

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

**Лирический герой и автор сборника Н. Гумилева «Жемчуга»**  
основная образовательная программа бакалавриата по направлению  
подготовки 45.03.01 «Филология»

Исполнитель:  
Обучающийся 4 курса  
Образовательной программы  
«Отечественная филология  
(Русский язык и литература)»

очной формы обучения  
Евдокимова Мария Михайловна

Научный руководитель:  
к.ф.н., доц. Карпов Н. А.

Рецензент:  
д.ф.н., доц. Титаренко С. Д.

Санкт-Петербург  
2018

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
ГЛАВА I. Автор и лирический герой в литературоведческой традиции .....	11
I.1 Проблема автора в литературоведении .....	11
I.2 Автор и герой в лирике .....	21
I.3 Термин «лирический герой» в литературоведческой традиции .....	36
ГЛАВА II. Автор и лирический герой книги стихов «Жемчуга» Гумилева ...	49
II.1 Образ Гумилева в воспоминаниях и поэзии современников .....	49
II.2 Автор и герой книги стихов «Жемчуга» .....	63
II.3 Лирические мотивы в книге стихов «Жемчуга» .....	71
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	85
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ .....	87

## ВВЕДЕНИЕ

Начиная с 1986 года, когда запрет на упоминание имени Николая Степановича Гумилева был снят, а его поэзия была возвращена широкому читателю, неуклонно возрастает число научных работ, посвященных изучению разных граней его творческого наследия. При этом в фокусе внимания исследователей оказываются связи стихотворений Гумилева с текстами современных и предшествующих ему выдающихся представителей как русской<sup>1</sup>, так и зарубежных литератур<sup>2</sup>; прослеживается его творческая эволюция<sup>3</sup>; наследие поэта изучается в контексте теоретических положений акмеизма<sup>4</sup>. Во многих работах, особенно созданных в последние годы, так или иначе рассматривается и характеризуется лирический субъект на материале единичных произведений или целых сборников.

Уже в первых рецензиях современников на книгу стихов «Жемчуга» критики указывали на некоторые особенности субъектной организации лирики Гумилёва.

Так, в положительном критическом отзыве С.А. Ауслендера<sup>5</sup> стихотворения сборника характеризуются как «маленькие поэмы» с законченным повествованием, в которых за многими масками стоит одно лирическое сознание: «Душу современного поэта почувствует внимательный

---

<sup>1</sup> Аллен Л. Н.С. Гумилев и русская литература // Гумилевские чтения: Материалы международной конференции филологов-славистов. СПб., 1996. С. 108 – 111.

<sup>2</sup> Биличенко В.И. Идеи английского романтизма и художественное мироздание Н. Гумилева. Магнитогорск, 2015.

<sup>3</sup> Луцник Н.В. Эволюция лирического мира Н. Гумилева (1914-1921 гг): автореф. дисс. ... канд. филолог. наук. М., 1994; Смелова М.В. Онтологические проблемы в творчестве Н.С. Гумилева. Тверь, 2004.

<sup>4</sup> Зобнин Ю.В. Воля к балладе (лиро-эпос в акмеистической эстетике Гумилева) // Гумилевские чтения: Материалы международной конференции филологов-славистов. СПб., 1996. С. 111-119.

<sup>5</sup> Ауслендер С. Н. Гумилев. Жемчуга // Н.С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. СПб., 2000. С. 368 – 370.

читатель, по осторожным намёкам угадает лицо рыцаря, хотя и скрытое медью забрала»<sup>6</sup>.

Сходное наблюдение приводится и в резко отрицательной рецензии Росмера (псевдоним принадлежит, скорее всего, В. В. Гиппиусу<sup>7</sup>) «Жемчуга Гумилёва», в которой осуждаются холодность, безэмоциональность и «пустота души», свойственные, по мнению критика, не только Гумилеву, но и всей современной литературе как таковой, теряющей содержание за культом формы. В соответствии с общим тоном статьи отмеченная особенность субъектной организации гумилевского текста оценивается как недостаток: «Под каждой расцвеченной личиной – слишком обычное лицо равнодушного эстета»<sup>8</sup>.

Среди литературоведческих работ, в которых затрагивается вопрос о лирическом субъекте стихотворений Гумилёва, следует назвать, например, записи лекций М.М. Бахтина<sup>9</sup>. Ученый выделяет присущий, по его мнению, творчеству Гумилева мотив сильной личности, отличие которой от героя романтизма состоит в утверждении «мудрости тела» и близких к телу инстинктов. «Мудрость тела, правота тела, сила тела, которое знает свой путь, в душе осознается как память»<sup>10</sup>, и обеспечивает связь человека в поэзии Гумилева с предками: «попытка в своей душе прослышать их голоса». Также Бахтин пишет о теме скитальчества, странствования, географическом расширении пространства в текстах поэта.

Проводит сопоставление лирического героя поэта с героем романтизма и Е.Г. Раздьяконова в своей диссертации «Романтический конфликт и его

---

<sup>6</sup> Там же. С. 369.

<sup>7</sup> Н.С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. СПб., 2000. С. 652.

<sup>8</sup> Росмер. Жемчуга Гумилева // Там же. С. 375.

<sup>9</sup> Бахтин М.М. Записи лекций по истории русской литературы. Гумилев // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 2. М., 2000. С. 358 – 359.

<sup>10</sup> Там же.

трансформация в творчестве Н.С. Гумилева»<sup>11</sup>. Она отмечает, что «...лирический герой в поэзии Н. Гумилева – поэт-воин, по определению пребывает в напряжении, в конфликте по отношению к миру и по факту – по отношению к себе». По ее мнению, «ключевыми координатами» художественного мира поэта являются: лирический герой, соотносящий жизнь со смертью, и его взаимоотношения с другими персонажами. Лирический субъект предстает, по мысли исследовательницы, во-первых, в двух ипостасях традиционного романтического героя, во-вторых, в виде «масок», меняющихся от сборника к сборнику, в-третьих, – как оппонирующий самому себе биографический герой, и, наконец, – в виде составляющих героя (душа и тело).

Решению вопроса о влиянии на Гумилёва романтической и постромантической культуры посвящена и работа Е. Ю. Кармаловой<sup>12</sup>. Исследовательница сравнивает ранние сборники поэта, выявляя эволюцию его «лирического субъекта: от “сверхчеловека”, конквистадора через героя “Романтических цветов” с его амбивалентным, не различающим добра и зла сознанием к герою “Жемчугов”, нашедшему путь духовного освобождения»<sup>13</sup>.

Важной для нашей темы представляется монография С. Л. Слободнюка «Проблемы мировоззрения и поэтики Гумилева»<sup>14</sup>, в особенности – глава «Модель мира. Поэтика и эволюция образа», опирающаяся во многом именно на материал «Жемчугов». Один из тезисов, обосновываемых Слободнюком, звучит так: «анализ доказывает, что... разъединенные части <сборника. – М.Е.> соединены между собой именно общим лирическим героем. Просто выступает он в разных лицах, в разных временных пластах,

<sup>11</sup> Раздьяконова Е.Г. Романтический конфликт и его трансформация в творчестве Н.С. Гумилева // автореф. дис. ... канд. филолог. наук. М, 2014. С. 4.

<sup>12</sup> Кармалова Е.Ю. Неоромантические тенденции в лирике Н.С. Гумилева 1900-1910 годов: автореф. дисс. ... канд. филолог. наук. Омск, 1999.

<sup>13</sup> Там же. С. 4 – 5.

<sup>14</sup> Слободнюк С. Л. Проблемы мировоззрения и поэтики Гумилева. Душанбе, 1992.

меня маски, подобно своему творцу: воин, путешественник, любовник... Объединяет между собой эти многочисленные «я» одинаковость действий в необычных, зачастую, экзотических условиях».

Имеется и ряд работ, непосредственно посвященных исследованию субъектной структуры лирики Гумилева.

Так, например, О. Е. Беспалова в статье «Концепция лирического героя в поэзии Н. Гумилева» говорит об исследуемом субъекте как о страннике, «путь которого пролегает не только в мире, где пространство и время обладают характеристиками физического, земного мира, но и в пространстве ментально-духовном, культурном, религиозном»<sup>15</sup>.

В статье, посвященной изучению проблем авторского сознания в стихотворениях сборника «Колчан» А. Г. Бичевин<sup>16</sup> выделяет следующие типы субъектов в сборнике Гумилева «Колчан» (взяв за основу типологию Б.О. Кормана): лирическое «я» (грамматическое лицо, но не объект изображения), лирический герой (отделяется от первичного автора и приближен к автору биографическому), лирический повествователь (субъект речи грамматически не выявлен), герой ролевой лирики (близок к драматическому, выступает в качестве «другого»).

Интересную концепцию предлагает А. А. Чевтаев в статье «Типология нарратора в поэтической книге «Жемчуга»: идеологический аспект»<sup>17</sup>. Он рассматривает использование маски поэтом как «попытку идеалистической реорганизации бытия посредством интроспективного погружения авторского «я» в различные сознания»; по его мнению, самоопределение «я» «осуществляется в событийном ряду, актуализирующем... тот или иной

---

<sup>15</sup> Беспалова О. Е. Концепция лирического героя в поэзии Н. Гумилева // Слово. Предложение. Текст: анализ языковой культуры. Краснодар, 2013. С. 68.

<sup>16</sup> Бичевин А. Г. Субъектные формы выражения авторского сознания в лирике Н. С. Гумилева («Колчан») // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. 2013. №2 (23). С. 238 – 243.

<sup>17</sup> Чевтаев А. А. Типология нарратора в поэтической книге «Жемчуга»: идеологический аспект // Новый филологический вестник. 2012. №1 (20). С. 21 – 35.

контекст», что определяет и нарративное развертывание сюжета, и отмеченную ранее учеными «объективацию» состояния лирического субъекта. Таким образом, ситуация «рассеивания авторского сознания в различных культурных контекстах» оказывается лишь внешне парадоксальной, так как за «формальным утверждением разнородных систем ценностей» стоит единство личности. Анализируя стихотворение «Поединок», автор приходит к выводу, что «маски-персонажи, которые использует нарратор, мыслятся им как воспоминания о существовании в прошлом, то есть становятся фактом мистического припоминания», или же как провидение будущего, соответственно, можно выделить «анемнетическое» и «провиденциальное» отношения героя к миру.

Предпринятый обзор позволяет заключить, что до сих пор, по всей видимости, не было предпринято исследования, направленного именно на изучение форм авторского сознания в лирической системе Н. С. Гумилева, которое доказало бы или опровергло существование в ней единого сознания («лирического героя» в терминологическом смысле). Это обуславливает **актуальность** нашей работы.

В центре нашего исследования оказываются ключевые для литературоведения понятия «автора», а также «лирического героя» как одной из форм манифестации авторского сознания в лирике. Рассмотрение концепций разных исследователей, связанных с этими понятиями, будет представлено нами в теоретической главе.

Понятие лирического героя было введено Ю.Н. Тыняновым применительно к творчеству Александра Блока<sup>18</sup>. Затем его развивали и уточняли другие исследователи, в частности, уже на материале поэзии М. Ю. Лермонтова, Д.Е. Максимов («Поэзия Лермонтова»<sup>19</sup>) и Л.Я. Гинзбург

---

<sup>18</sup> Тынянов Ю. Н. Блок // Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 511-520.

<sup>19</sup> Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. М., Л., 1964.

(«О лирике»<sup>20</sup>). И. Б. Роднянская в статье, написанной для «Лермонтовской энциклопедии», дает следующее определение лирического героя, содержащее основные признаки такого типа авторского сознания: «своего рода художественный двойник автора-поэта, выступающий из текста обширных лирических композиций (цикл, книга стихов, лирическая поэма, вся совокупность лирики) в качестве лица, наделенного жизненной определенностью личной судьбы, психологической отчетливостью внутреннего мира, а подчас и чертами пластической определенности (облик, “повадка”, “осанка”)<sup>21</sup>».

Понятие «лирический герой» следует отделять от «лирического субъекта». Лирическим субъектом называют «носителя речи, а также основной (объемлющей) точки зрения на мир и оценки в лирическом художественном произведении»<sup>22</sup>. Это определение относится к понятию лирического героя как родовое к видовому; другими вариантами лирического субъекта являются, по уточненной Н.Д. Тмарченко типологии Б.О. Кормана, автор-повествователь (внеличные формы выражения авторского сознания), герой ролевой лирики и лирическое «я». В противоположность последнему, лирический герой существует в пределах контекста большего, чем отдельное стихотворение, и предполагает бытие своего «двойника» в жизни.

Сопоставлению концепций лирического героя, предложенных разными исследователями, посвящён третий параграф первой главы настоящей работы.

Таким образом, **предметом** исследования оказывается автор и лирический герой как составляющие субъектной структуры и лирической системы). В качестве же **объекта** исследования нами выбран поэтический

---

<sup>20</sup> Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974.

<sup>21</sup> Роднянская И. Б. Лирический герой Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. <http://feb-web.ru/feb/lermontc/lre-abc>. (Дата обращения: 14.03.2018)

<sup>22</sup> Там же. С. 112 – 114.



сборник «Жемчуга», опубликованный в 1910 году в Москве и часто рассматриваемый как своеобразный итог раннего периода творчества поэта, в котором уже видны черты зарождающейся акмеистической поэтики.

**Цель** работы – исследовать специфику форм авторского сознания поэта в произведениях, включенных в книгу стихов «Жемчуга».

Цель исследования определяет следующие **задачи**:

1. рассмотреть различные концепции исследователей, касающиеся соотношения автора и героя в художественном произведении и уже – в лирическом стихотворении;
2. ознакомиться с различными типологиями лирического субъекта и проследить употребление термина «лирический герой» в отечественной литературоведческой традиции;
3. описать субъектную структуру книги стихов Н. С. Гумилёва «Жемчуга»;
4. описать специфику форм воплощения авторского сознания в данной книге стихов.

Поставленные задачи определяют **методологию** (использование приемов сравнительного и мотивного анализа, а также элементов системно-субъектного подхода Б. О. Кормана), а также **структуру** работы, состоящей из двух глав – теоретического и практического характера.

Первая глава нашего исследования «Автор и лирический герой в литературоведческой традиции» включает в себя три параграфа, первый из которых посвящён рассмотрению важнейших концепций автора (описываются подходы М. М. Бахтина, В. В. Виноградова, Вольфа Шмида, Б. О. Кормана), второй – обзору литературоведческих работ, исследующих

специфику выражения авторского сознания в лирике. Наконец, в третьем будет представлен сопоставительный обзор разных подходов к термину «лирический герой», а также охарактеризованы ключевые особенности этой субъектной формы в понимании таких исследователей, как Л. Я. Гинзбург «О лирике»<sup>23</sup>; Б. О. Корман («Лирика Некрасова»<sup>24</sup>), И. М. Семенко («Поэты пушкинской поры»<sup>25</sup>), Д. Е. Максимов («Поэзия Лермонтова»<sup>26</sup>) и других.

Вторая глава работы также состоит из трёх разделов. В параграфе «Образ Гумилёва в воспоминаниях и поэзии современников» прослеживается постепенное формирование читательского мифа о Н. С. Гумилёве и, соответственно, процесс создания образа-«двойника» автора в сознании современников. В следующих параграфах рассматривается субъектная и мотивная структуры книги стихов «Жемчуга» (1910).

**Гипотеза:** одной из форм выражения авторского сознания в лирической системе Н. С. Гумилёва является лирический герой – единое лирическое сознание, частично соотносимое с биографической личностью автора и предстающее в рамках книги стихов «Жемчуга» в нескольких «вариантах» или «ипостасях».

---

<sup>23</sup> Гинзбург Л.Я. О лирике.

<sup>24</sup> Корман Б.О. Лирика Некрасова. Ижевск, 1978.

<sup>25</sup> Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. М., 1970.

<sup>26</sup> Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова.

# ГЛАВА I. Автор и лирический герой в литературоведческой традиции

## I.1 Проблема автора в литературоведении

Понятие автора – одно из важнейших в литературоведении. Особенно активно его содержание обсуждалось исследователями в период до конца 1960-ых – 1980-ых годов, после чего интерес к этой научной проблеме пошел на спад и вновь вернулся в последние годы<sup>27</sup>.

Понятие «автор» наполнялось разным содержанием как в разные историко-культурные эпохи (так, на ранних этапах развития литературы «категорию авторства заменяет категория авторитета»<sup>28</sup>, представление же об индивидуальном авторстве связано с процессом десекуляризации искусства), так и в рамках различных научных направлений. Так, в статье М. Фрайзе, опубликованной в сборнике «Автор и текст» (1996), прослеживаются этапы последовательного «изгнания автора» из литературоведения: от формализма, впервые отошедшего от господствовавшего в предыдущую эпоху биографического подхода, до постструктурализма, декларировавшего «смерть автора» и тем самым отказавшегося от понятия единственного авторского текста в пользу множественности читательских и исследовательских интерпретаций<sup>29</sup>.

