На правах рукописи

ДУБОВЦЕВ Алексей Николаевич

**Истоки мировой культуры в художественном мышлении Н. С. Гумилева**

Специальность 10.01.01 – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени кандидата

филологических наук

Ижевск

2015

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет» на кафедре истории русской литературы и теории литературы

|  |  |
| --- | --- |
| Научный руководитель: | доктор филологических наук, профессор Серова Марина Васильевна |
| Официальные оппоненты: | Наталья Валерьевна Налегач, доктор филологических наук, доцент, ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет», доцент кафедры журналистики и русской литературы ХХ в. |
|  | Чевтаев Аркадий Александрович,кандидат филологических наук, ФГБОУ ВПО «Государственная полярная академия», доцент кафедры русского языка и литературы. |
| Ведущая организация: |  Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук (ИФЛ СО РАН) (сектор литературоведения). |

Защита состоится «6» ноября 2015 года в 13.00 часов на заседании диссертационного совета Д 212.275.09 при ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет» по адресу: 426034 г. Ижевск, ул. Университетская, 1, корп. 2, ауд. 203.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет» и на сайте УдГУ: http://udsu.ru

Автореферат разослан «\_\_\_»\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ 201\_\_ г.

Ученый секретарь

диссертационного совета,

доктор филологических наук Е.И. Лелис

# ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Диссертационное исследование посвящено выявлению истоков мировой культуры в творчестве Н. С. Гумилева. В свете известного мандельштамовского определения акмеизма как «тоски по мировой культуре» очевидно, что поиск таких истоков может быть осуществлен в древнейших культурах человечества. Наша **гипотеза** состоит в том, что в художественном универсуме Н. С. Гумилева происходит переосмысление традиционного восприятия Античности как «колыбели мировой цивилизации», что закономерно ведет к поиску культурного первоистока в древнейших исторических и доисторических эпохах.

**Актуальность** исследования обусловлена тем, что, во-первых, при обращении к древним культурам в рамках поэтической системы Н. Гумилева учёные крайне редко обращают внимание на последовательное формирование акмеистической концепции творчества, реализуемое в данных культурных парадигмах; во-вторых, объектом исследования ранее становились только те произведения, в которых обращение к исторической и доисторической древности находит свое выражение на образном уровне (а тексты, в которых древние эпохи имплицитно явлены в композиции произведений и в самой структуре поэтического образа, оставались вне зоны внимания исследователей). В-третьих, при рассмотрении воссозданных в поэтической системе Н. Гумилева образов и сюжетов древних мифологий игнорировался факт возникновения в контексте данной системы композиционного и идейно–тематического единства «античных», «шумеро-аккадских» и «первобытных» произведений поэта с текстами более поздними с точки зрения хронологии воссозданных в них исторических эпох; в–четвертых, в гумилевоведении отсутствует комплексный, выходящий за рамки античности анализ произведений Н. Гумилева, объединенных интересом поэта к культурам древности.

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

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

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

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

1. Проанализировать эллинские компоненты творчества Н. С. Гумилева в свете становления акмеистической поэтологии.

2. Выявить шумеро-аккадские составляющие художественной системы Н. С. Гумилева, восходящие к «Эпосу о Гильгамеше».

3. Рассмотреть воссозданный в произведениях поэта мир первобытной культуры.

4. Выявить основные закономерности функционирования древних культурных парадигм в контексте гумилевской поэтологии.

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

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

**Достоверность результатов** проведенного исследования подтверждается привлечением обширного фактологического материала и тщательным изучением теоретической литературы о Н. С. Гумилеве; обсуждением материалов диссертации на конференциях и семинарах, посвященных проблематике исследования; получением положительных отзывов от ведущих ученых в рассматриваемой области.

**Методологическую основу** диссертации составляют:

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

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

 – работы специалистов в области гумилевоведения: В. С. Баевский, М. Баскер, Н. А. Богомолов, Ю. В. Зобнин, В. В. Иванов, Е. Ю. Куликова, К. В Мочульский, Н. В. Налегач, Н. А. Оцуп, А. И. Павловский, Е. Ю. Раскина, М. В. Смелова, А. А. Чевтаев, Р. Эшельман.

В исследовании применяется совокупность подходов, основными из которых являются **мифопоэтический** и **культурно-исторический**. Вспомогательными методами исследования являются компаративный, историко-типологический, описательный, психологический, интертекстуальный, семиотический, а также подходы, выработанные другими гуманитарными науками, родственными для общего научного поля междисциплинарных исследований (лингвистика, богословие, философия языка, культурология). Использование данных методов и подходов определяется спецификой материала, целью и задачами диссертации.

**Апробация работы.** Основные положения и результаты исследования представлены на Межвузовской научной конференции «Кормановские чтения» (Ижевск, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015), Международной научно–практической конференции «Анна Ахматова и Николай Гумилев в контексте отечественной культуры» (Тверь–Бежецк, 2009), XLVIII Международной научной студенческой конференции «Студент и научно–технический прогресс» (Новосибирск, 2010), Международном молодежном научном форуме «Ломоносов» (Москва, 2011), II Всероссийской студенческой конференции «Актуальные проблемы филологической науки XXI века» (Екатеринбург, 2012), Всероссийской научной конференции «Филология и журналистика в XXI веке» (Саратов, 2012, 2013, 2014), XI Международной летней школе по русской литературе «Русская литература: история, источниковедение, комментарий» (Санкт-Петербург– Цвелодубово, 2014).

**Основные положения, выносимые на защиту:**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

# Содержание работы

Во **Введении** обоснована актуальность темы, указаны объект, предмет и материал исследования, сформулированы цель и задачи работы, аргументирована ее научная новизна, теоретическая и практическая значимость, определена и обоснована методология исследования, сформулированы основные положения, выносимые на защиту, отмечена апробация научных результатов. В этой части диссертации представлена критическая и литературоведческая рецепция творчества Гумилева; в рамках культуроцентричности акмеизма сформулирована проблема культурного первоистока в художественном мышлении Н. С. Гумилева и намечены пути ее разрешения.

