электронное издание). М.: Советская энциклопедия, 2006.
117. Михайлов А. Д. Французский героический эпос. Вопросы поэтики и стилистики. М.: Наследие, 1995. 360 с.
118. Мокульский С. С. Итальянская литература. Возрождение и Просвещение. М.: Высшая школа, 1966. 250 с.
119. Муратова Я. Ю. «Гяур» Байрона: место поэмы в «Восточном цикле». Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. Кострома: 2015. №6. С. 56–60
120. Налегач Н. В. Символика аметистов в поэзии И. Анненского. Филологический класс (научный журнал). Екатеринбург: 2012. №2(28). С. 51–55
121. Неклюдов С. Ю. Эпос в мировой литературе. ШАГИ. М.: 2015. №1. С. 7–22.
122. Никитская Е. И. Жанровое своеобразие поэмы Н. Гумилева «Открытие Америки». Мова і культура (науковий журнал). К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. Вип. 21. том V (194). С. 217-226.
123. Никитская Е. И. «Мик» Н. Гумилева как модернистская модификация эпической поэмы. Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Серія «Філологія. Соціальні комунікації». Київ.: 2017. №2, том 28 (67). С. 55–61
124. Никитская Е. И. Поэма «Блудный сын» Н. Гумилева как первый манифест акмеизма. Studia Rusycystyczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego. Kielce: 2020. Том 28.
125. Никитская Е. И. Поэма «Сон Адама» в контексте творчества Н.С. Гумилева. Вісник ХНУ імені В.Н. Каразіна. Серія «Філологія». Харків.: 2017. №76. С. 67–72
126. Никитская Е. И. Художественный мир стихотворения Н.С. Гумилева «Ева или Лилит». Мова і культура (науковий журнал). К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. №18, том V (180). С. 434-441

127. Никитская Е. И. Четыре благородные истины Николая Гумилева: о буддийских мотивах в творчестве. Мова і культура (науковий журнал). К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. №21, том II (191). С. 311–318
128. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. М.: ИФ РАН, 2004. 384 с.
129. Ницше Ф. Антихрист. Сочинения в двух томах. Т.2. М.: Мысль, 1996. 829 с.
130. Новая философская энциклопедия. М.: Мысль, 2010. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/page/about>
131. Нольман М. Лермонтов и Байрон. URL : <http://lermontov-lit.ru/lermontov/kritika/nolman/lermontov-i-bajron.htm>
132. Н. С. Гумилев: Pro et Contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. СПб.: Издательство РХГИ, 2000. 666 с.
133. Оцуп Н. Николай Гумилев. Жизнь и творчество. СПб.: Издательство «Логос», 1999. 200 с.
134. Павловский А. Николай Гумилев. / Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: биобиблиографический словарь: в 3 т. Т.1 А–Ж. М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. С. 587–591
135. Пахарева Т. А. Образ «монахини-блудницы» в культурном контексте серебряного века. URL: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/pahareva-obraz-monahini-bludnicy.htm>
136. Пахарева Т. А. Культура европейского Средневековья в рефлексии Серебряного века: Николай Гумилев. Русский язык и литература: Проблемы изучения и преподавания в школе и вузе: сборник научных трудов. К.: 2009. С. 233-238
137. Пахарева Т. А. Опыт акмеизма. К.: Парламентское изд-во, 2003. 312 с.
138. Пашко О. В. «Индия» в творчестве Н. А. Клюева (к определению границ мифопоэтического пространства). Ритуально-міфологічний підхід до інтерпретації тексту: збірник наукових праць. К.: 1998. С. 130-140.
139. Пропп В. Я. Русский героический эпос. М.: Лабиринт, 1999. 640 с.