Первое и важнейшее разграничение, на котором настаивают литературоведы, давая определение понятию «автор», – это разведение двух основных значений этого понятия.

Так, в статье для словаря литературоведческих терминов «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» Н. Д. Тамарченко различает

---

<sup>27</sup> См.: *Ли Хи Вон*. Системно-субъектный метод Б.О. Кормана (Теория автора): автореф. дисс. ... канд. филолог. наук. М., 2000. С. 4 – 5.

<sup>28</sup> *Аверинцев С. С.* Автор // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1962 – 1978. URL: [feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke9-0282.html](http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke9-0282.html). (Дата обращения: 09.04.2018).

<sup>29</sup> *Фрайзе М.* После изгнания автора: литературоведение в тупике? // Автор и текст: сб. ст. СПб., 1996. С. 25 – 32.

реальное лицо, создателя литературного произведения, с одной стороны, и автора-творца, «единственная форма бытия которого – само художественное произведение как целое...»<sup>30</sup>, с другой. Отмежевываясь от господствовавшего в литературоведении XIX века биографического подхода, он подчеркивает: «Биография... не может рассматриваться в качестве объяснения эстетической реальности произведений... писателя»<sup>31</sup>. То же, чуть более развернуто, утверждается и в другой своей работе известного литературоведа: «Прежде всего нужно отрешиться от обычного отождествления автора-творца с автором – частным лицом и исторической личностью, чтобы избежать подмены вопроса об освоении созерцателем (читателем) художественной формы вопросом о проникновении его (с опорой на знание фактов биографии) в психологию “биографического автора”»<sup>32</sup>.

Описывая существующие понимания категории автора, Тамарченко выделяет из них те три, что получили наибольшее распространение. Между двумя противоположными друг по отношению к другу трактовками: (1) пониманием автора именно как исторического лица, свойственным прежде всего биографическому методу, и (2) рассмотрением его в качестве чисто эстетического субъекта, – находится, по мнению Тамарченко, компромиссный вариант – выработанная учеными-структуралистами категория «абстрактного автора», которая предполагает, что подлинным участником коммуникации, отправителем сообщения, является реально существовавший человек, имеющий представителя в произведении, стоящее за текстом сознание (собственно абстрактного автора). Тамарченко также усматривает принципиальное различие между этой научной традицией и другой – теорией имманентного автора, к сторонникам которой он причисляет в первую очередь М. М. Бахтина. Если для Вольфа Шмида

---

<sup>30</sup> Тамарченко Н.Д. Автор // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 11.

<sup>31</sup> Там же. С. 13.

<sup>32</sup> Тамарченко Н.Д. Теоретическая поэтика. Введение в курс. М., 2006. С. 91.

(создателя термина «абстрактный автор») источник целостности произведения – личность писателя, то для Бахтина автор-творец создается путем приобщения к «внеличным истокам творчества»<sup>33</sup>.

Обратимся к более подробному рассмотрению концепции автора, разрабатываемой в рамках нарратологического подхода Вольфом Шмидом. В его системе противопоставлены друг другу авторы конкретный (историческая личность) и абстрактный, причем под абстрактным автором понимается «образ создателя произведения, воплощенный в его творческих актах»<sup>34</sup>, «олицетворение конструктивного принципа произведения»<sup>35</sup>. Им соответствуют конкретный и абстрактный читатель (соответственно). Абстрактный автор отвечает за произведение как целое, при этом Шмид настаивает на принципиальном его отличии от любых субъектов речи, присутствующих внутри этого произведения: автор не может совпадать ни с героем, ни с рассказчиком, ни с повествователем, ему не может быть прямо приписано ни одно слово текста.

Важно отметить, что такой автор «не является изображаемой инстанцией, намеренным созданием конкретного автора»<sup>36</sup>. Здесь проявляется отличие близких в целом терминов: абстрактного автора (Шмид) и концепированного автора (Корман).

В то время как абстрактный автор реально присутствует в произведении и не является целиком и полностью конструктом (произвольным толкованием) читателя, он всё же актуализируется лишь во время конкретного акта чтения и поэтому определяется Шмидом как реконструкт читателя<sup>37</sup>.

---

<sup>33</sup> Тмарченко Н.Д. Теоретическая поэтика. Введение в курс. С. 91.

<sup>34</sup> Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 47.

<sup>35</sup> Там же. С. 55.

<sup>36</sup> Там же. С. 53.

<sup>37</sup> Там же. С. 54.

По мнению исследователя, каждое произведение имеет своего абстрактного автора (вообще образ отправителя внутренне присущ любому сообщению). Однако, разумеется, существуют и более общие «стереотипы» автора: абстрактный субъект творчества, складывающийся из общих черт абстрактных авторов произведений одного писателя, или даже абстрактный субъект, соответствующий жанру, литературной школе или направлению<sup>38</sup>.

Так как в концепции Шмида большое значение имеет связь абстрактного автора и конкретного читателя, то следует подчеркнуть, что абстрактный автор присущ не просто каждому произведению, но также и каждому индивидуальному акту прочтения.

С категорией абстрактного автора, предложенной Шмидом, схожа категория имплицитного автора, определяемого И. П. Ильиным как повествовательная инстанция, не воплощенная в виде персонажа-рассказчика и «воссоздаваемая читателем в процессе чтения как подразумеваемый “образ автора”»<sup>39</sup>.

В свою очередь, С. С. Аверинцев указывает на сложность категории авторства – на противоречие «между личным и внеличным в акте художественного творчества и между “человеком” и “художником” в личностном самоопределении самого автора»<sup>40</sup>. Процесс создания произведения искусства требует глубоко личностного включения человека, результат же его труда оказывается общезначимым благодаря произошедшей переработке всех его индивидуальных «импульсов». Таким образом, «...личность <...>, стоящая за художественным произведением, вполне

---

<sup>38</sup> Шмид В. Нарратология. С. 54.

<sup>39</sup> Тмарченко Н. Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения: хрестоматия. М., 2001. С. 83.

<sup>40</sup> Аверинцев С.С. Автор // Краткая литературная энциклопедия. URL: feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke9-0282.html. (Дата обращения: 09.04.2018).

тождественна и одновременно нетождественна внутрилитературной, входящей художественное целое фигуре автора»<sup>41</sup>.

Аналогичным образом описывает соотношение автора-творца и автора «биографического» Б. О. Корман: «Собственные жизнь, биография, внутренний мир во многом служат для писателя исходным материалом», который «подвергается переработке и лишь тогда обретает общее значение, становясь фактом искусства. ...В основе художественного образа автора лежит в конечном счете мировоззрение, идейная позиция, творческая концепция писателя»<sup>42</sup>.

Разграничение двух значений термина «автор», о котором шла речь в начале главы, важно и для М. М. Бахтина, различающего автора-творца как «момент произведения», субъекта эстетической деятельности, и автора-человека как «момента этического события жизни»<sup>43</sup>. Это связано с тем, что эстетическая деятельность (свойственная именно автору-творцу) осознается ученым как принципиально отличная от других видов человеческой активности (акты познания и этические поступки могут совершать как писатель (историческая личность), так и герой – внутри художественного мира). Она предполагает позицию венаходимости по отношению к событию. Такая позиция дает возможность увидеть событие как законченное, изъятое из потока жизни, и осмыслить его, придать ему форму. При этом для того, чтобы состоялось эстетическое событие, необходимо взаимодействие двух несовпадающих сознаний, двух начал: автора и героя.

Отсюда заглавие одной из важнейших работ Бахтина периода 20-ых годов – «Автор и герой в эстетической деятельности»<sup>44</sup>. В этом научном

---

<sup>41</sup> *Аверинцев* С.С. Автор // Краткая литературная энциклопедия. URL: [feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke9-0282.html](http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke9-0282.html). (Дата обращения: 09.04.2018)..

<sup>42</sup> *Корман* Б.О. Изучение текста литературного произведения. М., 1972. С. 241.

<sup>43</sup> *Бахтин* М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 15.

<sup>44</sup> Там же. С. 9 – 191.

труде нашло максимально полное выражение присущее ученому пониманию автора и героя как двух начал художественного произведения. Вынесенная в название проблема рассматривается там в том числе и через соотнесение с проблемой взаимоотношения «я» и «другого», человека и Бога.

Автор, по Бахтину, должен найти такую позицию вне произведения, при которой он способен охватить и завершить целое героя, опираясь при этом не на случайно выделенные, а на принципиально значимые в образе черты. Лишь при таком подходе возможно создать образ определенный и устойчивый. Автор – это активно формирующая энергия и, как таковая, принципиально не может принадлежать тому же плану бытия, что и его герой. Сознание автора вмещает сознания героя, поэтому естественно, что его всегда будет отличать избыток знания: автор способен увидеть героя как фигуру на фоне, увидеть его во всей полноте внешнего облика, охватить взглядом весь его жизненный путь. Таким образом, и во времени, и в пространстве, и в плане смысловой установки автор – видит героя со стороны и знает то, что его созданию принципиально недоступно. Герой не может быть завершенным для самого себя – так же, как не может быть завершенным живой человек, который всегда открыт событию будущего. Автор занимает по отношению к нему позицию сродни божественной.

В наиболее полной форме определение автора в «Авторе и герое в эстетической деятельности» звучит так: «Автор – носитель напряженно-активного единства завершенного целого, целого героя и целого произведения, трансгредиентного каждому отдельному моменту его»<sup>45</sup>.

Автор как категория присущ, по Бахтину, любому тексту: «Всякий текст имеет субъекта, автора (говорящего, пишущего)»<sup>46</sup>. При этом именно

---

<sup>45</sup> Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 16.

<sup>46</sup> Бахтин М.М. Проблема текста в филологии, лингвистике и других гуманитарных науках // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 298.



автор отвечает за индивидуальный неповторимый смысл произведения<sup>47</sup>, то есть является носителем его концепции. Автор находится принципиально вне создаваемого им текста, «за» текстом, и одновременно проникает каждый элемент художественной реальности, в том числе – все созданные им образы, в том числе и образ автора<sup>48</sup>, «пребывает лишь в произведении, взятом как целое, и не может быть найден ни в одной из его частей в отдельности»<sup>49</sup>.

Отдельно отметим следующее замечание М. М. Бахтина: «На самом же деле и предмет создается в процессе творчества, создается и сам поэт, и его мировоззрение, и средства выражения»<sup>50</sup>. Возможно, именно к этому тезису восходит кормановская теория «концепированного автора»: «Реальный, биографический автор (писатель) создает с помощью воображения, отбора и переработки жизненного материала автора как носителя концепции произведения»<sup>51</sup>.

Вообще, как отмечает Ли Хи Вон, существует глубокая связь между научными традициями М. М. Бахтина и Б. О. Кормана: «М. М. Бахтин и Б. О. Корман, каждый на своем этапе, строили одну и ту же теорию литературы. М. М. Бахтин дал ей философско-методологическую основу и с этих позиций изучал историко-литературное и философское содержание произведений. Б. О. Корман привел складывавшиеся понятия в системное литературоведение, ввел ряд новых и уточнил их. В конечном итоге он создал теорию литературы, ответившую на вопросы бахтинского литературоведения»<sup>52</sup>.

---

<sup>47</sup> Бахтин М.М. Проблема текста в филологии, лингвистике и других гуманитарных науках. С. 300.

<sup>48</sup> Там же. С. 311.

<sup>49</sup> Фаустов А.А. К вопросу о концепции автора в работах М.М. Бахтина // Формы раскрытия авторского сознания (на материалах зарубежной литературы). Воронеж, 1986. URL: [www.philology.ru/literature1/faustov-86.htm](http://www.philology.ru/literature1/faustov-86.htm). (Дата обращения: 09.04.2018.)

<sup>50</sup> Бахтин М. М. Проблема текста в филологии, лингвистике и других гуманитарных науках. С. 316.

<sup>51</sup> Корман Б.О. Автор литературного произведения и читатель // Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск, 2006. С. 211.

<sup>52</sup> Ли Хи Вон. Системно-субъектный метод Б. О. Кормана (Теория автора). С. 26.

Одной из задач, которую ставил перед собой Б. О. Корман, была разработка такой системы литературоведческих понятий, которая бы отражала связи, существующие в самом объекте исследования филологической науки – в литературном произведении, понятом как целое. Так, он предложил определять роды литературы через закрепленный за каждым из них тип соотношения субъектной организации произведения с доминирующей точкой зрения (прямооценочной, фразеологической, физической или временной). Аналогично, последователи Кормана видят специфику реалистического метода, нацеленного на познание истины, в усложнении субъектной структуры через введение в произведение (особенно лирическое) чужих сознаний; в то время как дореалистическую литературу отличало то, что даже «в отрывках текста, принадлежащих разным субъектам речи, обнаруживается одно и то же сознание»<sup>53</sup>.

Сложившийся в работах Кормана целостный подход получил название «теории автора», что обусловлено тем вниманием, которое исследователь уделял субъектной структуре произведения как форме манифестации в нём авторского сознания.

Нарратологическому понятию «абстрактного автора» у исследователя соответствует понятие «концепированного автора» (аналогично соотношению терминов абстрактный читатель и концепированный читатель). Он определяется как носитель концепции произведения, проявляющийся через соотнесенность «всех отрывков текста, образующих данное произведение, с субъектами речи – теми, кому приписан текст (формально-субъектная организация), и субъектами сознания – теми, чье сознание выражено в тексте (содержательно-субъектная организация)»<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> Корман Б.О. Заметки о проблеме автора // Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы. С. 159.

<sup>54</sup> Там же. С. 120.

Как уже упоминалось, широко распространенный термин «биографический автор», применяющийся для обозначения писателя как частной исторической личности (в отличие от «автора-творца») принадлежит именно Корману.

Концептированный автор и герой понимаются исследователем как два полюса субъектной организации. Промежуточные субъектные формы выстраиваются им в иерархическом порядке – по степени близости к автору, при этом отмечается, что «чем ближе субъект речи к автору, тем больше он растворен в тексте»<sup>55</sup>. Однако граница между автором и повествователем остается непроницаемой: как и Бахтин, Корман придерживается тезиса о принципиальной разноплановости автора как творящего начала и образов произведения как сотворенных им.

Таким образом, как подход Б. О. Кормана, так и другие описанные выше подходы объединяет последовательное отграничение автора, не входящего в изображаемый мир, от созданных им образов, этому миру принадлежащих: героев, рассказчиков, повествователей и (в тех случаях, когда «создатель произведения... изображает самого себя в качестве пишущего и сочиняющего»<sup>56</sup>) «образа автора».

«Образ автора» отождествляется Н. Д. Тмарченко с понятием вторичного автора<sup>57</sup> (первичный автор, в таком случае, - то же, что автор-творец). Но существуют и другие традиции толкования этого термина.

Так, И. Б. Роднянская выделяет два значения, в которых может употребляться словосочетание «образ автора». В узком смысле оно может быть применено только для описания произведений «автобиографического, “автопсихологического” (термин Л. Гинзбург), лирического плана (см.

---

<sup>55</sup> Корман Б.О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы. С. 102.

<sup>56</sup> Тмарченко Н.Д. Автор. С. 13.

<sup>57</sup> Там же.

Лирический герой) <...> где личность автора становится темой и предметом его творчества»<sup>58</sup>. (Это представляется достаточно близким к пониманию, которое предлагает Тмарченко). Также, по мнению Роднянской, под образом автора может иметься в виду «личный источник тех слоев художественной речи, какие нельзя приписать ни героям, ни названному в произведении рассказчику»<sup>59</sup>. Такое употребление термина перекликается с теорией образа автора, разрабатывавшейся В. В. Виноградовым.

К понятию «образа автора» Виноградов приходит через изучение индивидуальных стилей писателей, различных форм сказа и субъективизированной прозы. Соответственно, выявление этого образа для ученого является результатом именно стилистического анализа произведения, который должен привести к более глубокому и полному пониманию авторской индивидуальности, проявляющейся в тексте. При этом Виноградов настаивает на некорректности отождествления образа автора с субъектом речи (хотя, как отмечает Вольф Шмид, проводит разграничение не совсем последовательно: отличая образ автора от образа носителя сказовой речи, ученый всё же допускает возможность его совпадения с нейтральным повествователем<sup>60</sup>). Наиболее ясно, как представляется, выражает суть концепции Виноградова следующее определение рассматриваемого понятия: «индивидуальная словесно-речевая структура, пронизывающая строй художественного произведения и определяющая взаимосвязь и взаимодействие всех его элементов»<sup>61</sup>.

Завершая обзор, следует указать, что, хотя на данный момент разграничение «биографического» автора и автора-творца получило большое распространение, его придерживаются не все исследователи. Например,

---

<sup>58</sup> Роднянская И.Б. Автор // Краткая литературная энциклопедия. URL: [feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke9-0282.html](http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke9-0282.html). (Дата обращения: 09.04.2018.)

<sup>59</sup> Там же.

<sup>60</sup> Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 43.