**Первая глава «Древняя Греция в поэтическом восприятии Н. Гумилева»** открывается ***параграфом «Модель античной трагедии как основа художественного единства сборника Н. Гумилева “Путь конквистадоров”»*.** По заключению А. А. Ахматовой «поэмы “Пути конквистадоров” сделаны как-то по типу античных трагедий». Подобные замечания поэта дают исследователю возможность рассматривать организацию текстов сборника, приняв во внимание художественные особенности античной драмы. Так, одним из таких законов В. Н. Ярхо считает «трехчастное деление», и мы видим, что «Путь конквистадоров», подобно древнегреческим драмам, имеет трёхчастную композицию, включая в себя «Мечи и поцелуи», «Поэмы» и «Высоты и бездны». При этом вторая часть сборника уже на уровне названия (и жанра, так как название является здесь одновременно жанровым определением) противопоставлена двум другим частям, в основе названий которых лежит антитеза. Таким образом, «Поэмы» претендуют на роль организующего центра текста. К тому же они, в свою очередь, имеют трёхчастную композицию, отражая художественную организацию всей книги стихов. Также законам античной трагедии подчиняются в сборнике художественные механизмы раскрытия характеров, отмеченные И. Анненским в лекции о древнегреческой драме: принцип контраста, заданный Н. Гумилевым в эпиграфах к сборнику и образной организации его поэм; идеализация героев, психологическое состояние которых раскрывается через внешние действия, принимающие космический масштаб и находящие своё отражение в проявлениях различных стихий; маски героев, легко подвергающиеся типизации; мифотворчество, представленное у Гумилева в создании разных вариантов одного мифа; мотив сна, преодолевающий свойственную древнегреческой драме «боязнь действительности» (И. Анненский). Для некоторых лироэпических произведений сборника характерно также развитие сюжета, отвечающее логике трагического мифа, в которой А. Ф. Лосев вслед за Аристотелем выделяет следующие основные моменты трагедии из мифа как умной энергии: «перипетия», «узнавание», «пафос», «страх», «сострадание» и «очищение». Таким образом, Н. Гумилев, используя особенности античной драмы в композиционной организации сборника и во внутренней организации отдельных текстов, придаёт художественным образам, восходящим к традициям символизма, большую чёткость и материальность, что позволяет нам поставить вопрос о сборнике «Путь конквистадоров» как о первой попытке преодоления поэтом эстетики символизма.

***Второй параграф «Роль гомеровского эпоса в формировании акмеистической концепции Поэта и Читателя»*** посвящен поэтической реконструкции Н. Гумилевым сюжетов и образов гомеровского эпоса. При обращении поэта к художественному миру Гомера нейтрализуются две важнейшие категории древнего эпоса – эпическая дистанция и эпическое спокойствие. Нейтрализация эпической дистанции происходит в стихотворении «Современность», во-первых, на уровне названия, во-вторых, с помощью введения в современную лирическому герою действительность образов Одиссея и Агамемнона и образа часового, восходящего как к поэмам Гомера, так и к стихотворению М. Ю. Лермонтова «Узник»; в-третьих, благодаря появлению в тексте не только героев гомеровского эпоса, но и героев античного романа. Таким образом, в данном произведении Н. Гумилев противопоставляет две модели поведения, согласующиеся с разными жанрами древнегреческой литературы (героическим эпосом и античным романом). Данное противопоставление заставляет лирического героя, читателя поэмы, сомневаться в своей героической сущности. Однако высказанное в статьях поэта признание авторитета Гомера влечёт за собой избрание Гумилевым героической модели жизнетворчества и, напротив, отказ от негероической модели, воплощенной в образах Дафниса и Хлои.

 В стихотворении «Ахилл и Одиссей» осуществляется преодоление другой категории гомеровского эпоса – эпического спокойствия. Лишая Ахилла эпического спокойствия, Гумилев трансформирует эпический текст Гомера в текст лиро-драматический, сообщая ему то, что А. Ф. Лосев называет «лирическим волнением» и «драматической дееспособностью». Однако драматическая дееспособность носит не внешний, а внутренний характер, что вновь трансформирует гомеровские принципы изображения героя, вступая в противоречие с антипсихологизмом древнего эпоса.

В стихотворении «Ахилл и Одиссей» также можно увидеть своеобразное поэтическое соревнование с В. Я. Брюсовым, написавшим в 1905 г. стихотворение «Ахиллес у алтаря», которое вызвало восхищение Н. Гумилева. Этим фактом можно объяснить выбор именно этого эпизода «Илиады», так как в поэме Гомера перед разговором с Одиссеем Ахилл «лирой … дух услаждал, воспевая славу героев» (Гомер). Одиссей, таким образом, отвлекает Ахилла от поэтического творчества. Мы видим, что обращение Н. С. Гумилева к героике гомеровского эпоса связано с осмыслением поэзии. Можно выделить несколько ключевых особенностей реализации данной темы на материале античного мифа:

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

 2. Н. Гумилеву очевиден двоякий характер творческого акта, обоснованный им позднее в «Письмах о русской поэзии». Творчество, во-первых, состоит из самого акта создания художественного произведения так же, как и в стихотворении «Ахилл и Одиссей», сопряженного с муками; во-вторых, творчество невозможно без читателя, сопричастного созданию произведения, отсюда происходит совпадение творца и читателя в образе лирического героя стихотворения «Современность».