140. Пропп В. Я. Русские аграрные праздники (Опыт историко-этнографического исследования). М.: Лабиринт, 2000. 186 с.
141. Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. М.: Художественная литература, 1973. 818 с.
142. Радь Э. А. Притча о блудном сыне: христианский канонический метасюжет и литературное творчество. Фундаментальные исследования (научный журнал). М.: РАЕ, 2013. №11. С. 598–605.
143. Раскина Е. Ю. Геософские аспекты творчества Н. С. Гумилева. Знание. Понимание. Умение (научный журнал). М.: Изд-во МГУ, 2009. №2. С. 145-148.
144. Раскина Е. Ю. Куда ведет «путь конквистадоров»? URL: <https://gumilev.ru/about/115/>
145. Раскина Е. Ю. Образы китайской культуры в творчестве Н. С. Гумилева. URL: <https://gumilev.ru/about/246/>
146. Раскина Е. Ю. Основные понятия, образы и символы сакральной географии Николая Гумилева. URL: <https://www.gumilev-center.ru/osnovnye-ponyatiya-obrazy-i-simvoly-sakralnoj-geografii-nikolaya-gumileva/>
147. Раскина Е. Ю. Темы, мотивы и образы «путевой словесности» в творчестве Н. С. Гумилёва. Глава из докторской диссертации «Геософские аспекты творчества Н.С. Гумилева». URL: <https://gumilev.ru/about/86/>
148. [Раскина Е., Ревво Ю. Метафоры, образы и символы, связанные с луной, в поэзии Н. Гумилёва.](https://gumilev.ru/about/248) URL: <https://gumilev.ru/about/248>
149. Ронен О. Акмеизм. URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2008/7/akmeizm.html>
150. Рошаль В. Энциклопедия символов. М.: АСТ, 2008. 1007 с.
151. Русская литература рубежа веков (1890е – начало 1920х годов). Книга 1. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. 960 с.

152. Савельева В. В. Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей: монография. Алматы: Жазушы, 2013. 520 с.
153. Сапогов В. А. О некоторых структурных особенностях лирического цикла А. Блока. Язык и стиль художественного произведения. М.: 1966. С. 90–91
154. Седакова О. Притча и русский роман. URL: <http://www.olgasedakova.com/Poetica/220>
155. Семенова Е. «Страна моя, Белая Индия» (Творчество Н. Клюева в 1916 – 1919 гг.). Образ рая: от мифа к утопии (сборник статей). СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. Вып. 31. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/semyonova-e/strana-moya-belaya-indiya-tvorchestvo-nklyueva-v-19161919-gg>
156. Слободнюк С. Л. Идущие путями зла (древний гностицизм и русская литература 1880-1930 гг.). СПб.: Алетейя, 1998. 425 с.
157. Смирнов А. А. Средневековая литература Испании. Л.: Наука, 1969. 210 с.
158. Смирнов И. П. Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров. СПб.: Изд-во РГХА, 2008. 264 с.
159. Соколов А. Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М.: Изд-во МГУ, 1955. 690 с.
160. Соловьев В. С. Стихотворения и шуточные пьесы. Л.: Советский писатель, 1974. 342 с.
161. Спиваковский П. Е. У входа. Анализ стихотворения Н.С. Гумилева «Заблудившийся трамвай». URL: <http://www.portal-slovo.ru/philology/37243.php>
162. Степанов Е. Е. Поэт на войне. Николай Гумилев. 1914–1918. М.: Прогресс-Плеяда, 2014. 848 с.
163. Тарасова О. М. Традиции средневековой литературы во французской романтической поэзии (на примере интерпретации эпических циклов в

- поэзии В. Гюго и А. де Виньи). Вестник ВятГГУ. Филология и искусствоведение. Киров: 2012. №2. С. 137–139
164. Темненко Г. М. Мысль и чувство: об одном стихотворении Н. Гумилёва. URL: <https://gumilev.ru/about/53/>
165. Теория литературных жанров. Учеб. пособие / Под. ред. Н. Д. Тamarченко. М.: Академия, 2011. 256 с.
166. Теория литературы: Учеб. пособие. В 2 т. / Под. ред. Н. Д. Тamarченко. Т. 1: Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2004. 512 с.
167. Теория литературы: Учеб. пособие. В 2 т. / Под. ред. Н. Д. Тamarченко. Т. 2: Бройтман С. Н. Историческая поэтика. М.: Академия, 2004. 368 с.
168. Теория литературы. Том III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М.: ИМЛИ РАН, 2003. 592 с.
169. Тименчик Р. Д. Подземные классики. М.: Мосты культуры, 2017. 776 с.
170. Титова Е. В. Жанровая типология поэм М. И. Цветаевой Дисс. Вологда: 1997. 167 с.
171. Толстогузов П. Н. «Бездна» как раздел концептуального словаря поэзии Тютчева. Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке (журнал). Владивосток: Изд-во ДВФУ, 2008. №3. С. 18–22
172. Томашевский Б. В. Пушкин. В 2 кн. М; Л.: Изд-во АН СССР, 1956 – 1961. Кн. 1. 743 с.
173. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1996. 332 с.
174. Топорова Т. В. О вариациях мифа о мёде поэзии в «Старшей Эдде». Индоевропейское языкознание и классическая филология – XVI (чтения памяти И. М. Тронского). СПб, 2012. С. 830-839
175. Торчинов Е. А. Буддизм: Карманный словарь. СПб.: Амфора, 2002. 187 с.

176. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 578 с.
177. Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1969. 424 с.
178. Тютчев Ф. И. Полное собрание стихотворений / Сост., подгот. текста и примеч. А.А. Николаева. Л.: Сов. писатель, 1987. 448 с.
179. Филичева В. Н. С. Гумилев читает К. Д. Бальмонта. Текстология и историко-литературный процесс (сборник). М.: 2015. Вып. 3. С. 90–98
180. Флоренский П. А. Сочинения. В 4 т. Т. 3(2). М.: Мысль, 2000. 623 с.
181. Франк С. Теплая Арктика: к истории одного старого литературного мотива. НЛЮ, 2011. №2. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2011/2/teplaya-arktika-k-istorii-odnogo-starogo-literaturnogo-motiva.html>
182. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 445 с.
183. Ханзен-Леве О. А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проспект, 1999. 512 с.
184. Хойслер А. Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах. М.: Издательство иностранной литературы, 1960. 444 с.
185. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. 656 с.
186. Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. М.: Эксмо, 2007. 1008 с.
187. Шестакова Э. Г. Аномальная сущность мотива детства в мире Н. Гумилева. Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки». Дніпро: 2015. №1(9). С. 122–134
188. Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Академический Проект, 2010. 251 с.
189. Эпос о Гильгамеше. Пер. с аккад. М. Дьяконова. М.-Л.: АН СССР, 1961. 213 с.
190. Эпштейн М. Н. Поэзия и сверхпоэзия. СПб: Азбука, 2016. 480 с.

191. Эпштейн М. Н. Религия после атеизма. Новые возможности теологии. М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2013. 416 с.
192. Эткинд Е. Г. Единство «серебряного века». Там, внутри. О русской поэзии XX века. СПб: Максима, 1995.
193. Юнг К. Г. Собрание сочинений. Дух Меркурий. М.: Канон, 1996. 384 с.
194. Ярхо Б. И. Из книги «Средневековые латинские видения». Восток-Запад. Исследования, переводы, публикации (научный журнал). М.: Наука, 1989. Вып. IV. С. 21–55.
195. Elaine Rusinko Apollonianism and Christian art: Nietzsche`s influence on Acmeism. URL: <https://gumilev.ru/acmeism/12>
196. Elaine Rusinko Russian Acmeism and Anglo-American Imagism. Ulbandus Review, 1978. №2. P. 37–49
197. Eliphas Levi. Le sorcier de Meudon. URL : <https://www.atramenta.net/lire/oeuvre18615-chapitre-1.html>
198. Gautier J. Le Livre de jade. URL : https://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Gautier_-_Le_Livre_de_jade,_1867.djvu
199. Jon R. Stone. The Routledge Dictionary of Latin Quotations (Latin for the Illiterati) 1st Edition, 2004. 416 p.
200. Roberts J. Chinese Mythology from A to Z. Chelsea House Publishers, 2010. 172 p.
201. Segal R. The Poimandres as myth: the scholarly theory and gnostic meaning. Berlin; New York; Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1986.
202. Smith W. A Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology. London: J.Murray, 1880. 1115 p.
203. The Cambridge History of Italian Literature / Edited by Peter Brand and Lino Pertile. Cambridge University Press, 1996. 673 p.