<sup>61</sup> Виноградов В.В. Проблема образа автора в художественной литературе // Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971. С. 151 – 152.

С. Н. Руссова, предваряя основную часть своей книги «Автор и лирический текст», пишет: «Под автором понимаем носителя мировосприятия, выражением которого является текст»<sup>62</sup>.

Таким образом, представляется, что магистральной тенденцией в современном литературоведении является конструирование категории «автора» как своеобразного эстетического посредника, представителя биографического автора в тексте.

## 1.2 Автор и герой в лирике

Разграничение автора и героя в лирике представляется особенно сложным и может вызывать затруднения. Недаром, по замечанию С. Н. Бройтмана, «лишь в XX веке наука перестала смешивать биографического, или эмпирического, автора с тем образом, который возникает в лирике»<sup>63</sup>.

С. С. Аверинцев, рассматривающий внутреннюю диалектику категории автора – совмещение в творческом процессе личного и внеличного начал, противоречие между «человеком» и «художником» как ипостасями самого субъекта творчества, – отмечает: «Легко усмотреть, что обе описанные антиномии доходят до особенной остроты в сфере лирики»<sup>64</sup>. Для нашей работы представляет также интерес, что, по мнению ученого, из всех литературных направлений именно романтизм предполагает «невиданное выявление всех внутренних противоречий категории авторства»<sup>65</sup>, сближение «художника» и «человека», которое подталкивает к жизнетворчеству. Эти особенности романтического мироощущения наследуются декадентством (и

---

<sup>62</sup> Руссова Н.С. Автор и лирический текст. М., 2005. С. 28.

<sup>63</sup> Бройтман С.Н. Лирический субъект // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. С. 113.

<sup>64</sup> Аверинцев С.С. Автор // Краткая литературная энциклопедия. URL: [feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke9-0282.html](http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke9-0282.html). (Дата обращения: 09.04.2018).

<sup>65</sup> Там же.

шире – поэтической культурой серебряного века): «Декадентство жило утрировкой всех мотивов романтической концепции автора»<sup>66</sup>.

О житнетворчестве в контексте сближения поэта и его лирического «я» говорит и Н. Д. Тамарченко. Он указывает на то, что, хотя читатели склонны рассматривать лирическое «произведение... в качестве выражения жизненного опыта поэта»<sup>67</sup>, на самом деле сходство биографической личности и лирического субъекта может быть признаком не только «исповедальной искренности» поэта, но и совершенно другого процесса – проводимой им деятельности по «эстетизации... собственной реальной личности и жизни»<sup>68</sup>.

Частный случай такой активности изучался Д. М. Магомедовой в статьях, посвященных творческому наследию Александра Блока<sup>69</sup>. Введенное ею понятие «автобиографического мифа» связано с предложенной Б. В. Томашевским в статье «Литература и биография» концепцией «биографической легенды», создаваемой писателем и домысливаемой читателями. В отличие от фактов биографии такая легенда (а, соответственно, и автобиографический миф в терминологии Магомедовой) представляет собой литературный факт и может учитываться при изучении творческого пути автора. Автобиографический миф предполагает «особый тип отношения эмпирических жизненных событий и художественного творчества»<sup>70</sup> и определяется как «исходная сюжетная модель, получившая в сознании писателя онтологический статус, рассматриваемая им как схема собственной судьбы <...>, а также получающая многообразные трансформации в его творчестве»<sup>71</sup>.

---

<sup>66</sup> Там же.

<sup>67</sup> Тамарченко Н.Д. Автор. С. 11.

<sup>68</sup> Магомедова Д.М. Автобиографический миф // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. С. 12.

<sup>69</sup> Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997.

<sup>70</sup> Магомедова Д.М. Автобиографический миф // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий. С. 10 – 11.

<sup>71</sup> Там же.

Оригинальную концепцию, объясняющую, почему так распространено отождествление субъекта поэтического текста с личностью, его создавшей, предлагает С. Г. Золян в монографии «Семантика и структура поэтического текста»<sup>72</sup>. Согласно его мнению, любой акт воспроизведения стихотворения заставляет читателя стать частью художественного мира и принять высказывание, принадлежащее «поэтическому “я”», как истинное для себя самого<sup>73</sup>. В этой ситуации различные читатели, казалось бы, уравниваются с биографическим автором поэтического текста: «...и я-читатель, и я-автор оказывается одним из возможных метафорических значений поэтического “я”»<sup>74</sup>. Тем не менее, «...”я” поэтического текста стремится быть идентифицированным с “я” биографического автора»<sup>75</sup>, так как тем самым высказывание возвращается «первосказавшему». Так, по мнению ученого, происходит конструирование образа биографического автора, который читатели соотносят с субъектом речи стихотворения. Такое «заданное отношение» Золян называет «лингвистической экспликацией понятия “лирический герой” текста»<sup>76</sup>.

На существование еще одного аспекта рассматриваемой проблемы, связанной с взаимоотношением автора и героя в лирике, указывает И. Б. Роднянская, намечая перспективу создания типологии «литературно-общественного самосознания автора, которая, по-видимому, определяется социально-эстетической философией эпохи, идейным стилем тех или иных литературных течений и... социальным местом фигуры писателя, литератора в структуре общества»<sup>77</sup>.

---

<sup>72</sup>Золян С.Г. Семантика и структура поэтического текста. М., 2014. С. 199 – 215.

<sup>73</sup> Там же. С. 202.

<sup>74</sup>Золян С.Г. Семантика и структура поэтического текста. С. 203.

<sup>75</sup> Там же.

<sup>76</sup> Там же.

<sup>77</sup> Роднянская И.Б. Автор // Краткая литературная энциклопедия. URL: [feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke9-0282.html](http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke9-0282.html). (Дата обращения: 09.04.2018).

Один из вариантов такой типологии создает Н. С. Руссова, опираясь на материал русской и украинской лирики XX века. Задачей ее исследования стало «описание условий функционирования образа автора того или иного типа и анализ его поэтики»<sup>78</sup>.

Руссова выделяет четыре типа авторов, каждый из которых формировался в разные историко-культурных обстоятельствах: это автор-«художник», автор-«ремесленник», автор-«изгой» и автор-«трикстер». По мысли исследовательницы, отнесение поэта к определенному типу происходит на основании проявляемого им отношения к творческому процессу, его принадлежности к той или иной литературной традиции; также учитывается и читательская рецепция. На примере Николая Заболоцкого, раннее творчество которого отражает установки, свойственные автору-«трикстеру», в то время как позднее – автору-«художнику», Руссова показывает возможность трансформации типа на протяжении творческого пути того или иного литератора.

Представляется целесообразным остановиться подробнее на разделе книги «Автор и текст», посвященном автору-«художнику», так как именно к этому типу Руссова относит Н. С. Гумилева. Такой тип отличается установкой на «пересоздание мира»<sup>79</sup> и формируется под влиянием представлений о поэте, свойственных романтическому стилю. Ссылаясь на исследование Ю. Манна «Поэтика русского романтизма», Руссова подчеркивает, что «романтические представления о поэте как у читателей, так и у самих авторов необходимо включают в себя такие компоненты, как “параллелизм судьбы... персонажа и автора”»<sup>80</sup>. Характерными чертами типа считаются «ориентация на западную и восточную традиции культуры, синэстетизм и жизнестроительство в соответствии с легендой о божественном

---

<sup>78</sup> Руссова Н.С. Автор и лирический текст. С. 29.

<sup>79</sup> См.: «Автор-“художник” не создает, но пересоздает мир». Руссова Н.С. Автор и лирический текст. С. 118.

<sup>80</sup> Там же. С. 47.



образе жизни поэта»<sup>81</sup>, а также определенный набор устойчивых мотивов. Особенности автора-“художника” видны отчетливее на контрасте с другими типами. Так, в отличие от автора-“ремесленника”, автор-“художник” не ангажирован обществом, воспринимает творчество как сакральный (а не просто общественно значимый) труд. В отличие от типа автора-“изгоя”, существующего в рамках противостояния с тоталитарным режимом носителя оппозиционного дискурса, он не кодирует текст так, делая его неясным для непосвященных. В отличие от автора-“трикстера”, не ориентирован в первую очередь на литературную игру, соответственно, для него не типичен разрыв между биографическим автором и его образом в тексте.

Особенно важным в контексте нашей работы представляется следующее замечание Руссовой, касающееся проблемы лирического героя: «Семантика “я” поэтического текста автора-“художника” идентифицируется для реципиента с “я” биографического автора. Дистанция между “я” текста и “я” автора здесь минимальна»<sup>82</sup>.

М. М. Бахтин, основным объектом изучения которого были прозаические произведения, также описывает особенности отношения автора и героя в лирике.

В главе «Смысловое целое героя» монографии «Автор и герой в эстетической деятельности» дается классификация форм смыслового целого героя, причем особое внимание уделено степени отделенности героя от автора<sup>83</sup> (и, соответственно, тому, насколько удастся автору произведения того или иного типа увидеть создаваемый им образ со стороны, осмыслить и «завершить» его). Для нашей работы особенный интерес представляет рассмотрение Бахтиным отношений автора и лирического героя (последнее понятие используется ученым, по всей видимости, не в строгом

---

<sup>81</sup> Там же. С. 54.

<sup>82</sup> Руссова Н.С. Автор и лирический текст. С. 140.

<sup>83</sup> Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 128 – 171.

терминологическом значении и, в таком случае, может быть заменено более общим понятием «лирического субъекта»). Здесь, по мнению исследователя, завершающая активность автора имеет большую силу, чем в ситуации написания автобиографии. Обеспечивает это в первую очередь использование стихотворной формы: для Бахтина «заключение в ритм – мощное средство завершения образа»<sup>84</sup>, так как ритмизация предполагает существование некой предопределенности, а значит, позволяет представить (принципиально открытое) будущее как (уже определенное) прошлое.

И всё же из других выделяемых ученым моментов завершения героя автором в лирике задействуется лишь различие в смысловой установке: автор находится вне «линии внутренней направленности»<sup>85</sup> героя, он является носителем принципиально иного ценностного отношения. Поэтический текст практически не допускает пространственной завершенности образа, поэтому «нет ясного ощущения конечности человека в мире»<sup>86</sup>; отсутствие четкой фабулы и определенно обрисованного характера (так как в стихотворении чаще всего берется лишь один эпизод жизни человека, а не его развитие в динамике; переживание же, носителем которого он является, «не закрывает и не завершает его как целое»<sup>87</sup>) также размывает границу между автором и героем. Таким образом, получается, что «все внутреннее в герое как бы сплошь повернуто наружу, к автору, и проработано им»<sup>88</sup>; «может показаться, что... круги автора и героя слились, их центры совпали»<sup>89</sup>.

Такие отношения автора и героя в произведениях этого литературного рода обусловлены, по Бахтину, хоровой природой лирики<sup>90</sup>. Пение хором дает возможность человеку услышать себя в голосе другого и, следовательно,

---

<sup>84</sup> Там же. С. 110.

<sup>85</sup> Там же. С. 154.

<sup>86</sup> Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 160.

<sup>87</sup> Там же.

<sup>88</sup> Там же. С. 155.

<sup>89</sup> Там же.

<sup>90</sup> Там же. С. 156.

становится основанием для лирической самообъективации, которая требует найти внешнюю авторитетную позицию по отношению к себе самому.<sup>91</sup> «Я нахожу себя в эмоционально-взволнованном чужом голосе <...>, нахожу в нем авторитетный подход к своему собственному внутреннему волнению»<sup>92</sup>. Как утверждает Бахтин в поздней работе, такая самообъективация дает «возможность подлинно диалогического отношения к себе самому»<sup>93</sup>.

Одновременно наследование хорового начала приводит к ослаблению самостоятельности лирического субъекта: «Лирический герой... не живет, а только отражается в душе активного автора – отражающего его другого»<sup>94</sup>.

Можно предположить, что самостоятельность лирического героя (в терминологическом значении) должна оказаться выше, чем у лирического субъекта отдельного стихотворения. За счет того, что это образ, объединяющий ряд текстов, у читателя создается гораздо более полное представление о его облике, внешнем и внутреннем, его судьбе. Все эти представления укрепляются благодаря соотнесению с внешностью, высказываниями, жизненным путем «биографического» автора. Таким образом, лирический герой оказывается ближе в классификации Бахтина к такой форме смыслового целого, как характер.

Вопрос манифестации авторского сознания в лирике глубоко разработан Б. О. Корманом. Как уже упоминалось, его субъектно-системный подход (иначе называемый «теорией автора») отличает особое внимание, уделяемое рассмотрению субъектной организации произведения.

В область интереса исследователя входило изучение образа автора (понимаемого вслед за В. В. Виноградовым) в творческих системах разных поэтов, что для него предполагало «обращение ко всему лирическому

---

<sup>91</sup> Там же.

<sup>92</sup> Там же. С. 157.

<sup>93</sup> Бахтин М. М. Проблема текста в филологии, лингвистике и других гуманитарных науках. С. 318.

<sup>94</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 159.

творчеству поэта»<sup>95</sup> (есть и обратная зависимость: «лирическая система организуется образом автора»<sup>96</sup>).

Исключением из обозначенного правила является, по мнению Кормана, творчество поэтов, писавших в рамках классицистического направления. В этом случае совокупность лирических стихотворений не может быть рассмотрена как система, так как классицистическая поэтика предполагает соотнесение стихотворения «в восприятии читателя... не столько с другими лирическими стихотворениями того же поэта, сколько с жанровым рядом»<sup>97</sup>.

Знаменательно, что (в соответствии с основным направлением его исследований) для Кормана образ автора в творчестве поэта может создаваться как субъектными, так и внесубъектными средствами. В первом случае он проявляется через особенности субъектной структуры стихотворений. Так, в лирической системе Некрасова «авторский образ вырастает из совокупности субъектных сфер лирического героя, собственно автора и повествователя, героев “ролевой” лирики»<sup>98</sup>. Во втором случае (в качестве яркого примера здесь Корман приводит лирическую систему Фета) «вопрос о субъекте речи при восприятии не существенен: авторское сознание... воплощается непосредственно, а не через совокупность “я”-посредников»<sup>99</sup>. В системах, типологически подобных фетовской, «место ощущения резко определённого носителя речи занимает ощущение резко своеобразного поэтического мира»<sup>100</sup>.

Для описания тех лирических систем, где образ автора создается субъектными средствами, Б. О. Корман вводит следующие термины. Субъектная сфера определяется им по совокупности двух признаков:

---

<sup>95</sup>Корман Б.О. Некоторые предпосылки изучения образа автора в лирической поэзии // Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы. С. 75.

<sup>96</sup>Корман Б.О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Там же. С. 105.

<sup>97</sup> Там же. С. 91.

<sup>98</sup>Корман Б.О. Лирика Некрасова. Ижевск, 1978. С. 210.

<sup>99</sup>Там же. С. 179.

<sup>100</sup> Там же.

наличию субъекта речи (выраженного через определенные личные местоимения и глагольные формы) и закрепленного за ним мироотношения<sup>101</sup> (другими словами, субъекта сознания). Изучение соотношения и взаимодействия субъектных сфер дает возможность описать субъектную организацию творческой системы.

На примере лирики Некрасова Корман описывает различные типы субъектных сфер: (1) собственно автор («для обозначения формы авторского сознания, противопоставляемой лирическому герою, используется термин «автор»<sup>102</sup>), (2) автор-повествователь, (3) лирический герой, (4) герой ролевой лирики.

При этом все названные субъектные сферы тесно связаны, в них по-разному преломляется единое мировоззрение. На материале поэзии Некрасова Корман иллюстрирует этот тезис следующим образом: «Во внутреннем мире собственно автора сконцентрировано представление о норме – идеологической и нравственной. <...> В стихотворениях, объединяемых образом лирического героя, автор соотносит с этой нормой облик разночинца, а в ролевой лирике – внутренний облик людей из народа»<sup>103</sup>.

Собственно автор и автор-повествователь, в терминологической системе Кормана, являются двумя разновидностями одной субъектной формы, наименее выраженной и осязаемой при восприятии. При чтении стихотворения с таким носителем речи на первый план выходит изображенная ситуация, а не описывающий её субъект.

На формальном уровне собственно автор как субъектная форма может характеризоваться как отсутствием личных форм глагола (и личных

---

<sup>101</sup>Корман Б.О. Заметки о проблеме автора // Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы. С. 110.

<sup>102</sup> Там же. С. 104.

<sup>103</sup> Там же. С. 153.

местоимений), так и наличием соответствующих форм первого лица множественного или единственного числа. В любом случае носитель речи предстает как «член некоего единства»<sup>104</sup>, его индивидуальные особенности нейтрализованы на фоне качеств, причисляющих его к людям той или иной группы: он мыслит, как мыслят, например, разночинцы или русские.