 ***В третьем параграфе*** *«****Греческий миф на горизонте иных культурных традиций: пути трансформации»*** рассматривается функционирование моделей ранних «античных» стихотворений Н. Гумилева в его поздних произведениях, написанных на материале славянских легенд и евангельских сюжетов. ***В первом подпараграфе «Славянизация античного мифа в поэтическом универсуме Н. С. Гумилева»*** отмечается, чтосвоеобразие воссозданного в стихотворениях Гумилева героического мифа заключается в том, что в некоторых случаях героическая личность в них перестает быть субъектом бытия, уступая свое центральное место тем, кто традиционно находился на периферии мифа: например, в «Воине Агамемнона» субъектом речи является не греческий герой–полубог, а обычный человек, неспособный найти себе место в мифологическом пространстве, лишенном героического начала: «Можно ли жить, если умер Атрид?». Поскольку «эпический герой – часть и целое, "каждый" человек племени и "все" племя одновременно» (И. В. Шталь), становится ясен трагизм положения лирического героя. Лишившись царя, он утратил то самое связующее звено с миром, которым был Агамемнон. Со смертью царя в мире не осталось даже слова, которым герой мог бы назвать себя и потому отличить себя от окружающих вещей. Отсутствие героического начала в мире становится равносильно отсутствию начала словесного, поэтического, что неизбежно влечёт за собой нарушение гармонии. Следовательно, функция античного героя в поэтическом мире Гумилева созвучна акмеистической концепции творчества и близка к функции первого человека, Адама, который давал вещам имена, преобразуя хаос в космос.

 Модель, использованная Гумилевым в стихотворении «Воин Агамемнона», возникает в стихотворении 1920 г. «Ольга»: так же, как воин Агамемнона, лирический герой оказывается неспособным найти гармонию с миром, лишённым героического, а, следовательно, и поэтического начала.

Использование Н. Гумилевым моделей стихотворений на материале греческой мифологии в более поздних текстах, связанных со славянскими мифами, мы можем также пронаблюдать в стихотворениях «Персей» 1913 г. и «Змей» конца 1915 – начала 1916 гг. С высокой точностью передавая момент победы Персея над Медузой, Н. Гумилев преобразует саму сущность героического мифа: образ Медузы, являясь в мифе воплощением стихийной дисгармоничности, в стихотворении Гумилева становится носителем гармоничного начала: «Как хороши, как человечны / Когда-то страшные глаза». Вместо традиционного изображения страданий героической личности поэт обращается к страданиям «чудовища», моменту, который древний миф обходит стороной. Однако, преобразуя законы героического мифа, Гумилев, тем не менее, сохраняет основную его суть: хаос преображается в космос, но иначе, чем в первоисточнике. Стихотворение «Персей» имеет подзаголовок «Скульптура Кановы». Учитывая его, следует несколько иначе воспринимать изображаемое в стихотворении событие. Медуза, способная превратить увиденное ею в камень, становится творческим субъектом, преобразующим мироздание по законам искусства, в данном случае – по законам скульптуры. Таким образом вскрывается задуманное Гумилевым противоречие формы и содержания изображаемого. С точки зрения содержания, мы видим победу Персея над Медузой, а с точки зрения формы, – победу Медузы над Персеем, так как стихотворение показывает нам героя, превращенного в камень, то есть элемент мироздания, подчинённый законам искусства.

Многое, сказанное нами об образе Медузы, справедливо по отношению к образу Змея из одноимённого стихотворения Гумилева. Змей, как и Медуза, из начала дисгармоничного превращается в источник гармонии и сочувственно изображается Гумилевым, а «серебряный звон», являясь эквивалентом поэзии (далее он преобразуется в словесный монолог), свидетельствует о том, что Змей, как и Медуза, – носитель творческого начала. Стихотворение «Змей» характеризуется более свободным, чем в «Персее», обращением с мифологическими сюжетами, так как русский фольклор не знает змееборческого сюжета, связанного с Вольгой. По нашему мнению, стихотворение «Змей» является контаминацией былины о рождении богатыря и о походе на Индийское царство. Былинное рождение Вольги от змея в момент восхода луны соответствует появлению чудовища лунной ночью в стихотворении Н. Гумилева, а в гибели Змея угадывается мифологический сюжет убийства сыном собственного отца. Сама смерть чудовища становится ёмкой метафорой для похода Вольги с дружиной на Индийское царство, так как именно его считает своей родиной Змей. Момент гибели изображается с помощью минус–приема, резкой остановки поэтической речи, в чем мы вновь находим объяснение предположению о Змее как о носителе поэтического слова.

Также для «Змея» характерно углубление психологизма центрального образа по сравнению с Персеем. Психологизм, присутствующий в «Персее» за счет привнесения драматизма уже не в образ героя, а в образ чудовища, носит внешний характер из-за «скульптурности» Медузы, и сложность её эмоционального состояния фиксируется с точки зрения стороннего наблюдателя. В «Змее» усиление заданного в «Персее» психологизма достигается автором, который, передоверив чудовищу собственное слово, открывает для него возможность саморефлексии.

Смещение точки зрения поэта с героя-полубога на человека, а затем, – с героя на чудовище, переход от внешнего психологизма к внутреннему позволяют сделать предположение о реалистической тенденции в трансформации античного мифа. Однако реалистическая тенденция в изображении простых смертных и чудовищ соседствует в проанализированных нами текстах Н. Гумилева с образами героев, созданных по романтическим канонам. Наложение реалистического плана на план романтический ведет к установлению равновесия между реализмом и романтизмом в данной поэтической системе.