Основная функция автора-повествователя в стихотворении – рассказать «о каком-то другом человеке и его жизненной судьбе»<sup>105</sup>. Интересно, что, как доказывает Корман, разные субъектные формы способны сосуществовать в пределах одного произведения. Так, автор-повествователь может быть свидетелем жизни и действий лирического героя, как в стихотворении «Тяжелый крест достался ей на долю»; а лирический герой порой предстает как прошлое повествователя, о котором тот вспоминает (примером служит стихотворение «Еду ли ночью по улице тёмной...»). Наконец, несовпадающие, но при этом равноправные позиции автора-повествователя и лирического героя могут сталкиваться, как в «Поэте и Гражданине»: «образы стихотворения являются по существу воплощением важнейших субъектных форм лирики Некрасова: собственно автора и повествователя, с одной стороны, лирического героя, с другой»<sup>106</sup>.

Максимально удаленной от собственно автора формой выражения авторского сознания в лирической системе являются герои ролевой лирики (по Корману, ролевая лирика представляет собой «лирический способ овладения эпическим материалом»<sup>107</sup>). Описывая концепцию Кормана, С. Н. Бройтман отмечает, что «в ролевых стихотворениях всегда присутствуют два внутренне связанных субъекта»<sup>108</sup>, которые могут быть как

---

<sup>104</sup>Корман Б.О. Лирика Некрасова. С. 72.

<sup>105</sup> Там же. С. 77.

<sup>106</sup>Там же. С. 80 – 81.

<sup>107</sup>Корман Б.О. Лирика Некрасова. С. 165.

<sup>108</sup>Бройтман С. Н. Лирический субъект // Поэтика: слов.актуал. терминов и понятий. С. 113.

максимально близки к автору, так и довольно сильно удалены от него (в последнем случае «героя можно назвать... авторской “маской”»<sup>109</sup>).

Лирический герой как субъектная сфера стоит между полюсами собственно автора / автора-повествователя и героя ролевой лирики. Наделенный определенными особенностями внешности и духовного мира, основными биографическими вехами, это образ человека, жизненная позиция которого непременно близка к миропониманию автора. Восприятие современников, а также, в некоторых случаях, житнетворческие тенденции поэта-создателя укрепляют связь этого образа еще и с биографическим автором.

Особенный интерес для настоящей работы представляет созданная Б. О. Корманом типология тех лирических систем, в которых воплощение авторского сознания происходит именно субъектными средствами.

Авторское сознание может реализовываться в лирической системе как в одной, так и в нескольких, особым образом соположенных, формах. В первом случае система определяется как одноэлементная, во втором – как многоэлементная. Многоэлементной является, в частности, лирическая система Некрасова, которой посвящено одно из центральных в научном наследии Кормана исследований – монография «Лирика Некрасова»<sup>110</sup>.

Многоэлементные лирические системы, в свою очередь, подразделяются на открытые, с одной стороны, и закрытые, с другой. При этом к открытым причисляются системы, в которые входят ролевые стихотворения (то есть лирические тексты, субъекты которых резко отличаются от основных субъектов сознания, свойственных лирической системе поэта). В закрытых же лирических системах ролевые стихотворения

---

<sup>109</sup> Там же.

<sup>110</sup> Корман Б.О. Лирика Некрасова.

«являются таковыми лишь по внешним признакам (названия и ситуации)»<sup>111</sup>. На самом же деле их субъектам свойственна та же жизненная позиция, та же манера мышления и речи, что отличают лирического героя поэта.

Такие стихотворения – применительно к изучению лирической системы Жуковского – Корман называет «мнимо ролевыми». Повествование там ведется от третьего лица, при этом «лирический герой принимает образ», например, «бездомного странника, вечно и неудержимо влекомого к неосуществимому»<sup>112</sup>.

Подлинно ролевыми же являются, например, многие стихотворения Некрасова: изображенные в них люди из народа наделены чертами, существенно отличающимися от свойств лирического героя. Если лирический герой испытывает острую ненависть к несправедливому порядку и мечтает о революции, склонен к самоанализу и говорит о себе с горькой иронией, то протест субъекта ролевых стихотворений стихийен, его отличает трезвый ум и стремление к земному счастью, а место горькой иронии занимает ироническая веселость<sup>113</sup>.

Важно отметить, что «закрытость» поэтической системы не обязательно должна быть абсолютной: достаточно, чтобы описанному критерию удовлетворяла центральная часть творчества автора. Отдельные же периферийные явления, нарушающие закрытость системы, еще не делают ее открытой.

Интересно замечание Кормана, касающееся связи открытости/закрытости лирической системы с её принадлежностью к определенному литературному направлению. Так, литературовед определяет, что «многоэлементные закрытые системы Козлова, Жуковского или

---

<sup>111</sup>Корман Б. О. К типологии лирических систем: Некрасов и Тютчев // Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы. С. 206.

<sup>112</sup>Корман Б.О. Заметки о проблеме автора // Там же. С. 111.

<sup>113</sup>Корман Б. О. Лирика Некрасова. С. 240.



Полежаева есть системы романтические»<sup>114</sup>; многоэлементные же открытые системы являются, как правило, реалистическими.

Важнейшей же отличительной особенностью реалистической лирики, согласно теории Кормана, является возникновение субъектной множественности в пределах одного текста. Ей же с необходимостью соответствует и сопутствует множественность стилистических слоев произведения. Напротив, в произведениях дореалистической литературы нередко «в отрывках текста, принадлежащих разным субъектом речи, обнаруживается одно и то же сознание»<sup>115</sup>.

Соответственно, изучение лирической системы поэта ведется Корманом через выявление субъектов речи и закрепленных за ними субъектов сознания. Группируя стихотворения на основании манифестированных в них форм авторского сознания, Корман определяет субъектные сферы, из взаимодействия которых рождается образ автора. В дальнейшем лирическая система может быть отнесена к тому или иному типу (в соответствии с изложенной выше типологией) и таким образом соотнесена с поэтическими системами других поэтов, рассмотрена в контексте развития литературы.

Как было показано в предыдущей главе, подход Б. О. Кормана во многом связан с теоретическими разработками М. М. Бахтина, касающихся проблемы взаимоотношения автора и героя в литературном произведении. На идеях Бахтина основывается и другой крупный исследователь русской лирики – С. Н. Бройтман.

Ключевым для его подхода, полно отраженного в монографии «Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики: субъектно-

---

<sup>114</sup>Корман Б.О. К типологии лирических систем: Некрасов и Тютчев // Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы. С. 207.

<sup>115</sup>Корман Б.О. Заметки о проблеме автора // Там же. С. 159.

образная структура»<sup>116</sup>, стал тезис о сохранении именно в лирическом литературном роде субъект-субъектных (а не субъект-объектных) отношений автора и героя. Соответственно, Бройтман пересматривает постулат о моносубъектности лирики, и вместе с тем – утвердившееся (и идущее из работ самого Бахтина) представление о том, что «в лирике... действуют существенные внутренние ограничения на диалог»<sup>117</sup>, связанные с отсутствием в лирических произведениях «принципиальной границы между автором и героем»<sup>118</sup>, а также невозможностью самообъективации субъекта в условиях сильного хорового начала.

С тезисом о субъект-субъектной природе отношений автора и героя в лирике связана критика исследователем теории Кормана, который придерживался распространенного представления о герое как об объекте изображения автора. Бройтман указывает на «некоторую прямолинейность и механистичность подхода», связанную с «недооценкой субъектной природы “другого” (героя) и стремлением излишне жестко объективировать в качестве “героя” авторские интенции»<sup>119</sup>. Следует отметить, однако, что Корман допускал возможность трансформации такого объекта в субъект при условии наличия в лирическом тексте речи, герою принадлежащей.

Именно осуществлению принципа диалогизма в лирическом тексте уделяет наибольшее внимание Бройтман, прослеживая развитие литературы от древнерусской эпохи до периода постсимволизма.

Следующее определение даёт исследователь одному из важнейших для литературоведения понятий: «Лирический субъект – носитель речи, а также

---

<sup>116</sup>Бройтман С. Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура). М., 1997.

<sup>117</sup> Там же. С. 20.

<sup>118</sup> Там же.

<sup>119</sup>Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура). С. 26.

основной (объемлющей) точки зрения на мир и оценки в лирическом художественном произведении»<sup>120</sup>.

Граница между «я» и «другим», как пишет Бройтман, исторически подвижна. Поэтому оказывается возможным проследить в лирике последних веков эволюцию субъектных структур, рассматривая творческие системы виднейших поэтов как этапы (и варианты) отхода от монологизма. Чтобы это продемонстрировать, в монографии даётся подробный анализ отдельных стихотворений, выбранных в качестве наиболее показательных в отношении реализации характерных для того или иного автора субъектно-образных отношений.

При этом Бройтман регистрирует высказывания нескольких видов и обращает внимание на степень их распространенности в различные периоды: прямые (от «я» / «мы»); косвенные (субъект смотрит на себя со стороны: высказывания от «ты», «он», а также описания состояний без указаний на носителя); синкретические (сюда исследователь относит такие явления, как несобственно-прямая речь, игра голосами, ролевые стихотворения).

В русской лирике до XVIII века (включительно), идёт процесс изживания древнего субъектного синкретизма, постепенно возрастает роль лирического «я» и монологических тенденций. В XIX столетии медленно набирает силу иной процесс: «я» начинает ориентироваться на «другого». Эта тенденция достигает наиболее полного выражения в начале XX века, когда вырабатывается новая (неосинкретическая) субъектность, подразумевающая отношения нераздельности и неслиянности автора и героя.

К описанной выше терминологии Б. О. Кормана и С. Н. Бройтмана мы будем обращаться во второй главе работы при анализе стихотворений, входящих в книгу стихов «Жемчуга» Н. С. Гумилева.

---

<sup>120</sup>Бройтман С.Н. Лирический субъект // Поэтика: слов.актуал. терминов и понятий. С. 112 – 113.

Проведенный сопоставительный обзор показывает сложность, которую может представлять разграничение автора и героя в лирике. Следует подробнее охарактеризовать такую форму манифестации авторского сознания в лирическом произведении, как лирический герой.

### **1.3 Термин «лирический герой» в литературоведческой традиции**

Представляется важным обратиться к предшествующей литературоведческой традиции – к научным трудам, где творческое наследие других выдающихся русских поэтов было рассмотрено с точки зрения субъектной организации произведений. Обратимся к концепциям лирического героя в работах таких исследователей, как Л. Я. Гинзбург («О лирике»)<sup>121</sup>, Б. О. Корман («Лирика Некрасова»)<sup>122</sup> И. М. Семенко («Поэты пушкинской поры»)<sup>123</sup>, Г. А. Гуковский («Пушкин и русские романтики»)<sup>124</sup>, Д. Е. Максимов («Поэзия Лермонтова»)<sup>125</sup> и Ю. Н. Тынянов (статья «Блок» из сборника «Архаисты и новаторы»)<sup>126</sup>.

Одно из важнейших условий корректного использования термина «лирический герой» наиболее четко сформулировала Л. Я. Гинзбург, хотя имплицитно аналогичное требование присутствует во всех рассмотренных научных трудах. Приводя в пример творчество А. А. Фета, в высшей степени цельное по лирической тональности, исследовательница показывает, что для характеристики его поэтической системы данный термин неуместен, так как «ничего не прибавляет, не объясняет»<sup>127</sup>. Таким образом, необходимо, чтобы единство лирического сознания было существенным, а не побочным

---

<sup>121</sup> Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974.

<sup>122</sup> Корман Б.О. Лирика Некрасова.

<sup>123</sup> Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. М., 1970.

<sup>124</sup> Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 1965.

<sup>125</sup> Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964.

<sup>126</sup> Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 511 – 520.

<sup>127</sup> Гинзбург Л.Я. О лирике. С. 159.

фактором поэтики анализируемого автора. В противном случае термин получает расширительное употребление, при котором его содержание размывается, а объем охватываемых им понятий, соответственно, неоправданно увеличивается.

Как известно, идея личности становится центральной прежде всего для романтиков. В противоположность классицизму, «разлагающему бытие человека на разобщенные между собой сферы»<sup>128</sup>, романтическое направление рассматривает индивидуальность во всей полноте её внутренней жизни, тем самым неизбежно представляя её как единство, отказываясь от схематизации. Человек становится в начале XIX века «мерой всех вещей».

Неслучайно проблема существования лирического героя в лирической системе В. А. Жуковского часто напрямую связывается исследователями с решением вопроса о его принадлежности к романтическому направлению. Так, Г. А. Гуковский утверждает, что «романтическая личность – это идея единственно важного, ценного и реального, находимого романтиком только в интроспекции, в индивидуальном ощущении, в переживании своей души как целого мира и всего мира»<sup>129</sup>. И далее: «в совокупности стихотворений у Жуковского рождается образ характера душевной жизни, сливающий отдельные стихотворения в единый лирико-психологический комплекс. Читатель узнает душевный склад Жуковского, как героя лирического романа, в отдельном стихотворении, так же, как мы узнаем, скажем, Печорина в отдельном его слове, жесте»<sup>130</sup>. Иначе говоря, таким образом находит в творчестве поэта реализацию шеллингианский принцип тождества: целое – образ лирического героя – отражается в частном – лирических субъектах конкретных текстов.

---

<sup>128</sup> Там же. С. 125.

<sup>129</sup> Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. С. 42.

<sup>130</sup> *Гуковский* Г.А. Пушкин и русские романтики.. С. 136.

И. М. Семенко так же, как и Гуковский, видит в Жуковском поэта-романтика. Особенность же её подхода состоит в том, что, выделяя две основных тенденции романтизма, она относит поэта не к «индивидуалистическому» (байроническому) типу, ставящему «во главу угла личность и её протест против враждебной действительности»<sup>131</sup>, а к тому типу, который особенно яркое выражение нашел в немецкой традиции и поставил в центр не личность, а двойственный окружающий мир, «скрывающий за видимыми явлениями свою таинственную сущность»<sup>132</sup>. Эта вторая тенденция, по мнению исследовательницы, не может являться основой для создания лирического героя; выражение же в слове и пейзаже тонких эмоциональных оттенков предстает в таком случае как особенность, присущая не индивидуальному характеру, но особому состоянию «вдохновения <...> напряжения способностей человека проникать в тайны»<sup>133</sup> мира. При этом присутствие единого лирического сознания она признает для раннего – предромантического, карамзинистского – периода творчества Жуковского. К первому же – индивидуалистическому – типу Семенко относит творчество Батюшкова: «Батюшков стоял у истоков того романтизма, который сосредоточил внимание на личности»<sup>134</sup>.

Сходной оказывается позиция С. Н. Бройтмана, который также именно в Батюшкове видит первого из русских лириков, в творчестве которого возникает лирический герой: «Появление в русской поэзии лирического героя – новой формы бытия лирического субъекта – связано с глубокими изменениями во всей субъектно-образной системе поэзии. Впервые во всей отчетливости они обнаруживаются у К. Н. Батюшкова»<sup>135</sup>.

---

<sup>131</sup> Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. С. 68.

<sup>132</sup> Там же.

<sup>133</sup> Там же. С. 72.

<sup>134</sup> Там же. С. 84.

<sup>135</sup> Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура). С. 91.

Существенно отличается от описанных позиций Гуковского и Семенко позиция Л. Я. Гинзбург, которая считает принципы «школы гармонической точности» восходящими к рационалистическому мышлению эпохи Просвещения. По её мнению, устойчивые стили, пришедшие на смену жанровому разграничению, продолжают предопределять «идеологическую атмосферу» и, соответственно, тип авторского сознания в каждом произведении. Заданный же извне, традицией, условный образ не может стать основой для лирического героя.

Это выводит нас к другой, проблеме, тесно связанной с предыдущей. По Гинзбург, для создания образа лирического героя необходим «окончательный отказ от жанровых принципов, даже в самой смягченной их форме»<sup>136</sup>. Только в максимально неопределенной, расплывчатой форме лирического стихотворения могут совмещаться гражданский пафос и поэзия частной жизни, «два лирических строя», которые существовали «в поэзии, предшествующей Лермонтову <...> порознь и не сходились между собой»<sup>137</sup>. Объединенные же личностью лирического героя, эти тематические комплексы звучат в пределах одного произведения, обогащая друг друга. Тогда возникают сквозные темы и проблемы, более конкретные и лично окрашенные, чем, например, традиционные для элегии мотивы печали и разочарования.

Эту последнюю мысль Гинзбург развивает Семенко, отмечая, что расположение же произведений в сборниках по жанрам или в хронологическом порядке, при котором «печальным стихам о разлуке и любви резко противостоят <...> шуточные послания»<sup>138</sup>, не дает читателю составить целостное представление о внутренней жизни поэта. Сохранение жанровой системы служит для Семенко еще одним доводом против

---

<sup>136</sup> Гинзбург Л.Я. О лирике. С. 164.

<sup>137</sup> Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. С. 35.

<sup>138</sup> Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. С. 63.

утверждения существования лирического героя (в её терминологии – «автора-персонажа»<sup>139</sup>) в творчестве Жуковского.

Если совмещение в рамках сборника стихотворений разных жанров препятствует складыванию образа автора-персонажа, то широкая циклизация, напротив, дает возможность лирическому сознанию получить подобие сюжетной характеристики. Так, Корман пишет о том, что Некрасов вводит в поэзию разночинца как эстетически полноценного лирического героя со своей жизненной историей<sup>140</sup>. Анализ устойчивых мотивов поэзии Некрасова позволяет исследователю вычленить сквозные детали (которые, в отличие от деталей ситуативных, принадлежат лирической системе в целом<sup>141</sup>), а также определить опорные пункты биографии лирического героя (уход из дома, голодная юность, тяжелый труд, скитания, труд, болезнь и одиночество). Некрасовский герой – человек с остро развитым чувством личности, мучимый несоответствием собственного поведения с исповедуемыми моральными принципами, склонный к самоанализу, близко к сердцу принимающий события общественной жизни. Ему свойственны подавленность, озлобленность, угрюмость; его речь экспрессивна и совмещает просторечные и книжные элементы. Этот образ, по мнению Кормана, во многом опирается на завоевания современной поэту повествовательной прозы.

Еще отчетливее особенности этого образа, созданного Некрасовым, становятся при сравнении с формой авторского сознания в лирической системе Фета: «”я” стихотворений Фета отнюдь не лирический герой: у него нет ни внешней, биографической, ни внутренней определенности, позволяющей говорить о нем как об известной личности»<sup>142</sup>. Лирический

---

<sup>139</sup>См.: «Автор-персонаж, он же лирический герой...». Там же. С. 66.

<sup>140</sup>Корман Б.О. Лирика Некрасова. С. 92.

<sup>141</sup> Там же. С. 93.

<sup>142</sup>Там же. С. 182.



субъект у Фета (как и, согласно мнению Кормана, у примыкающих к нему поэтов «чистого искусства») остается лишь носителем определенного настроения или взгляда на мир, не становясь объектом изображения.

Д. Е. Максимов определяет «поэта, образ которого возникает в тексте или за текстом каждого из лермонтовских произведений»<sup>143</sup> как человека «с твердой и страстной волей», исповедующего «подвиг гордого одиночества», полного «гнева, отрицания, разочарования».

Соответственно, формируется и резко индивидуальная лирическая интонация, сопутствующая лирическому герою определенного поэта: для Лермонтова – «героический лиризм» (Максимов); для Батюшкова – «возвышенный гедонизм» (Семенко), страстность; для Языкова – «молодецкая удаль»; для Давыдова – лихое наездничество.

В связи с затронутой проблемой связи лирического героя с жанром интересно также отметить, что для творчества Лермонтова характерны стихотворения, занимающие «промежуточное место между дневниковой записью в стихах, лирической исповедью и монологом», с одной стороны, и лирические новеллы (или баллады – в определениях разных исследователей), которые «эволюционируют от ярко выраженной сюжетности к слабо намеченной, редуцированной фабуле, но психологически насыщенной»<sup>144</sup>, с другой. Как кажется, то же справедливо и по отношению к лирической системе Блока; так, Тынянов пишет: «...лирический образ стремился втесниться в замкнутый предел стихотворных новелл»<sup>145</sup>. Представляется, что именно эти близкие друг другу жанры, дольше других сохраняемые в художественных системах анализируемых авторов, оказываются для них важными, так как дают возможность охарактеризовать лирического субъекта

---

<sup>143</sup> Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. С. 20.

<sup>144</sup> Там же. С. 21.

<sup>145</sup> Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. С. 514.

с помощью эпических и драматургических средств, недоступных другим формам. Для нашего исследования этот вопрос актуален: не раз отмечалась близость поэтических произведений Н.С. Гумилева к балладам или новеллам<sup>146</sup>.

Во введении к своей книге Л.Я. Гинзбург предупреждает, что, говоря о сюжетной характеристике образа лирического героя, нельзя забывать, что лирика по своей природе не способна к созданию целостного «характера» романного типа; она всегда лишь отсылает к уже закрепленному в культуре образу через отдельные черты, которые вызывают мгновенные и обязательные ассоциации, а затем соединяются и дополняются в процессе активного читательского восприятия<sup>147</sup>. Источником таких образов может стать, во-первых, литературная традиция, например, байронизм. Во-вторых, поэты могут использовать «типы», сложившиеся внутри современной им действительности. Примерами этому служат образы гусара и студента, ставшие центральными для поэтик Дениса Давыдова и Николая Языкова соответственно. Важно, что за обоими этими социально-профессиональными типами закреплены яркие отличительные черты – особые «культуры» гусарского и студенческого поведения, а также узнаваемые атрибуты (водка, пунш, оружие, боевые кони; книги, студенческие пирушки), перешедшие из жизни в поэзию.

Сложнее случай Батюшкова, в стихах которого отражено сознание человека античности: «Свойственная классицизму трактовка античности как нормы, образца для подражания преобразилась у Батюшкова в романтическую мечту, облекшуюся в плоть его лирического героя и того прекрасного мира, в котором он живет»<sup>148</sup>. В приведенной цитате

---

<sup>146</sup> Ср.: Зобнин Ю.В. Воля к балладе (лиро-эпос в акмеистической эстетике Гумилева) // Гумилевские чтения. 2006. С. 111 – 119.

<sup>147</sup> Гинзбург Л.Я. О лирике. С. 157.

<sup>148</sup> Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. С. 30.

показательно, что исследовательница сближает героя и мир, в котором он существует. Экзотика, яркость изображенной реальности, не похожей на современный поэту мир, в таком случае не декоративна и не может быть сочтена всего лишь средством украшения. Данная особенность неожиданно сближает художественные системы Константина Батюшкова и Николая Гумилева, «сады души» которого нередко принимались критиками за элементы чисто «украшающего» плана.

Отказ от поэтического изображения разочарованного, болезненно рефлексирующего сознания человека начала XIX века для Батюшкова в ранний период творчества – осознанный выбор. На это обратил внимание Г. А. Гуковский, сформулировавший главное различие между Жуковским и Батюшковым как разочарование только в окружающем мире (у первого) и в себе самом (у второго). Как показывает И. М. Семенко, Батюшков стремится воплотить в стихах свой идеал, осознанно не отождествляясь с ним. И именно такой подход (подразумевающий конструирование поэтом образа человека, не обязательно близкого ему по мировосприятию и судьбе) представляется исследовательнице основой создания лирического героя: «...о лирическом герое нам кажется уместнее говорить, когда у поэта нет установки на поэтическую “исповедь”, а есть сознательно построенный образ автора как своего рода персонаж»<sup>149</sup>, – пишет она.

Такому пониманию термина «лирический герой» противостоит подход Д. Е. Максимова, вводящего понятие «лермонтовский человек», под которым подразумевается сознание, объединяющее не только все лирические произведения поэта, но также охватывающее его драматургию и даже эпос (образ Печорина в «Герое нашего времени»). «Лермонтовского человека» отличает – особенно для раннего периода творчества поэта – необычайно высокая степень его отождествления читателями с биографическим автором,

---

<sup>149</sup> Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. С. 26.

большая, чем, например, у Блока, проза которого, по утверждению Ю. Н. Тынянова, отделена в восприятии современников от его поэзии, читающейся ими как единое целое<sup>150</sup>.

Вообще момент особого читательского восприятия, заложенный уже в самой художественной системе, необходим для создания лирического героя, который, по определению Гинзбург, «двупланен» и возникал «тогда, когда читатель, воспринимая лирическую личность, одновременно постулировал в самой жизни бытие ее двойника»<sup>151</sup>. В этой связи необыкновенно показательна, хотя и уникальна, описанная Гинзбург творческая судьба Дмитрия Веневитинова. Признание современников пришло к нему лишь посмертно, благодаря предисловию к сборнику его стихов. В этом предисловии друзья поэта создали выразительный образ одаренного юноши с трагической судьбой, и этот образ оказался способен объединить и наполнить новым, более конкретным смыслом разрозненные произведения поэта.

Интересно, что и к Н. С. Гумилеву по-настоящему широкая известность пришла только после его трагической гибели. По утверждению Вадима Крейда, «образ поэта <...> посмертно был завершен другими – и его спутниками, и поэтами, лично Гумилева не знавшими»<sup>152</sup>. Следовательно, здесь мы имеем дело с феноменом, схожим (но лишь частично) с вышеописанным феноменом рецепции Веневитинова.

Поддержкой для восприятия читателей, как правило, служит зрительное представление лирического героя, обязательно соотносимое с внешностью автора. В некоторых случаях черты облика даны прямо внутри произведений, как это отмечает для творчества А. А. Блока Тынянов: его

---

<sup>150</sup> Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. С. 511.

<sup>151</sup> Гинзбург Л.Я. О лирике. С. 160.

<sup>152</sup> Образ Гумилева в советской и эмигрантской поэзии / Сост., предисл., коммент. Вадима Крейда. М., 2004. С. 6.

автор-персонаж описан как красивый и высокий юноша с «кудрями» и «ранней грустью глаз». Детали внешности были важны и для Д. Давыдова, специально выпрашивавшего у императора разрешение носить гусарские усы. И Тынянов, и Семенко, и Гинзбург указывают на большую роль портретов соответственно Блока, Давыдова и Лермонтова, оказавшихся прочно связанными в сознании их аудитории с образом и характеристикой лирического героя.

Во многом именно романтическим мировоззрением автора определяется тенденция рассматривать биографию поэта как художественную форму и, следовательно, устанавливать кажущиеся естественными соответствия между фактами реальной жизни автора и особенностями душевного строя автора-персонажа – лирического героя. При этом судьба того или иного поэта «очищается» от всего бытового, как бы возводится на «идеальный уровень», где все события становятся закономерными, а поступки – непротиворечивыми и подчиненными единой логике<sup>153</sup>, то есть авторская личность мифологизируется в читательском сознании. Предельным же, по Гинзбург, случаем создания «биографии» являются литературные мистификации, в которых «персонаж полностью отделяется от автора и живет своей жизнью»<sup>154</sup>.

Наконец, единому миропониманию, воплощенному в стихах, подчинен и стиль произведений. Так, высокая патетика и максимализм выразительных средств соответствует максимализму в душе героя. Могут быть характерными и стилистические диссонансы, свойственные, например, поэтике Дениса Давыдова, сочетающего высокую лексику с прозаизмами:

---

<sup>153</sup> Гинзбург Л.Я. О лирике. С. 160.

<sup>154</sup> Там же.

«стилистические толчки отражают душевную порывистость “автора” и острые изломы его жизни»<sup>155</sup>.

Таким образом, очевидно, что именно романтическое мировоззрение (или – в XX в. – его отдельные черты, свойственные таким направлениям, как символизм, футуризм, отчасти – акмеизм) чаще всего становится основой для создания образа лирического героя. М. Ю. Лермонтова, Д. В. Давыдова («...в этом отношении к Жуковскому очень близки другие романтики – и Батюшков, и даже Денис Давыдов»<sup>156</sup>), А. А. Блока, В. В. Маяковского сближает «характерная для романтиков повышенная субъективность отношения к действительности <...> страстный, заинтересованный, принципиально оценочный подход ко всему окружающему»<sup>157</sup>. Особенности миропонимания связывают многочисленные факторы, свидетельствующие о характерности для творчества того или иного поэта такой формы проявления авторского сознания в произведении, как лирический герой, в единый комплекс.

В то же время констатация Л. Я. Гинзбург существования автора-персонажа для поздней лирики Мандельштама<sup>158</sup>, которой свойственен биографизм не-романтического типа, опровергает тезис о том, что именно романтизм является единственно возможной предпосылкой создания такого образа.

Значимые для теории лирического героя дополнения вносит С. Н. Бройтман. Для него ключевая особенность этой субъектной формы – то, что лирический герой, в отличие от лирического «я», является «субъектом-для-себя», «собственной темой»<sup>159</sup>. Как и другие исследователи, Бройтман

---

<sup>155</sup> Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. С. 109.

<sup>156</sup> Жуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. С. 139.

<sup>157</sup> Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. С. 17.

<sup>158</sup> Гинзбург Л.Я. О лирике. С. 396.

<sup>159</sup> Бройтман С.Н. Лирический субъект // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий. С. 114.

отмечает, что «лирический герой выявляется в контексте творчества поэта, в книге или цикле»<sup>160</sup> и «является образом, намеренно отсылающим к внелитературной личности поэта»<sup>161</sup>.

Подводя итог этим необходимым теоретическим замечаниям, хочется отметить два наблюдения Ю. Н. Тынянова, особозначимые, как кажется, для нашего исследования. Тынянов писал о том, что тема двойника в поэзии Блока «...сведена к любимому романтиками смутному “воспоминанию о предсуществовании”»<sup>162</sup>; он также указывал на использование Блоком традиционных образов, так называемых «вечных спутников» – Дон Кихота, Рыцаря, Гамлета и т.д., представляющих собой «варианты лирического героя» (термин Л. Я. Гинзбург). Обе эти особенности свойственны и лирическому герою Н. С. Гумилева.

Предпринятый обзор позволяет заключить, что, хотя в настоящее время распространено употребление понятия «лирический герой» в расширительном смысле (как синоним понятия «лирический субъект»), этот термин обладает вполне определенным содержанием. О существовании лирического героя в творческой системе того или иного поэта принято говорить, если удаётся доказать, что в целую группу его стихотворений (как правило, лирический цикл) объединяет образ личности, наделенной достаточно определенными чертами внутреннего, а иногда и внешнего, облика, жизненной судьбы. Такой образ обычно создается с опорой на функционирующие в культурном поле социальные или профессиональные типы.

Специфической и во многом уникальной особенностью лирического героя как субъектной формы представляется его двупланный характер: это образ, который оказывается соотнесен со сформировавшимся в восприятии

---

<sup>160</sup> Там же.

<sup>161</sup> Там же.

<sup>162</sup> Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. С. 514.

читателей

образом

биографического

автора.



## ГЛАВА II. Автор и лирический герой книги стихов «Жемчуга» Гумилева

### II.1 Образ Гумилева в воспоминаниях и поэзии современников

Как уже было сказано, лирический герой – двупланый образ, одновременно существующий и в собственно поэтических произведениях, и в представлении читателей. При этом такое читательское представление неизменно ориентировано на факты реальной биографии поэта. Прежде чем обратиться к анализу лирики Н. С. Гумилёва, восстановим образ поэта, сложившийся в восприятии его современников, по оставленным ими воспоминаниям.

Материалом для этого параграфа послужили II раздел антологии «Н.С. Гумилев: pro et contra»<sup>163</sup>, репринтное издание сборника «Николай Гумилев в воспоминаниях современников»<sup>164</sup> и мемуарно-литературный текст Ирины Одоевцевой «На берегах Невы»<sup>165</sup>. Еще одним источником, который необходимо отметить, стала книга «Образ Гумилева в советской и эмигрантской поэзии»<sup>166</sup> под редакцией В. Крейда; в собранных там текстах мы видим образ поэта, созданный собственно поэтическими средствами.

Анализ указанных работ позволил сделать ряд интересных, как намкажется, наблюдений.

Прежде всего, наиболее ценными с точки зрения нашего исследования оказались высказывания и характеристики, оставленные неблизкими знакомыми поэта, так как в их воспоминаниях противоречия в поведении,

---

<sup>163</sup> Н.С. Гумилев: pro et contra. СПб., 1995.

<sup>164</sup> Николай Гумилев в воспоминаниях современников / Ред.-сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. М., 1990.

<sup>165</sup> Одоевцева И.В. На берегах Невы: Литературные мемуары. М., 1988.

<sup>166</sup> Образ Гумилева в советской и эмигрантской поэзии.

неизбежно присущие характеру любого человека, сглаживаются; благодаря этому Гумилев предстает необыкновенно цельной личностью. Такое максимально «очищенное» от всего бытового представление оказывается ближе всего к образам, созданным средствами лирики.

Так, одной из самых выразительных, по нашему мнению, является характеристика, данная Гумилеву Соломоном Познером («Памяти Н.С. Гумилева»): «...певец героических деяний конквистадоров, он жил грезами за пределами окружающей современности и удивился бы, если бы его позвали на борьбу с нею»<sup>167</sup>. Также показательными кажутся эпитеты, использованные А. Левинсоном («Блаженны мертвые») и П. Рыссом («У Тучкова моста»): первый «в шутку» называет поэта «железным человеком»<sup>168</sup> (здесь и далее курсив мой. – М. Е.), второй же пишет: «Читал свои новые стихи Н.С. Гумилёв, такой *странный, такой непохожий на человека двадцатого века*»<sup>169</sup>.

Уже в этих кратких описаниях поэт предстает волевым, сильным и далеким от современной жизни человеком. Эти качества неизменно приводятся как определяющие для понимания его личности и в других, более развернутых характеристиках.