***Во втором подпараграфе «Контаминация античности и христианства в гумилевском “мифе о возвращении”»*** прослеживается становление акмеистических идей на материале поэтического цикла «Возвращение Одиссея» и поэмы «Блудный сын». В цикле стихотворений «Возвращение Одиссея» осуществлён синтез античности и христианства, в чем Н. Гумилев следует гоголевской традиции прочтения «Одиссеи», для подлинного восприятия которой нужно «сделаться глубжехристианином» (Н. В. Гоголь). В «Выбранных местах из переписки с друзьями» также наблюдается предвосхищение некоторых идей акмеизма (стремление к «прекрасной ясности»), что позволяет нам рассматривать «Возвращение Одиссея» как художественное утверждение и воплощение идей акмеизма. Одиссей с первых строк предстаёт перед нами не только как воин и путешественник, но и как поэт, на что указывает образ меда, символизирующий поэтический дар в античной и акмеистической традициях. Вместилищем поэтического дара у Н. Гумилева является сердце – «средоточие всей телесной и духовной жизни человека» (П. Д. Юркевич). На поэтический дар Одиссея указывает и глагол «бросил», выбранный поэтом для изображения стрельбы из лука, так как в поэме Гомера этим же словом в повествование вводятся монологи. Творческая сущность героя утверждается в стихотворении метафорическим употреблением глагола «поют» и эпитетом «окрылённые стрелы», схожим с эпитетом «крылатое слово», употреблённым в тексте «Одиссеи».

 Под влиянием христианского мировоззрения в гумилевском тексте трансформируются исконные гомеровские черты Одиссея: патриотизм и любовь к жене. Итака для Лаэртида не обладает самоценностью как Родина, она становится важна для него как пространство единого духовного бытия с отцом, чей образ отчетливо соотносится с представлением о Боге-отце в христианстве. Меняется и сам образ Пенелопы: если у Гомера он – идеал супружеской верности, то у Н. Гумилева верность царицы не выдерживает проверки нормами христианской морали, где греховность осуждается не только в физическом, но и духовном бытии человека: «Пусть не запятнано ложе царицы – / Грешные к ней прикасались мечты». Но другую исконную черту Одиссея – многострадальность – Н. Гумилев не только сохраняет, но и преувеличивает как созвучную христианской картине мира.

Мы видим, что в «Возвращение Одиссея» в большом количестве проникают компоненты христианского мироотношения, во многом чуждые греческому мифу. Этот факт позволяет в контексте поэтического мира Н. Гумилева сблизить миф об Одиссее с евангельской притчей о блудном сыне, нашедшей поэтическое воплощение в поэме «Блудный сын», поэтому неслучайно, что в более раннем цикле стихов находят отражение все сюжетные элементы будущей поэмы, которую Анна Ахматова считала «первой акмеистической вещью поэта». Но на заседании Общества ревнителей художественного слова «Блудный сын» не был воспринят в качестве поэмы и осторожно назван «циклическим произведением». Одна из возможных причин восприятия «Блудного сына» как цикла – его сюжетная незавершённость относительно евангельской притчи, так как за пределами изображения оставлен диалог отца и старшего сына. Это объясняется тем, что в «Блудном сыне» уход из дома сам по себе не воспринимается как недостойный поступок, и потому духовный подвиг старшего сына, верно служившего отцу долгие годы, теряет своё значение, поскольку у Гумилева мы находим намерение, противоположное цели евангельского персонажа: «Позволь, да твое приумножу богатство». Следовательно, в первой части поэмы герой предстаёт перед нами не только не грешником, но и воином Господним, несущим другим свет истинной веры. Герой берёт на себя апостольскую функцию, отождествляя себя с Петром – первым из учеников Христа («И Петр не унизится пред Иоанном») и единственным, кто в Евангелие взялся за меч, чтобы защитить Спасителя.

Блудный сын сближается с Петром и во второй части поэмы, так как местом апостольской деятельности обоих является Рим. Но если в первой части поэмы блудный сын предстаёт перед нами как исполнитель отцовской воли, то во второй части герой перестаёт выполнять свою апостольскую миссию. Отступление героя поэмы от истинного пути произошло по причине постижения им «философов римских науки», что вносит в евангельскую притчу отсутствующую там изначально связь с античной эпохой. Грех героя не просто в забвении этических норм, а в том, что этике он предпочел эстетику: «Я вижу один лишь порок – неопрятность». С утверждением этики как одного из первоначал творчества связан и выбор евангельской притчи, которая, по мнению Антония Сурожского, направлена не на какой–то отдельный грех, а на грех как таковой. С утверждением этического начала связано также чрезмерное, по сравнению с Библией, преувеличение страданий главного героя.

Уместно сравнить реализацию данной темы в поэме «Блудный сын» Н. Гумилева и одноимённом стихотворении В. Брюсова 1902–1903 гг. Нетрудно заметить, что земные муки не просто отсутствуют в стихотворении поэта–символиста, но и вовсе заменены на противоположные эмоции, а потому притча, воссозданная В. Брюсовым, лишена этической составляющей и утверждает взамен творческую автономию поэтической личности. В поэме Гумилева, напротив, существование героя принципиально не является единоличным, ему для полноценной реализации своих творческих и нравственных возможностей необходим «Другой». Отсюда возникает мысль о бытийной соразмерности всех явлений, позднее обоснованная Н. С. Гумилевым в статье «Наследие символизма и акмеизм».