Так, Э. Голлербах («Из воспоминаний о Н. С. Гумилёве») дает такое, необычайно типичное, описание: «Неисправимый *романтик*, бродяга-авантюрист, «конквистадор», неутомимый *искатель опасностей* и сильных ощущений, — таков был он. Упрекали его в позерстве, в чудачестве. А ему просто всю жизнь было шестнадцать лет. <...> Повторяю, он влекся к страшной красоте, к пленительной опасности. Героизм казался ему вершиной духовности»<sup>170</sup>. Влечение Н. С. Гумилева к опасности, его неизменное

---

<sup>167</sup> Познер С.В. Памяти Н.С. Гумилева // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. С.237 – 238.

<sup>168</sup> Левинсон А.Я. Блаженны мертвые // Там же. С. 219.

<sup>169</sup> Рысс П.Я. У Тучкова моста // Там же. С. 221.

<sup>170</sup> Голлербах Э.Ф. Из воспоминаний о Н.С. Гумилеве // Там же. С. 15.

желание испытать и проявить себя даже в бытовых ситуациях не просто отмечается, но и иллюстрируется в большинстве текстов: так, Ирина Одоевцева вспоминает, как он смог разнять на улице яростно грызущихся собак<sup>171</sup>, Корней Чуковский – о том, с какой решительностью бросился Гумилев преследовать вора<sup>172</sup>.

Интересно также, что в мемуарных очерках разных авторов приводятся описания ситуаций, иллюстрирующие редкое самообладание Гумилева, которому приходится противостоять разгневанной публике. Это, во-первых, свидетельство Л. Страховского («О Гумилеве. (1886-1921)»): «Вернувшись в зал, который продолжал бушевать <после прочтения поэмы Блока «Двенадцать». – *М.Е.*>, я увидел Гумилёва, спокойно стоявшего, облокотившись о лекторский пюпитр, и озиравшего публику своими серо-голубыми глазами. Так, вероятно, он смотрел на диких зверей в джунглях Африки, держа наготове свое верное нарезное ружье. Но теперь его оружием была поэзия»<sup>173</sup>. Во-вторых, показателен рассказ И. Одоевцевой о выступлении Гумилева перед балтфлотовцами, во время которого он особенно четко проскандировал строку «И портрет моего государя», а затем, не обращая внимания на возмущение слушателей, спокойно дождался аплодисментов, после чего «всем стало ясно: Гумилев победил»<sup>174</sup>. Наконец, это история о чтении поэтом стихов, понятых залом как оскорбительный намек на революцию, рассказанная Е. Черновой. Описывая реакцию Гумилева на выкрики публики, она отмечает: «Меня очень удивило его самообладание и спокойная, уверенная и сильная интонация голоса»<sup>175</sup>.

---

<sup>171</sup> Одоевцева И.В. На берегах Невы: Литературные мемуары. С. 56.

<sup>172</sup> «Но Гумилев, не теряя ни секунды на вздохи и жалобы, сорвался с места и с каким-то диким и воинственным криком ринулся преследовать вора, - очень молодо, напористо, с такой безоглядной стремительностью, с таким, я сказал бы, боевым упоением, словно только и ждал той минуты, когда ему посчастливится мчаться по снежному полю, чтобы отнять свое добро у врага». Чуковский К.И. Воспоминания о Н.С. Гумилеве // Н.С. Гумилев: pro et contra. С. 296.

<sup>173</sup> Страховский Л.И. О Гумилеве (1886 – 1921) // Там же. С. 314.

<sup>174</sup> Одоевцева И.В. На берегах Невы: Литературные мемуары. С. 66.

<sup>175</sup> Чернова Е.Б. Незабываемые годы // Н.С. Гумилев: pro et contra. С. 250.

Наряду с рассмотренной выше тенденцией – к выделению в качестве доминанты личности поэта его решительности, выдающейся смелости и юношеского энтузиазма – существует и вторая, которая акцентирует в первую очередь «средневековость» его мироощущения. Ярче всего она проявилась в очерке «Рыцарь на час» Василия Немировича-Данченко. «Если бы поверить в перевоплощение душ, можно было бы признать в нем такого отважного искателя новых островов и континентов в неведомых просторах великого океана времен»<sup>176</sup>, – пишет он. И далее: «Он был бы на своем месте в средние века. Он опоздал родиться лет на четыреста! Настоящий *паладин*, живший миражами великих подвигов. Он увлекался бы красотой невероятных приключений, пытал бы свои силы в схватках со сказочными гигантами, на утлых каравеллах в грозах и бурях одолевал неведомые моря»<sup>177</sup>. Чуждость Гумилева реалиям современной ему России отмечает и Гюнтер («Под восточным ветром»): «Он был *совершенно не модный человек* и несомненно чувствовал себя лучше где-нибудь в Эритрее на коне, чем в автомобиле в Париже или в трамвае в Петербурге»<sup>178</sup>. А Николай Оцуп («Вокруг имени Н.С. Гумилева») связывает близость мировоззрения создателя акмеизма к установкам людей Средневековья с особенностями устройства организованного им Цеха поэтов<sup>179</sup>.

В то же время эти две тенденции не поддаются строгому разведению, так как нередко соединяются в тех воспоминаниях, где прослеживается весь жизненный путь поэта. Основные биографические вехи: несчастная любовь к А. Ахматовой, неоднократные путешествия по далеким и диким африканским землям, наконец, участие в Первой мировой войне, – при таком

---

<sup>176</sup> Немирович-Данченко В.И. Рыцарь на час // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. С. 229.

<sup>177</sup> Там же.

<sup>178</sup> Гюнтер И. Под восточным ветром // Там же. С. 134.

<sup>179</sup> Ср.: «Построенный по образцу средневековых ремесленных цехов, Цех поэтов имел своего почти бессменного председателя — синдика Н. С. Гумилева». Оцуп Н.А. Вокруг имени Н.С.Гумилева // Н.С. Гумилев: pro et contra. С. 316.

подходе осмысляются по аналогии с традиционной судьбой рыцаря Средневековья<sup>180</sup>.

В связи с этим хочется привести, в частности, одно из выразительных наблюдений Корнея Чуковского: «Вообще это был человек средневековых понятий, догматик, порою педант, превыше всего ценивший средневековые доблести. Помню, *меня нисколько ни удивило*, когда я узнал, что Гумилев, стряхнув с себя наслоение XX века, дрался на дуэли для восстановления своей поруганной чести, и что в этой дуэли была замешана женщина, под мифическим именем феодальной герцогини Черубины де Габриак. Дуэль эта шла к Гумилеву, была, что называется, ему к лицу. *Без дуэли его биография никак не могла обойтись*»<sup>181</sup>.

Таким образом, современники во многом воспринимали жизнь поэта как литературное произведение – иначе невозможно было бы говорить о дуэли не как о трагической случайности, но как о необходимом и до некоторой степени предсказуемом элементе «жизненного текста». Этим определяется специфический отбор авторами воспоминаний фактов, какие-то из которых оцениваются как «выбивающиеся» из ряда: «Я в молодости был ужасным эстетом и снобом, - рассказывает Гумилев, - <...> и даже подкрашивал губы и глаза”. – “Как? Не может быть. “Конквистадор в панцире железном”, африканский охотник подкрашивался, мазался?” Должно быть, в моем голосе звучит негодование»<sup>182</sup>.

Обращает на себя внимание устойчивая повторяемость образов и сравнений, с помощью которых самые разные люди описывают поэта. Очевидно, что набор метафор не обусловлен в данном случае индивидуальным стилем пишущего. Так, у К. Чуковского: «Натура энергичная, деятельная, отлично вооруженная для житейской борьбы,

<sup>180</sup> Чуковский К.И. Воспоминания о Н.С. Гумилеве // Н.С. Гумилев: pro et contra. С. 297.

<sup>181</sup> Там же. С. 298.

<sup>182</sup> Одоевцева И.В. На берегах Невы: Литературные мемуары. С. 54.

Гумилев видел даже какую-то прелесть *в роли конквистадора*, выходящего всякий день за добычей»<sup>183</sup>. Жан Шюзевиль, вспоминая о мечте поэта создать собственную науку (геософию), пишет: «Если же посмотреть на Гумилева под иным углом зрения, то он представляется потомком *крестоносцев и конквистадоров*»<sup>184</sup> (цитата приведена в работе Р. Д. Тименчика).

Как уже было показано, не полностью свободна от влияния этих традиционных образов и Ирина Одоевцева. Так, видя своего наставника преображенным вдохновенным чтением стихов, она выбирает именно такое сравнение для его идеализированного облика: «Я слушаю, я смотрю на Гумилева, и мне начинает казаться, что сквозь его некрасивые, топорные черты просвечивает другое, прекрасное, тонкое, строгое лицо. <...> Сейчас он *похож на «рыцаря в панцире железном», на конквистадора*. Его глаза смотрят прямо перед собой в окно, в закатное весеннее небо, и я знаю, что сейчас они не косят, что они синие, глубокие и сияют как звезды»<sup>185</sup>.

Как уже отмечалось, слава поэта, подлинно широкая популярность его стихов пришла посмертно. Подтверждением этому могут послужить, например, слова Георгия Адамовича («Памяти Гумилева»): «Удивительно, что ранняя насильственная смерть дала толчок к расширению поэтической славы Гумилёва. Никогда при жизни Гумилёва его книги не имели большого распространения»<sup>186</sup>.

Причин такого «скачка» в восприятии современников, на наш взгляд, несколько. С одной стороны, нельзя не учесть чисто психологический аспект – внезапная и страшная гибель поэта, расстрелянного советской властью по, скорее всего, ложному обвинению, привлекла внимание общественности к его творчеству. Так, Николай Минский в статье, название которой совпадает

---

<sup>183</sup> Чуковский К.И. Воспоминания о Н.С. Гумилеве // Н.С. Гумилев: pro et contra. С. 296.

<sup>184</sup> Тименчик Р.Д. Что вдруг. Статьи о русской литературе прошлого века. М., 2017. С. 333.

<sup>185</sup> Одоевцева И.В. На берегах Невы: Литературные мемуары. С. 175.

<sup>186</sup> Адамович Г.В. Памяти Гумилева // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. С. 166.

с заглавием последней книги стихов Гумилева («Огненный столп»), пишет: «Теперь же, читая стихи Гумилёва, мы больше думаем о его судьбе, чем о его гении. За его стихами мы ловим намеки на самооценку и самоопределение поэта, которые помогли бы нам понять, разгадать тайну его последних переживаний. Какие молитвы шептал он перед лицом смерти? Какие пророчества шептала ему она?»<sup>187</sup> С другой же стороны, жизнь Гумилева, оборвавшись, получила временную замкнутость, а с ней – и особую эстетическую завершенность. Только в тот момент стало возможным окончательно осмыслить его биографию как *судьбу*: она обрела «сюжетность» – ощутимую направленность всех действий, всех событий к финалу, то есть – к трагической и прекрасной гибели.

Жизнеспособность этого, второго, объяснения доказывает эволюция образа Гумилева, который в посмертных стихотворных посвящениях вырисовывается более четко, чем в прижизненных. Естественно, этот образ одновременно и более узок, что свидетельствует о новом, теперь уже окончательном, отборе читателями фактов. Так, теперь игнорируются недостатки внешности, неизменно отмечавшиеся всеми знакомыми до момента гибели поэта; соответственно, начинает формироваться *зрительное представление* двойника лирического героя. Ранее оно не могло возникнуть в силу неспособности согласовать косоглазие, «топорность» черт лица Гумилева с подразумеваемой в его стихах красотой лирического субъекта. Отчасти обходя описанное противоречие, современники фокусировали внимание на наружных атрибутах – экзотических предметах одежды и деталях интерьера. Например, Николай Оцуп («Н.С. Гумилев») вспоминает комнату, «по стенам которой развешаны персидские миниатюры, шкура пантеры и длинное арабское ружье»<sup>188</sup>. И далее задает показательный риторический вопрос: «Кто из петербуржцев не помнит какой-то странной,

---

<sup>187</sup> Минский Н.М. Огненный столп // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. С. 244.

<sup>188</sup> Оцуп Н.А. Н.С. Гумилев // Там же. С. 173.

гладким мехом наружу, шубы Гумилёва с белыми узорами по низу...»<sup>189</sup>. Опубликовано Р. Д. Тименчиком мемуарное свидетельство Вульфюса также содержит краткое описание внутреннего убранства комнаты «гимназиста-поэта: все стены были расписаны. Масляными красками было изображено морское дно с фантастическими морскими животными и водорослями»<sup>190</sup>.

В стихотворных же текстах (в том числе созданных бывшими учениками поэта) эта ориентация на экзотику исчезает вместе с другими чертами, «не прошедшими» художественный отбор. Как характерные показаны в их произведениях те внешние особенности, которые можно трактовать как прямо отражающие главные личностные качества поэта: осанка, военная выправка, чеканный шаг (связанный с чеканностью, мерностью строк), прямой взгляд, торжественная речь.

Примеры:

- С. Городецкий «Николай Гумилев» (1925):

*...глаза холодно-синие*  
*Всегда вперед, и в зной и в снег*<sup>191</sup>.

- Н. Станюкевич «Памяти Н.Г.» (1933):

Поэт носил *погон серебряный*,  
Царицы русской вензеля;  
Провозглашал — непоколебленный:  
Россия — царская земля.

Он не бледнел пред пулеметами  
И “поле полное врагов”  
Хвалил стихами искрометными —

<sup>189</sup> Оцуп Н.А. Н.С. Гумилев // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. С. 176.

<sup>190</sup> Тименчик Р. Д. Что вдруг. Статьи о русской литературе прошлого века. С. 324.

<sup>191</sup> Образ Гумилева в советской и эмигрантской поэзии. С. 90.



Забытым языком богов.

<...>

Когда *чеканными канонами*  
*Твой голос падает с небес.*<sup>192</sup>

- М. Колосова «Откуда покорность эта...» (1934):

И чья-то тупая морда  
Направила свой наган  
В него, *идущего твердо,*  
*Не сгорбившего свой стан.*  
За воина и поэта, —  
Чей *взор орлиный был горд...*<sup>193</sup>

- Дм. Кленовский «Сон о казненном поэте» (1952):

*Серый глаз* струит холодный пламень,  
Узкий шрам белеет вдоль щеки...<sup>194</sup>

- Вл. Корнилов «Гумилев» (1967):

Царскосельскому Киплингу  
Пофартило сберечь  
*Офицерскую выpravку*  
*И надменную речь.*<sup>195</sup>

- М. Струве «Н.С. Гумилеву»:

Ты не снимал ни разу в жизни *латы*.  
А мне скучней и тяжелей сейчас.  
Я вижу легкою броней небесной  
Оделся Ты и в светлые крыла,  
И огненным мечом Ты опоясан.<sup>196</sup>

---

<sup>192</sup> Образ Гумилева в советской и эмигрантской поэзии. С. 176.

<sup>193</sup> Там же. С. 115.

<sup>194</sup> Там же. С. 108.

<sup>195</sup> Там же. С. 116-117.

<sup>196</sup> Там же. С. 180-181.

- Г. Струве «Памяти Гумилева»:

И встретил смерть спокойно, твердо,  
 Как воин, но и как поэт,  
 Дав палачам надменный, гордый,  
 Единственный и свой ответ.<sup>197</sup>

- В. Делоне «Лефортовская баллада» (1983):

Я вижу *профиль* Гумилёва.  
 Ах, подпоручик, Ваша честь,  
 Вы *отчеканивали слово*,  
 Как шаг, когда Вы шли на смерть<sup>198</sup>.

- М. Дудин «Памяти Николая Степановича Гумилева» (1989):

И в миг расстрела он *глядел в упор*  
 В глаз вечности винтовочного дула<sup>199</sup>.

- А. Несмелов «Гумилев»:

Прекрасен грозный облик Гумилёва!  
 Как Лермонтов, он тоже офицер.<sup>200</sup>

Конечно, все эти черты были замечены современниками и при жизни поэта: «Вспоминается мне его *голос* — густой, какой-то тягучий и хмельной, прыгающий от низких баритональных нот к высоким, почти пискливым. Размерно, точно скандируя, он говорил “с чувством, толком,

---

<sup>197</sup> Там же. С. 179.

<sup>198</sup> Там же. С. 92.

<sup>199</sup> Там же. С. 99.

<sup>200</sup> Там же. С. 148. Ср.: «”Не странно ли? И я тоже мальчиком попал на Кавказ. И тоже на Кавказе впервые влюбился. И тоже не во взрослую барышню, а в девочку”». Одоевцева И.В. На берегах Невы: Литературные мемуары. С. 109 – 110.

расстановкой»<sup>201</sup>; «Гумилев... держался очень прямо, говорил медленно, с расстановкой и голос имел совсем особенный»<sup>202</sup>; «...сидел, точно палка, с надменным, чуть-чуть ироническим, но добродушным лицом»<sup>203</sup> (осанка); «...чуть прищуренные и косившие *серые глаза с длинными светлыми ресницами*, видимо, обвораживали женщин»<sup>204</sup>. Однако, не отделенные от других, эти особенности, как правило, не складывались в облик двойника лирического героя.