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

***Четвертый параграф «Эсхатологический миф в прозе Н. С. Гумилева (на материале рассказа “Девкалион”)»*** посвящен последнему последовательному обращению поэта к античной эпохе. Греческий миф, воссозданный в рассказе, является проекцией на современную для Н. С. Гумилева культурную ситуацию, духовными доминантами которой явились забвение Бога и зарождение технократического общества. Неслучайно героем мифа о потопе Гумилевым избран не Ной, а Девкалион, сын Прометея, титана, положившего начало техническому прогрессу. Поэт при воссоздании эсхатологического сюжета остро чувствует антидуховную суть техники, предвосхищая тем самым ряд идей не только русской, но и европейской экзистенциальной философии XX в., поскольку «техника … разрушает … веру в вечный порядок природы» (Н. А. Бердяев). Разрушение первоначальной гармонии космоса в контексте рассказа Н. С. Гумилева детерминировано бунтом против Бога, эксплицированным в «Девкалионе» с помощью образа Вавилонской башни, который указывает на неприятие Н. Гумилевым эстетики футуризма и символизма, где богоборческие коннотации этого образа оцениваются положительно. Архитектурным же воплощением акмеизма становится собор или, если вернуться к «Девкалиону», ковчег – сооружения, в которых изначально присутствует идея другого и мысль о божественном провидении. Следовательно, в рассказе единичность башни противостоит соборности ковчега, и этим соборным началом предопределяется концептуальная незавершенность рассказа: в древнегреческом мифе герой спасается, невзирая на гибель человеческой расы; автор же, указывая на нравственную невозможность индивидуального спасения, обрывает повествование в тот миг, когда ещё есть надежда на апокатастасис, на всеобщее возвращение к Богу. Здесь мысль Н. С. Гумилева созвучна идеям самых влиятельных религиозных философов начала века: П. Флоренского, С. Булгакова, Н. Бердяева и В. Соловьева. Например, П. Флоренский в «Столпе и утверждении истины», труде, оказавшем колоссальное влияние на поэта, пишет: «Душа требует прощения для всех, душа жаждет вселенского спасения, душа томится по мире всего Мира». Однако особенно интересным кажется не только то, что Н. С. Гумилев эстетически воплощает этические принципы русской философии XX в., но и то, что он предвосхищает в «Девкалионе» экзистенциальную концепцию «осевого времени» К. Ясперса, которое «знаменует собой исчезновение великих культур древности, существовавших тысячелетиями» (К. Ясперс). Этический парадокс, остро осознанный Н. С. Гумилевым и К. Ясперсом, заключается в том, что духовное преображение человечества возможно лишь через опыт всемирной катастрофы, а если принять во внимание нравственную невозможность индивидуального спасения, то трагизм ситуации оказывается запредельным и, как следствие, – невыразимым. Единственным способом изобразить трагедию здесь является минус–прием, воплощенный у Н. С. Гумилева в концептуальной незавершенности текста.

Мы видим, что в «Девкалионе», знаменующем возвращение позднего Гумилева к эллинским мотивам и образам, представлен нетрадиционный взгляд на античность. Если до 1918 г. логика обращения к наследию Древней Греции как началу мировой культуры была обусловлена «началом» акмеизма, интенсивно осмысляющего свою культуроцентричность, то после Октябрьской революции 1917 г. поэт облекает в античные одежды уже не рождение культуры, а её смерть. В результате возникает довольно необычная культурная парадигма, в которой Эллада становится не началом цивилизационного развития человека, а его трагическим завершением.

**Во второй главе «Доантичная древность в творчестве Н. С. Гумилева»** рассматриваются художественные реконструкции древнейших эпох, воссозданных на страницах произведений поэта. ***Первый параграф*** *«****Николай Гумилев и шумеро-аккадская культура»*** открывается ***подпараграфом «“С лицом уходящего дальней дорогой лицо твое схоже”: духовно-эстетический опыт “Гильгамеша” в творчестве Н. С. Гумилева»***, в котором шумеро-аккадский эпос предстает перед нами в качестве своеобразного зеркала, где Гумилев склонен видеть многие духовно-поэтологические константы своего творчества. Особое внимание поэта привлекал эпизод с блудницей, он «находил, что это гораздо человечнее истории изгнания из рая» (В. Шилейко). В аккадской поэме Н. Гумилев увидел «позитивную» интерпретацию грехопадения, схожую с той, которую он дал в 1910 г. во «Сне Адама». Сюжет грехопадения становится амбивалентным: для Н. Гумилева это не только трагедия отпадения от Бога, это еще и счастье обретения культуры. Грех, таким образом, – это не только нарушение божественного завета, но и трагическое условие искусства. Неслучайно именно Люцифер назван Гумилевым «наставником в деле искусства» в новелле «Скрипка Страдивариуса».

 Образ ливанских кедров из данного произведения отсылает нас к победе Гильгамеша над Хумбабой, хранителем кедрового леса. Кедр – дерево, используемое в древнем Уруке для строительства храмов, и автор поэмы изображает Гильгамеша не только как воина, но и как строителя, что не могло не импонировать Н. Гумилеву, последовательно утверждавшего зодчество и храмостроительство в качестве основных метафор акмеистического творчества. Дохристианские, восходящие к шумерской традиции, составляющие сюжета о постройке храма наиболее последовательно проявляются в «античной» пьесе Н. С. Гумилева «Актеон». В этой драме условием создания сакрального пространства становится строительство Лупанария, а в «Гильгамеше» строителей храма «кормят блудницы» (И. М. Дьяконов). Итак, лупанарий в «Актеоне», как и блудницы в «Гильгамеше», – обязательное условие строительства храма, так как блудницы – источник греха, а грех – источник искусства. Но, несмотря на этически неоднозначный генезис искусства, эстетика в глазах Н. Гумилева оправдана тем, что, служа постыдным напоминанием о потерянном рае, она дает импульс к постижению божественного. Из этого положения в художественной логике Н. Гумилева неизбежно следует мысль о всепрощении, поскольку, тоскуя по своему естественному, «райскому» бытию, Эабани все-таки прощает блудницу: «Убежавшая пусть возвратится, станет путь ее легким». Примеру Эабани следует и лирический герой Н. Гумилева в стихотворении «Людям будущего».

Как и в шумеро-аккадской поэме, в лирике поэта женственность, граничащая с грехом блудодеяния, претендует на единственную силу, которая способна смирить неукротимую мужественность героев. Так, Гильгамеш, узнав о существовании равного ему мужа, посылает к нему блудницу. Наиболее отчетливо с «Гильгамешем» связан генетически восходящий к древнему эпосу традиционный мотив противостояния женской красоты и героической мужественности в стихотворении «Юдифь», в котором возникает образ крылатого быка, чудовища, по приказу Иштар пытавшегося убить Гильгамеша. В данном тексте этически отрицательный образ Олоферна заключен между положительными образами Гильгамеша и Иоанна: под их влиянием ассирийский полководец очеловечивается и в глазах читателя достоин сострадания так же, как блудница достойна прощения. Таким образом, как для Гильгамеша, так и для лирического героя Н. Гумилева, милосердие есть обязательное условие воинского подвига и составляет гуманистический идеал героизма.

***Во втором подпараграфе «“Гильгамеш” в свете диалектической логики Н. С. Гумилева»*** шумерская поэма анализируется в свете взглядов поэта на эпос, в котором он «считает необходимым три начала: религиозное, массовое и индивидуальное» (П. Н. Лукницкий). Стремление Гумилева мыслить троичными структурами наводит на мысль о влиянии на основателя акмеизма немецкой классической философии, а именно идей Г. В. Ф. Гегеля. Гегелевское влияние можно уловить и в том, что массовое и индивидуальное начала в рассуждениях Н. С. Гумилева вполне отчетливо образуют тезу и антитезу в диалектической триаде, которая замыкается в точке художественного синтеза, воплотившем в себе религиозное начало. Очевидно, что гумилевское «индивидуальное – массовое» приблизительно соответствует гегелевскому «всеобщее – индивидуальное». Но в самой номинации частей диалектической триады намечается несовпадение мысли поэта и философа. Всеобщее начало у Гегеля, по-видимому, гораздо шире начала массового у Н. Гумилева и включает в себя не только мир героев, но и мир природы, мир вещей и организацию государства. В рассуждениях поэта-акмеиста происходит сужение эпического мира в сторону его антропологизации. Отношения человек – мир, герой – мироздание уступают место взаимоотношениям человека и человечества, героя и его племени. Это объясняется тем, что центральная трагедия поэмы – бренность существования человека, обусловленная его смертностью. В лирике Н. Гумилева победа над смертью происходит по шумеро-аккадскому «сценарию»: потерпев неудачу в поиске физического бессмертия, Гильгамеш обретает бессмертие духовное, так как дело его рук, храм, принадлежит уже не времени, а вечности. В сюжете поиска бессмертия происходит завершение диалектической триады в синтезе индивидуального и массового начал, поскольку вечную жизнь, обладателем которой едва не становится Гильгамеш, герой предназначает не только себе, но и своим согражданам. Попробуем применить данную диалектическую триаду к поэме «Мик», в которой Н. Гумилев попытался воплотить свои поэтологические взгляды на эпос. Противопоставление массового (всеобщего) и индивидуального, проиллюстрированное философом взаимоотношениями Агамемнона и Ахилла, находит свое соответствие в «Мике» во взаимоотношениях Луи и племени обезьян: подобно Ахиллу, обезьяны отказываются идти в бой за своим вождем, вмешиваясь в сражение лишь в тот момент, когда гибель друга главного героя уже предопределена. В этой точке развития действия прообразами Мика и Луи являются, соответственно, Ахилл и Патрокл, а если обратиться к аккадскому эпосу – Гильгамеш и Эабани. Конфликт массового (миролюбивость племени обезьян) и индивидуального (воинственность их нового вождя Луи) разрешается смертью Луи и ведет, как и в «Гильгамеше», к познанию главным героем тайн загробного мира, что можно условно обозначить как синтез в сфере религии. Гильгамеша и Мика одинаково волнует несправедливость устройства мира мертвых, так как в аккадском эпосе идея рая отсутствует вовсе, а в гумилевской поэме рай доступен только носителям христианской, то есть европейской культуры. Оба героя стремятся схожими путями изменить законы мироздания: Гильгамеш хочет обрести бессмертие не только для себя, но и для своего народа, избавив его таким образом от вечных посмертных мук. Мик же, подобно Гильгамешу, постоянно находится в поисках не индивидуального, а всеобщего блага, превратив свой дом в финале поэмы в аналог рая на земле. Символичен завершающий поэму образ вельможи Ато–Гано, убившего в начале произведения отца Мика. Таким образом, исходное стремление Гильгамеша к избавлению от адских мук трансформируется в оригинальной гумилевской поэме в идею всепрощения, которая обретает религиозное значение в точке художественного синтеза.

 Гумилева привлекает и синкретичная природа центрального образа аккадской поэмы, в которой усиление роли героя за счет ослабления эпического фона ведет к тому, что Гильгамеш в качестве прародителя героев воплощает «собранность дифференцированных элементов», то есть несет в себе вочеловеченную идею первозданного Логоса, являясь тем самым наглядной иллюстрацией к взглядам Н. Гумилева на эпос и к концепции слова в акмеизме, где логос покидает «скудные пределы естества» (Н. С. Гумилев) и возвращается к своему божественному прообразу.

***Второй параграф «Николай Гумилев и первобытная культура»*** посвящен репрезентациям доисторической эпохи в творчестве поэта. ***В первом подпараграфе «Протоакмеистические мотивы “первобытной прозы” Н. С. Гумилева»*** устанавливается роль таких репрезентаций в становлении идей акмеизма.

 Н. С. Гумилев обращается к первобытному человеку в своем первом прозаическом опыте, повести «Гибели обреченных» (1907 г.), и в рассказе «Дочери Каина» (1908 г.). Объединенные темами «утра мира» и «зари человечества», данные произведения содержат целый ряд сюжетных и образных перекличек, которые во многом обусловлены влиянием Дж. Байрона и Ж. Рони на «первобытную прозу» поэта.

 Имя главного героя «Гибели обреченных», Тремограста, в контексте повести соотносится с метафизикой камня и служит временным атрибутом: в каменный век Н. Гумилева попадают лишь те персонажи, чьи имена созвучны данной эпохе. Так, фамилия главного героя рассказа «Дочери Каина», сэра Джемса Стоунгемптона, является контаминацией фамилий Stone, «камень» и Hampton (с первоначальным значением «маленький город», «городок»). Если Тремограста мы застаем в момент обретения имени, то в начале рассказа «Дочери Каина» главный герой чуть не проигрывает «последний из своих замков длинному и алчному тамплиеру». Эпитет «последний» указывает здесь на то, что замок, скорее всего, родовой, а так как фамилия Стоунгемптон имеет топонимический оттенок, то проигрыш замка вполне мог обернуться для гумилевского героя утратой имени, а точнее, его имя (‘Hampton – городок’) лишилось бы вещественной, материальной, земной основы, каковой был камень для имени Тремограста. В связи с этим значимо, что путешествие средневекового рыцаря начинается с падения камней, которые, напоминая судьбу главного героя повести «Гибели обреченных», отождествляются с человеческим падением в контексте рассказа «Дочери Каина», знаменуя тем самым возвращение герою его первозданного имени.