Из сказанного выше может сложиться впечатление, что такой двойник в сознании читателей возник только после гибели автора (как в описанном ранее случае Веневитинова). Это, однако, не так. Образ явно складывается уже при жизни поэта, причем с опорой на стихотворные тексты именно раннего периода творчества («Путь конквистадоров», «Романтические цветы», «Жемчуга»). На это указывают, прежде всего, рассмотренные нами частотные метафоры и сравнения, уподобляющие Гумилева «конквистадору» («Я конквистадор в панцире железном...» – строка из стихотворения первого сборника) и «рыцарю»<sup>205</sup>, «паладину». Затем, об этом же свидетельствуют многочисленные упоминания рассказов Гумилева о детстве, юности и особенно – о путешествиях по Африке, в которых он акцентировал всё необычайное, отмеченное стремлением к героическому, тем самым активно способствуя формированию идеализированного образа. Наконец, выразительны следующие цитаты из произведений И. Одоевцевой, эксплицирующие позицию поэта:

- 1) «Он говорит медленно: “Напишите балладу обо мне и моей жизни. Это, право, прекрасная тема”. <...> «Нет. Как о вас напишешь

---

<sup>201</sup> Голлербах Э.Ф. Из воспоминаний о Н.С.Гумилеве // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. С. 18.

<sup>202</sup> Тименчик Р. Д. Что вдруг. Статьи о русской литературе прошлого века. С. 324.

<sup>203</sup> Белый А. Башенный житель // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. С. 149.

<sup>204</sup> Пяст В.А. Встречи // Там же. С. 78.

<sup>205</sup> Ср.: «Этот молодой рыцарь является на турнир еще с лицом, закрытым забралом». Ауслендер С. Н. Гумилев. Жемчуга // Н.С. Гумилев: pro et contra. С. 369.

балладу? Не могу! Нет!» Он не понимает. Я вижу, что он обижен моим отказом, моим смехом. «Почему? – спрашивает он. – Почему вы не можете?» «Потому, что вы не герой, а поэт». *“А вам не приходило в голову, что я не только поэт, но и герой?”*<sup>206</sup>

2) «Оскар Уайльд говорил, что гений свой он поместил в жизнь, а в свои произведения вложил только талант. *Я же хочу достигнуть полного равенства между моей жизнью и моими стихами...*»<sup>207</sup> («Так говорил Гумилев»).

Художественный отбор, произведенный в отношении внешности Н.С. Гумилева, коснулся, конечно же, и его духовного облика. Поэт, увиденный глазами потомков, выглядит удивительно целостной личностью; это именно тот идеал, к которому он сам стремился и каким изображал своего героя. Напротив, в воспоминаниях современников нередко указывалось на двойственность его характера, причем в качестве противоречащих друг другу представляли разные черты. Мы можем выделить три основных «варианта» такой двойственности поэта: во-первых, совмещение в его сознании православной веры с любовью к экзотике, как оно изображено в стихотворении Э. Голлербаха «Н. Гумилев»<sup>208</sup>; во-вторых, наложение героического (как показного) и самоуглубленно-лирического (как глубинного) начал; наконец, в-третьих, сочетание преувеличенной торжественности бытового поведения и юношеской порывистости.

Так, показательны воспоминания В. Ф. Ходасевича: «Он всегда мне казался ребенком. Было что-то ребяческое в его под машинку стриженной голове, в его выправке, скорее гимназической, чем военной. То же ребячество прорывалось в его увлечении Африкой, войной, наконец — в

---

<sup>206</sup> Одоевцева И.В. На берегах Невы: Литературные мемуары. С. 216.

<sup>207</sup> Одоевцева И.В. Так говорил Гумилев // Н.С. Гумилев: pro et contra. С. 321.

<sup>208</sup> Образ Гумилева в советской и эмигрантской поэзии. С.204.

напускной важности»<sup>209</sup>, с которыми перекликаются впечатления от встреч с Гумилевым Левинсона: «...сквозь маску педанта с коническим черепом виден был юношеский пыл души, цельной без щербинки и, во многом, ребячески-простой. У этого профессора поэзии была душа мальчика, бегущего в мексиканские пампасы, начитавшись Густава Эмара»<sup>210</sup>.

Показательно, что в каждом из этих «вариантов» противоречия разрешаются, нивелируются за счет признания одной из «ипостасей» чисто внешней, искусственно созданной. Так, светская церемонность осмысляется либо как «маска», средство защиты от чуждого и потому враждебного современного мира<sup>211</sup>; либо как органически присущая рыцарскому образу особенность поведения. Что касается второго противоречия, выделенного С. Маковским<sup>212</sup>, то оно, как кажется, относится не столько к образу лирического героя Гумилева, сколько к редуцированному, упрощенному пониманию этого образа, успевшему сложиться, по-видимому, уже при жизни поэта.

Интересное и, как кажется, значимое для нашего исследования наблюдение, сделать которое позволяет анализ воспоминаний знакомых Гумилева, – это распространенность убеждения, что поэт до самой смерти любил одну женщину, главную в его судьбе. Личность избранницы при этом трактуется по-разному. Для большинства современников это Анна Ахматова, первая жена поэта. Приведем несколько цитат:

---

<sup>209</sup> Ходасевич В.Ф. Гумилев и Блок // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. С. 210.

<sup>210</sup> Левинсон А.Я. Гумилев // Там же. С. 216.

<sup>211</sup> Ср.: «Его сдержанность была маскою, гордою и презрительной к людской пошлости, низменности и малодушию». Немирович-Данченко В.И. Рыцарь на час // Там же. С. 233.

<sup>212</sup> «...настоящий Гумилёв — вовсе не конквистадор, дерзкий завоеватель Божьего мира, певец земной красоты, т. е. не тот, кому поверило большинство читателей, особенно после того, как он был убит большевиками. Этим героическим его образом... заслонялся Гумилёв-лирик, мечтатель, по сущности своей романтически-скорбный (несмотря на словесные бубны и кимвалы), всю жизнь не принимавший жизнь такой, какая она есть, убегавший от нее в прошлое, в великолепие дальних веков, в пустынную Африку, в волшебство рыцарских времен и в мечты о Востоке “Тысячи и одной ночи”». Маковский С.К. На Парнасе «серебряного века» // Н.С. Гумилев: pro et contra. С. 258.

1) «Ахматова стоит у стены. Одна. Молча. Но мне кажется, что вдова Гумилева не эта хорошенькая, всхлипывающая, закутанная во вдовый креп девочка <Анна Николаевна Энгельгардт. – М. Е.>, а она – Ахматова»<sup>213</sup>. <...> «Если бы я посмела, я бы объяснила ей, что Гумилев ни в чем не винил ее, что он уже давно мог сказать, как в ее стихотворении, «Довольно! Ты видишь, я тоже простил!», что *он любил ее до самой смерти*»<sup>214</sup>. (И. Одоевцева, «На берегах Невы»)

2) «По тому, как разговаривал с ней <Ахматовой. – М. Е.> Гумилёв, чувствовалось, что он ее полюбил серьезно и гордится ею. Не раз и до того он рассказывал мне о своем жениховстве. Говорил и впоследствии об этой своей единственной настоящей любви... Что *она была единственной* — в этом я и теперь убежден, хотя за десять последующих лет столько “возлюбленных” оказалось на пути Гумилёва; *его преходящим увлечениям и счета нет!*»<sup>215</sup> (С. Маковский, «Николай Гумилев (1886-1921)»)

3) «... властно и неотступно, до самых последних дней его жизни, сквозь все его увлечения и разнообразные темы маячит образ жены. То русалка, то колдунья, то просто женщина, таящая “злое торжество”<sup>216</sup>. <...> Если любовь — навязчивый, порою любимый, порою ненавидимый образ, притом всегда один и тот же, то смею определенно сказать, что если была любовь у Николая Степановича, а она, с моей точки зрения, сквозь всю его жизнь прошла, — то это была Ахматова»<sup>217</sup> (В. Срезневская, «Дафнис и Хлоя»).

Подобное представление о единственной подлинной любви человека, известного множеством романтических связей, по-видимому, идет именно от его творчества, где единому мужскому образу – лирическому герою –

---

<sup>213</sup> Одоевцева И.В. На берегах Невы: Литературные мемуары. С. 306.

<sup>214</sup> Там же. С. 311.

<sup>215</sup> Маковский С.К. Николай Гумилев (1886 – 1921) // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. С. 59.

<sup>216</sup> Срезневская В.С. Дафнис и Хлоя // Н.С. Гумилев: pro et contra. С. 240 – 241.

<sup>217</sup> Там же. С. 241.

соответствует единый женский, также предстающий перед читателем в нескольких ипостасях и, тем не менее, легко узнаваемый.

Таким образом, анализ мемуарных очерков и поэтических произведений современников и потомков Н.С. Гумилева подтверждает существование в сознании читателей «образа-двойника» лирического героя. Поэт предстает в рассмотренных нами текстах «конквистадором» (и тем самым – путешественником), средневековым «паладином» (а, следовательно, и воином); при этом он изображается одинаково решительным, мужественным, преданным своей вере и своей Прекрасной Даме в обеих названных ипостасях. Биография Гумилева (его бытовое поведение, факт участия в военных действиях, экспедициях, дуэлях, влюбленность в Анну Ахматову и, не в последнюю очередь, героическая гибель), как и созданный на пересечении биографических и творческих координат миф о поэте поддерживают образ его лирического героя, обеспечивая ощущение подлинности всего описанного в художественных текстах.

## **II.2 Автор и герой книги стихов «Жемчуга»**

Материалом следующих параграфов настоящей работы служит книга стихов Н.С. Гумилева «Жемчуга» (1910)<sup>218</sup>. Сборник «Романтические цветы», включенный в нее автором наряду с другими разделами при переиздании в 1918 году, нами анализироваться не будет.

В этом разделе мы попытаемся выявить и описать субъектную структуру лирической системы Н. С. Гумилёва в стихотворениях сборника «Жемчуга»), используя терминологию Б. О. Кормана.

---

<sup>218</sup> Гумилев Н.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы (1903 – 1910). М., 1998. В дальнейшем цитируем по данному изданию с указанием номера страницы в круглых скобках в тексте.

Прежде всего, существование читательского «мифа» о Гумилёве, сформировавшегося на основе осмысления бытового поведения и основных вех жизненного пути самого поэта («биографического автора»), с одной стороны, и ключевых образов его ранних книг стихов, с другой, даёт нам возможность предположить, что лирический герой как субъектная сфера занимает важное место в лирической системе «Жемчугов».

Нельзя не отметить, что в анализируемом сборнике особую сложность представляет вопрос о соотношении ролевых стихотворений и стихотворений, объединенных образом лирического героя. Такая сложность видится связанной с общими тенденциями развития лирики Серебряного века. Так, С. Ю. Артемьева отмечает следующую особенность этого историко-литературного периода: «...границы ролевой лирики становятся зыбкими, поскольку стирается грань между теми стихотворениями, в которых ролевой повествователь – аллегорическая маска, скрывающая “истинное лицо”, и теми, где лирический герой открывает в себе “другого”, выявляет многоголосость авторского сознания. В итоге ролевая лирика и автопсихологическая смыкаются, порождая множество пограничных вариантов»<sup>219</sup>. То есть грань между ролевыми стихотворениями и стихотворениями, объединенными образом лирического героя, размывается.

Лирический герой Гумилёва, как нам представляется, не изображается поэтом как человек строго определенной исторической эпохи (современной биографическому автору, как в случае Некрасова, или же отдаленной от него во времени, как в случае Батюшкова). Он предстаёт в виде нескольких воплощений или «вариантов», героев разных исторических периодов (как уже указывалось, аналогичную особенность отмечал Ю. Н. Тынянов в поэтике Блока).

---

<sup>219</sup>Артемьева С. Ю. Ролевая лирика // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 215.



Считать персонажей, изображенных в различных стихотворениях, воплощениями лирического героя позволяет в первую очередь общность их жизненной позиции, определяющей их поступки. Обращение Гумилева к балладному жанру даёт возможность определять лирические субъекты разных произведений через совершаемые ими действия; использование средств лиро-эпического литературного рода способствует «завершению» создаваемых поэтом образов, позволяя перенести акцент с изображения определенного внутреннего состояния человека на изображение самого человека как носителя определенных черт характера<sup>220</sup>. Контекст же книги стихов позволяет читателю мысленно объединить «варианты» лирического героя, без чего было бы невозможно проследить постепенную трансформацию его мировоззрения от первого к третьему разделу.

Общий же контекст книги позволяет читателю мысленно объединить «варианты» лирического героя, без чего было бы невозможно проследить постепенную трансформацию его мировоззрения от первого к третьему разделу.

Так, сходные черты характера и с эмоциональные реакции определяют поведение лирических субъектов «Поединка» и «Царицы», в каждом из которых герой отказывается от убийства героини, представляющей его противницей, и принимает смерть от её руки. Лирические субъекты стихотворений «В пустыне» и «Завещание» выбирают путь самосожжения, тем самым приближая собственную гибель; без «ужаса» и «злости» встречает Смерть старый конквистадор («Старый конквистадор», 188). Радость обретенной гармонии испытывают, любуясь водой, как маркиз де Карабас («Маркиз де Карабас»), так и лирический субъект стихотворения «Заводи».

---

<sup>220</sup> Ср.: «Лирический герой всегда – персонификация в образе «автора» тех или иных понятий поэта о жизни. Он сродни героям эпическим и драматическим, и, создавая его, поэт пользуется средствами этих искусств». Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. С. 26.

Выразительным примером того, как значимый для европейской культуры персонаж, становясь частью лирической системы Гумилёва, претерпевает изменения и становится вариантом лирического героя поэта, приближаясь к нему по особенностям мировоззрения, является, по нашему мнению, образ Одиссея. В цикле «Возвращение Одиссея» он наделен качествами, свойственными лирическому герою Гумилева в большей мере, чем герою поэмы Гомера: демонстрирует силу и неумолимую решительность («Избиение женихов», 228), но не хитрость; предпочитает новый дальний путь и его опасности («Снова любим влекущую даль мы...», 228) пребыванию на родине; наконец, отвергает Пенелопу, обвиняя её в неверности (ср. «Не ласки знойные жены, / Увы, делимые с другими» и «Пусть незапятнано ложе царицы, / Грешные к ней прикасались мечты...» (228)). В неспособности удовольствоваться гармонической красотой родной земли, во влечении «увидеть бездну грозовую» («Одиссей у Лаэрта», 231) Одиссей Гумилева оказывается близок к субъекту сознания, изображенному в стихотворении того же раздела «Жемчугов» («Жемчуг серый») «Рощи пальм и заросли алоэ...».

Характерно, на наш взгляд, и совмещение в рамках рассматриваемого цикла («Возвращение Одиссея») прямых (от лица «я»: «У берега», «Одиссей у Лаэрта») и косвенных (от третьего лица): «Избиение женихов») высказываний (по классификации Бройтмана).

Таким образом, представляется уместным использовать для описания ролевой лирики Гумилёва терминологическое понятие Б. О. Кормана «мнимо ролевые стихотворения». Соответственно, в таких стихотворениях также конструируется образ лирического героя.

В то же время несколько поэтических текстов книги «Жемчуга» можно определить как в полной мере относящиеся к ролевой лирике. В них поэт изображает сознание, резко отличное от сознания его лирического героя,

делая субъектом речи героиню («Семирамида», «Кенгуру», отчасти «Варвары») или же корабельного матроса («Только глянет сквозь утёсы...»), ценности и особенности бытового поведения которого не совпадают со свойственными его капитану (одному из воплощений лирического героя). Эти случаи представляются периферийными для лирической системы Гумилева.

Одно из возможных объяснений тому, что поэт изображает героев разных эпох как наделенных единым мировоззрением, предлагает А. А. Чевтаев. Он связывает такую особенность поэтической системы с идеей метемпсихоза: «маски-персонажи, которые использует нарратор, мыслятся им как воспоминания о существовании в прошлом, то есть становятся фактом мистического припоминания»<sup>221</sup>.

Такое предположение исследователя находит, как кажется, подтверждение в стихотворении «Сон Адама», в котором Адам во сне проживает жизни многих своих потомков. В этой связи показательна пятая строфа текста: «Он тонет душою в распутстве и неге, / Он ищет спасенья в надёжном ковчеге / И строится снова, суров и упрям, / Медлительный пахарь, и воин, и всадник...» (257). Как кажется, финальное многоточие указывает на потенциальную бесконечность образов-вариантов, в которых может предстать Адам.

Сюжет этого стихотворения можно интерпретировать как внутрисистемное обоснование сходства лирических субъектов разных стихотворений – нескольких воплощений одной и той же души.

Предложенное объяснение делает понятнее и еще одну особенность лирической системы Гумилева – возможность проникновения одного из

---

<sup>221</sup> Чевтаев А. А. Типология нарратора в поэтической книге «Жемчуга»: идеологический аспект // Новый филологический вестник. 2012. №1 (20). С. 27.