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

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

***Во втором подпараграфе «Образ культурного героя в “доисторической” пьесе Н. С. Гумилева “Охота на носорога”»*** ставится вопрос о культурном первоистоке в единственной «первобытной» пьесе поэта. Одним из импульсов к созданию данного текста явилось для драматурга творчество Н. К. Рериха. В обзоре «Выставки нового русского искусства в Париже» 1907 г. Н. Гумилёв пишет: «Из больших картин Рериха наиболее интересна изображающая “Народ курганов”, где на фоне северного закатного неба и чернеющих елей застыло сидят некрасивые коренастые люди в звериных шкурах». Знаковым является также тот факт, что Тремограст, главный герой «Охоты на носорога», рождается у Н. Гумилёва не в 1920 г., а в том же 1907 г. в повести «Гибели обреченных», и поэтому неудивительно, что герои «Охоты на носорога» смотрят на мир как бы сквозь рериховские полотна, являющие собой первобытную древность. Так, М. Волошин писал о Рерихе: «из четырех стихий мира он познал только землю, а в земле лишь костистую основу её – камень». Подобно Н. К. Рериху, первобытное племя в «Охоте на носорога» из всех стихий знает только землю, мысля её зооморфно: «Земля рот раскрыла. Голодная. Земля, кого съесть хочешь». Напомним, что именно «костистая основа земли», камень, даёт имя главному герою пьесы, впервые появившемуся в повести «Гибели обреченых». Однако Нан-Тремограст своим происхождением обязан не только гумилевской прозе, но и драматургии. Первобытный охотник наделен важнейшими чертами главных героев «античной» пьесы поэта «Актеон», эксплицирующих две различные концепции поэтического творчества. Как и Актеон, Нан – охотник, его поступками руководит скорее страсть, чем рассудок, как и сын Кадма, он, убив старуху, переступает нормы общепринятого, пытаясь выйти за границы собственного бытия, и, наконец, как и Актеон, он стремится к богоподобию. Но Нан, подобно Кадму, несмотря на бушующие в его душе актеоновские страсти, заботится не только о себе, но и о благе племени: он побеждает самое грозное известное человеку животное – носорога подобно тому, как и царь Фиф побеждает дракона, а в финале «Охоты на носорога» «постройка» Нана, ловчая яма, как и в случае Кадма, обретает статус храма, так как после удачной поимки животного становится не просто приспособлением для охоты, а домом бога и местом исполнения религиозных обрядов.

Если противоречивую натуру героя вполне можно выразить в антиномии Кадм–Актеон, то судьба первобытного охотника в значительной мере совпадает с судьбой другого героя, поставленного И. Анненским в центр трагедии «Царь Иксион». Нан избирает тот же способ убийства, что и Иксион, так же как и царь Гиртона, обуреваемый страстями, совершает убийство соплеменника, за что и подвергается изгнанию.

В Нане также легко угадываются черты ещё одного персонажа древнегреческой мифологии – титана Прометея. Подобно Прометею, Нан является для своего племени источником нового знания, как и Прометея, просветительская деятельность охотника–строителя приводит его к наказанию, и даже цена, заплаченная Наном за свою культурную исключительность, оказывается истинно прометеевской: «Яма печень Нана съела». В связи с этим оказывается неслучайным постоянный эпитет, применяемый к Нану – «длиннорукий», что связано с образом дубины, мыслимой охотником частью своего тела. Вспомним, что в контексте пьесы Нан не столько охотник, сколько изобретатель, а потому эпитет «длиннорукий» уместно понимать в духе теории органопроекции, выдвинутой Э. Каппом и изложенной П. Флоренским в одноименной статье: «Суть мысли Каппа – уподобить искусственные произведения техники естественно выросшим органам. <…> Рука, или как поверхность, или как схватывающая пальцами, или как сжимающая, «есть мать всех орудий». В «Охоте на носорога» Н. Гумилёв как раз изображает, как дубина Нана (проекция руки) «рождает» ловчую яму, новое изобретение героя: «Нан думает и роняет дубину поперек ямы. Прыгает от радости. Подбирает палки, брошенные мужчинами, и делает над ямой настилку». Таким образом, мы видим, что первобытный охотник Нан, представляющий собой синкретичное единство героев античной мифологии, олицетворяет творца человеческой культуры и цивилизации.

***Третий параграф «К проблеме жанра “Абиссинских песен”»*** посвящен отражению современных Гумилеву исторических и культурных реалий в африканских стихотворениях поэта, использующих «доисторическую», фольклорную структуру поэтического образа, характерную для жанра кыне, в котором созданы «Абиссинские песни». «Кыне – это традиционные стихотворные произведения устного творчества Северной Эфиопии … Один из главных принципов, в соответствии с которым строится большинство кыне – сэмынна ворк (“воск” и “золото”)» (М. Вольпе). Так, каждое из четырёх стихотворений цикла обладает двумя уровнями прочтения – аллегорическим (золото) и реалистическим (воск): «Хуже обезьян и носорогов / Белые бродяги итальянцы». Легко понять, что носороги и обезьяны в первом кыне «Военная» – аллегория для изображения итальянцев. Легкость понимания входит здесь в авторское задание, так как эта строфа является для читателя чем–то вроде инструкции для восприятия «Абиссинских песен».

 Второе кыне «Пять быков» тоже содержит два семантических уровня. Первый уровень – рассказ о работнике, получившем награду. Здесь воспроизводится библейский притчевый сюжет, но богач, в отличие от своего евангельского прообраза, не наделен милосердием, поэтому сумма его платы точна – пять лет службы в обмен на пять быков. На аллегорическом уровне быки символизируют пять предвоенных лет, отсылая нас к событиям Первой итало-эфиопской войны, тем более что Гумилёв делает героем стихотворения пастуха, чей образ в абиссинской поэзии является традиционной аллегорией воина. В этом же находит свое объяснение жестокость героя, которая не может быть истолкована в контексте евангельской традиции, так как из библии Н. Гумилёв берет лишь форму, наполняя её экзотическим содержанием. Военную тему продолжает следующее кыне цикла – «Невольничья», о чем наиболее красноречиво свидетельствует первая строфа, на образном и структурном уровне во многом повторяющая начало кыне «Военная», где образный параллелизм, представляющий поведение животных и человека как нераздельное целое, сочетается с присущим обоим стихотворениям четким противопоставлением абиссинской и европейской культур, нашедшим свое разрешение в смерти европейца, символизирующей поражение Италии. Заключительное кыне «Занзибарские девушки» тоже имеет историческое основание: в «Африканском дневнике» Н. Гумилёв упоминает о харарском вельможе Бальче, успешно боровшимся с проституцией, что могло стать причиной путешествия героя, но абсурдность финала делает практически невозможным реалистическое прочтение стихотворения. Для более глубокого понимания финала сопоставим «Занзибарских девушек» с кыне абиссинского современника Н. Гумилёва Х. В. Селассие: «Когда не умеющий плавать Руфаэль / Отправился в море на утлом суденышке». Ситуации схожи: у Селассие не умеющий плавать отправляется в море, у Н. Гумилёва – не имеющий денег стремится попасть в публичный дом. «У Селассие за внешней стороной стихотворения скрыт глубокий философский подтекст, в котором «знаток кыне различит основополагающую идею александрийской доктрины о единой сущности бога» (М. Вольпе). Предположим, что подобный подтекст должен быть и в кыне Н. Гумилёва, обнаруживаемый при сравнении «Занзибарских девушек» с другими «Абиссинскими песнями»: 1. это единственное кыне, не содержащее в себе идею противопоставления абиссинской и европейской культур. 2. Если в первых трех стихотворениях тема войны и смерти закономерно диктовала использование линейного хронотопа, то в «Занзибарских девушках», хронотоп начинает подчиняться циклическим закономерностям. Следовательно, в заключительном кыне цикла основополагающей является идея преодоления смерти. Более ясной предстает перед нами и цель путешествия бедного абиссинца: ремесло занзибарских девушек теряет свое повседневное пошлое значение, превратившись в символ борьбы со смертью. Так как именно «Занзибарские девушки» завершают цикл, можно предположить, что сюжет преодоления смерти организует композицию цикла на аллегорическом уровне. Основная для цикла идея преодоления смерти сочетается с не менее важной для Н. Гумилева идеей равноправия и тесной взаимосвязи между абиссинской и европейской культурами, что обусловлено особыми формами взаимодействия между народами на древнейшем этапе их развития. Однако «Абиссинские песни», отражая фольклорный, доисторический, этап бытования поэтического слова, хронологически находятся ближе к древнейшему периоду всеединства человеческой культуры, чем «античные» стихотворения поэта, и потому в собственно художественном течении исторического времени в контексте творчества Н. Гумилева как бы предшествуют эллинской культуре, обнаруживая уникальную для данного этапа структуру поэтического образа.

В **Заключении** приводятся основные выводы работы, сформулированные согласно поставленным задачам.

Проведенное исследование показало, что обращение Н. С. Гумилева к древним цивилизациям имело своей целью воплотить концепцию культуры, творцом которой в поэтологии основателя акмеизма является поэтическое слово, в рамках эволюции художественного мира поэта прошедшее путь от индивидуального к онтологическому, то есть от слова в его акмеистическом изводе как индивидуального акта творчества к Логосу как к акту творения мировой культуры.

В гумилевском понимании культура несёт в себе не только жизнеутверждающие, но и танатологические потенции. Можно сформулировать главный парадокс гумилевской концепции культуры: начало культуры есть её конец, поскольку культура, мыслимая как преображенная человеком действительность, неминуемо влечет за собой забвение природного начала и утверждение начала технического. Но техническое начало, имеющее своим истоком человеческую телесность в большей степени, чем человеческую духовность, оказывается лишенным этической составляющей, что в общей логике культуры как обреченного на неудачу бунта против трансцендентного означает её катастрофический конец. Здесь возникает ещё один трагический парадокс гумилевской поэтологии: духовное преображение человечества как единственный путь к спасению возможно лишь через опыт всемирной катастрофы; но если принять во внимание осознанную поэтом нравственную невозможность индивидуального спасения, то становится ясна логика определения культуры как «страстного протеста против самого факта смерти» (Э. Кассирер), что проявляется в конкретных произведениях при воссоздании древних эпох самыми разными способами: от минус–приема, выносящего событие смерти за пределы художественного текста, до шумеро-аккадского сюжета о поиске бессмертия, творчески переработанного в произведениях Гумилева.

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

# Основное содержание диссертации отражено в следующих публикациях:

**Статьи, опубликованные в рецензируемых научных журналах и изданиях, рекомендованных ВАК РФ:**

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

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

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

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

**Публикации в других изданиях:**

5. *Дубовцев А. Н.* Семантика названия сборника Н. С. Гумилева «Колчан» в свете религиозно–философской концепции войны и творчества // Анна Ахматова и Николай Гумилев в контексте отечественной культуры (к 120–летию со дня рождения А. А. Ахматовой): Материалы международной научно–практической конференции (Тверь–Бежецк, 21–22 мая 2009 года). – Тверь: Научная книга, 2009. – С. 95–98.

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

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

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

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

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

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

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