лирических «я» поэта в сознание «другого», чьи мысли, чувства и поступки начинают ясно представляться лирическому «я» (стихотворения «В библиотеке», «Портрет мужчины»). В подобных феноменах можно, вслед за С. Н. Бройтманом, изучавшим случаи сложного совмещения сознаний в лирических произведениях начала XX века, увидеть характерную особенность творчества эпохи неосинкретизма.

Ещё одной интересной особенностью субъектной организации лирической системы Гумилева в сборнике «Жемчуга» является отсутствие чёткой границы между субъектом сознания, обозначаемым местоимением первого лица множественного числа «мы» и лирическим героем. Так, в стихотворениях «В пути» и «Путешествие в Китай» «мы» предстает как некое единство, действующее и думающее так же, как и лирический герой.

Отмеченную особенность можно также объяснить тем, что лирический герой Гумилева предстаёт в виде ряда «вариантов» или воплощений и, следовательно, может выступать как представитель некоторого множества. Помимо двух упомянутых стихотворений, группа людей, наделенных мировосприятием гумилевского лирического героя, изображается также в таких поэтических текстах, как «Варвары» и «На полярных морях и на южных...».

Большинство же стихотворений, объединенных образом лирического героя, построены как высказывания от первого лица, то есть представляют собой, в классификации Бройтмана, «прямые высказывания».

Из общего числа стихотворений, входящих в книгу стихов «Жемчуга» выделяется группа текстов, субъекты сознания в которых по внутреннему облику достаточно существенно отличается от образа лирического героя. Это такие стихотворения, как «Думы», «Дон Жуан», «Портрет мужчины». Сюда же примыкает образ «дальнего убийцы», возникающий в воображении

лирического субъекта стихотворения «В библиотеке». Во всех этих произведениях находит выражение, как видится, один и тот же тип сознания: объектом изображения становится человек преступный и одержимый страстями (ср.: «Отмечен знаком высшего позора...» (266), «Они ласкали девушек-колдуний» (266), «А ты, убийца дальний, кто ты?» (252), «...кровавыми устами / касался уст трепещущих и бледных» (105)), терзаемый мучительными мыслями о смысле собственного существования и неспособный к подвигу во имя достойной цели.

В то же время, лирический субъект, наделенный подобным типом сознания, может оказаться и сближенным с образом лирического героя. Один из вариантов такого сближения мы видим в стихотворении «Музы, рыдать перестаньте...», открывающем цикл «Беатриче». Изображенный там герой – Данте – совмещает различные черты: охарактеризованный как «грешник, развратник, безбожник» с «прихотливым» сердцем, он одновременно оказывается способен на верную любовь («но он любил Беатриче», 100), придающую смысл его существованию. Этим он оказывается близок характерному лирическому герою Гумилева.

В этой связи представляет интерес включение стихотворения «Музы, рыдать перестаньте...» (100) в цикл «Беатриче» наряду с поэтическими текстами, относящихся к субъектной сфере лирического героя.

Подобный случай мы встречаем, в частности, в стихотворении «Волшебная скрипка» (151), которое отличает совмещение и взаимодействие в пределах текста двух разных субъектов авторского сознания. Субъектом речи здесь является собственно автор, адресатом же высказывания и одновременно объектом изображения – одно из воплощений лирического героя, «милый мальчик», выбирающий путь скрипача (шире – творца) и принимающий ждущую на этом пути «страшную» и «славную» смерть.

Ещё одна субъектная сфера, выделяемая нами на материале «Жемчугов» – «собственно автор» (термин Б. О. Кормана). В стихотворных текстах, организованных образом «собственно автора», на первый план выходит изображение ситуации, субъект же речи выявлен минимально, практически не индивидуализирован.

Группа этих текстов также неоднородна и распадается на две части. Рассказ о событии, где говорящий максимально растворён в тексте, а авторская позиция проявляется прежде всего в выборе описываемой ситуации, представляют собой произведения «Основатели», «Лесной пожар», «Ворота рая», «Маэстро», «Христос», «Охота».

Стихотворения же «Волшебная скрипка», «Выбор», «Камень» отличает то, что, при выявленности смысловой позиции субъекта речи, его взгляда на мир, в них также не создается сколько-нибудь конкретный образ говорящего: оказывается невозможным восстановить его жизненную судьбу или психологические особенности. В то же время интересно отметить, что, тогда как названные выше стихотворения, входящие в раздел «Жемчуг черный», объединяет интонация предостережения, для относящихся к «Жемчугу розовому» и также принадлежащих субъектной сфере «собственно автора» произведений «Сказочное» и «Молитва» характерны побудительная интонация, призыв. Таким образом, здесь прослеживается эволюция лирических тем, более подробно рассматриваемая нами в рамках следующего параграфа работы.

Наконец, необходимо отметить два текста, представляющих собой прямые высказывания от лица «мы»: «Театр» и «Потомки Каина». В отличие от стихотворений с аналогичной формальной организацией, отнесенных нами к сфере лирического героя, эти тексты несут информацию прежде всего о смысловой позиции субъекта речи (здесь «мы» можно трактовать как «человечество»), но не о его характере или же судьбе.

Таким образом, с нашей точки зрения, материал книги стихов Н. С. Гумилева «Жемчуга» позволяет выделить следующие присущие этому циклу субъектные сферы: (1) лирический герой (он же является, на наш взгляд, субъектом «мнимо ролевых» стихотворений); (2) субъект сознания, изображенный в стихотворениях «Дон Жуан», «Думы», «В библиотеке» и «Портрет мужчины»; (3) «собственно автор».

Следовательно, в рамках типологии Кормана рассматриваемую лирическую систему следует охарактеризовать как многоэлементную закрытую.

Названные субъектные сферы взаимодействуют в рамках книги стихов как лирического целого, что мы и постараемся показать в следующем параграфе нашей работы.

### **II.3 Лирические мотивы в книге стихов «Жемчуга»**

В своей монографии «Проблема циклизации в поэзии акмеистов» Е.В. Верховилова утверждает, что «...за чередой «масок» в лирических циклах Н. Гумилева единый эволюционирующий герой. Он является путником, «странником духа», а каждый цикл – это определенный этап его духовного пути»<sup>222</sup>. Этот тезис, как и высказывание С.Л. Слободнюка о том, что «...многочисленные “я” <поэта. – М.Е.> объединены одним: они действуют и существуют в необычных, зачастую экзотических обстоятельствах, но их действия почти одинаковы»<sup>223</sup>, можно взять в качестве отправной точки исследования, попробовав раскрыть и подтвердить их текстом.

---

<sup>222</sup>Верховилова Е.В. Проблема циклизации в поэзии акмеистов: Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам. М., 2013. С. 13.

<sup>223</sup>Слободнюк С.Л. Николай Гумилев: модель мира. (К вопросу о поэтике образа) // Гумилевские чтения: Материалы международной конференции филологов-славистов. СПб., 1996. С. 143.

Книга стихов «Жемчуга» представляет собой художественное целое и имеет четкую внутреннюю структуру: она разделена на три практически равные по объему части – «Жемчуг черный» и «Жемчуг серый», включающие по 25 поэтических произведений, и «Жемчуг розовый», в который вошло 16 стихотворений. Важно, что распределение текстов по разделам носит не хронологический характер; как мы постараемся показать далее, объединяющим фактором здесь является тип мироощущения лирического героя, этап его духовного движения к гармонии и принятию мира. На это прямо указывают, в частности, эпитафии к каждой из частей. Так, «Жемчуг черный» предваряют строки Альфреда де Виньи (из поэмы «Гнев Самсона» («La Colère de Samson», 1838—1839)), в переводе звучащие как «Сколь благословенны будут ноги того, кто придёт возвестить мне о моей смерти!». «Жемчугу серому» предпосланы три стиха В.Я. Брюсова: «...Что ж! Пойду в пещеру к верным молотам / Их вносить над горном жгуче-пламенным, / Опускать их на пылающий металл». Наконец, эпитафией к «Жемчугу розовому» служит фрагмент стихотворения Вяч. И. Иванова: «Что твой знак? — Прозренья глаза, / Дальность слуха, крыленье ног». Уже по этим цитатам читатель может восстановить схему инициационного (посвятительного) обряда – символическую смерть и символическое же новое рождение в другом, высшем качестве. Можно также предположить, что соотнесение эпитафий с названиями частей вызывало в памяти современника Гумилева три стадии Великого делания (в алхимии – процесса получения философского камня и одновременно – достижения просветленного сознания): *черный* – *nigredo* – этап подготовки, *белый* (в данном случае – *серый*) – *albedo* – этап очищения, *алый* (у Гумилева – *розовый*) – *rubedo* – синтез и возрождение. (Основу для такой гипотезы дает биография поэта, в юности, в парижский период, увлекавшегося оккультизмом).



Вслед за С.Л. Слободнюком<sup>224</sup> мы группируем стихотворения каждой из частей книги стихов в лирические циклы. При этом обращает на себя внимание «перетекание одной темы в другую, неотделимость одного звена от остальных...», трактуемые исследователем как «воплощение авторского замысла – достигнуть равновесия, высокой степени совершенства формы»<sup>225</sup>.

Мотив, служащий главным принципом выделения таких циклов, понимается нами как «устойчивый смысловой элемент литературного текста, повторяющийся в пределах ряда... литературно-художественных произведений»<sup>226</sup>. Представляется важным проследить динамику развития переходящих из раздела в раздел образов и тем, теснейшим образом связанную с эволюцией лирического героя, изменением его отношения к окружающему миру.

Один из важнейших для анализируемой книги стихов мотивов – мотив смерти – объединяет большую часть поэтических текстов «Жемчуга черного». Так, он возникает уже в «Волшебной скрипке», стихотворении, открывающем раздел. Страшная гибель показана здесь как неизбежная участь творца, плата за обладание песенным даром и его воплощением – самой «волшебной скрипкой». Смерть как возмездие, столь же неперемное, как и в предыдущем поэтическом тексте, ждет любого, кто «обидит, случайно как-нибудь толкнет» наделенный злобной волей камень, когда-то «призванный из морей» друидами («Камень», 169). Характерно, что оба эти произведения построены как предупреждение-предвидение, на что указывают формы глаголов будущего времени («Ты *устанешь* и *замедлишь*...» (149); «Тебя *отыщет* он, летящий...» (169)).

---

<sup>224</sup>Слободнюк С.Л. Николай Гумилев: модель мира. (К вопросу о поэтике образа) // Гумилевские чтения: Материалы международной конференции филологов-славистов. С. 143.

<sup>225</sup> Там же.

<sup>226</sup>Щемелева Л.М. Мотивы поэзии Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. URL: <http://feb-web.ru/feb/lermontc/lre-abc> (Дата обращения: 15.05.2018).

Дальнейшее развитие мотива находим в «Одержимом». Здесь смерть предстает перед читателем именно как символическая, так как раз за разом («И, как всегда, о *coup de grâces*...» (178)) настигает лирического героя в онирическом пространстве, обрывая его путь к обретению знания: «но, как всегда, передо мной / Пройдет *неведомое* мимо...» (178). Цикличность неудачных попыток, бесполезность рыцарского подвига вводит тему предопределенности, также являющуюся одной из центральных для первой части «Жемчугов».

В стихотворении «Поединок» впервые на страницах сборника появляется образ героини, «девы-воина». Вместе с указанием на «невинность лилий» в её гербе в «Жемчуга» входит мотив чистоты, присущей только «истинной ипостаси» героини. Характерно, что её красота показана как дневная: «Страшна борьба *меж днем и ночью*, / Но Богом нам она дана, / Чтобы люди видели воочью, / Кому победа суждена» (210). Таким образом, героиня предстает воплощением мира, враждебного и чуждого для лирического героя; её победа предопределена, его же подвиг оказывается напрасным. Показательна здесь уже первая глагольная конструкция («Я *вызван был* на поединок...» (210)), основанная на форме страдательного залога: вынужденная пассивность лирического героя связана с уже упоминавшейся ситуацией предопределенности, тщетности любых прилагаемых усилий.

Необходимо также отметить, что за счет «побочных тем» – сквозных образов «нетерпеливо-жадного волка» (ср.: «бешеные волки / в кровожадном исступленьи...» (149)) как носителя гибели и «рыдающей невесты» («И невеста зарыдает...» (149); «Еще не умер звук рыданий...» (210)) – «Поединок» оказывается скрепленным со стихотворением «Волшебная скрипка».

Мы видим, что тема смерти у Гумилева подчиняет и включает в себя мотив любви-поединка, восходящий, как кажется, к тютчевским строкам о «поединке роковом» двух родных душ. Реализацию такой модели, близкую копированной выше, можно найти в стихотворении «Царица». Лирический герой здесь побежден уже одним соприкосновением, приобщением к чуждой и завораживающей красоте властительницы. Его подвиг остается несовершенным. Важно обратить внимание на символику *розового* – цвета одежды жреца, то есть посвященного; смысловой потенциал этого оттенка значим для третьего раздела «Жемчугов».

В ряду произведений, раскрывающих мотив поединка («Поединок», «Царица», «Семирамида», «Варвары»), особенный интерес для анализа представляет стихотворение «Варвары». Именно здесь лирический герой получает наиболее определенную (по сравнению с предыдущими произведениями раздела) характеристику. Это связано, прежде всего, с его отказом от действия, понимаемым в данном случае как духовный подвиг. Личность лирического героя проявляется в поступке (даже – в жесте: «...сдержал опененную лошадь», 190) «хмурый начальник», предводитель варваров, предстает суровым, гордым и надменным, мужественным и превыше всего ставящим честь человеком. Он оказывается чужд миру, в данном стихотворении – роскошному и нецеломудренному миру Юга, центром которого является царица. Характерно, что в «Варварах» перед нами впервые – «ложная ипостась» героини. По Гумилеву, именно чистота, неприступность женщины наделяет её неопровержимой властью как над народом, так и над душой лирического героя: «И царственно-синие женские взоры... и струны, / Которыми скальды гремели о женском величьи» (190). Для «истинной» героини нетипичен (или даже невозможен) и отказ от поединка.

Мотив героической смерти как осознанного выбора лирического героя Гумилева, отчасти заявленный уже в «Волшебной скрипке», продолжен и становится центральным в тексте стихотворения «В пустыне». Здесь реализован весь «пучок тем», сопутствующих указанному мотиву в первой части «Жемчугов»: предвидение собственной гибели; самоуничтожение как единственный выход из безнадежной ситуации (ср.: «Давно вода в мехах иссякла...» (202)) и одновременно – путь приближения к героям древности, воспринимаемым как воплощение идеала человеческой личности<sup>227</sup> (мотив подвига); наконец, идеализация «царства мертвых» – «лазоревой страны».

Сходный тематический комплекс находим в текстах, продолжающих этот ряд: «Товарищ», «В пути», «Выбор», «Лесной пожар», «Воин Агамемнона», «Театр», «Попугай» и «Сон Адама». В первых из них наиболее ясно выражено восприятие пространства, открывающегося умирающему, как светлого и несущего надежду. «Поля неведомой страны» (текстуальная перекличка с описанием Аида в тексте стихотворения «В пустыне») соединят лирического героя с утраченным когда-то другом; «неотцветающий сад» будет дарован павшему в сражении с драконом. Звучит в «Товарище» и мотив предвидения: «*Что-то* подходит близко, верно...» (249); вместе с эпитетом «неведомый» неопределенное местоимение дает читателю понять, что лирический герой предчувствует приход смерти, несущей знание.

В «Лесном пожаре» неминуемость гибели («неумолимо / Встало зарево огня» (216)) связана с бессилием, вынужденной пассивностью действующего лица. Мотив неосуществленного подвига в данном случае реализуется в образе волка: «Зубы белы, взор не робок – / Только время не для битв» (216). Здесь лирическому герою не дано даже «несравненного права / Самому выбирать свою смерть» («Выбор», 183), предопределенность оказывается абсолютной.

---

<sup>227</sup>Климчукова В.Н. Пoesзия Н. Гумилева: истоки и свершения. М., 2012. С. 116.

Смешение античной мифологии и образов русской волшебной сказки, которое присутствует в стихотворении «В пути» можно вслед за М. Баскером трактовать как особенность, способствующую «...”деконкретизации” исторического и географического фона... поэзии” и тем самым – «направлению её вовнутрь, в глубины человеческого ума и воображения»<sup>228</sup>.

Наконец, стихотворение «Сон Адама», о котором уже шла речь в предыдущем параграфе нашей работы, мы рассматриваем в качестве своеобразной кульминации лирического цикла. Здесь показаны и обе ипостаси героини – «то лунная дева, то дева земная...» (258); звучит и тема любви-поединка: «он борется с нею...» (258). Новым же является мотив смирения, покорности: герой молит о смерти, как о благе.

Библейский сюжет о первых людях и первом грехе соединяет два лирических цикла: тот, где превалирует мотив смерти, и другой, в котором главенствует тема греха. К этому последнему ряду относятся, по нашему мнению, стихотворения «Адам», «Потомки Каина», «Портрет мужчины», «Думы», «Читатель книг» и «Дон Жуан». Во всех них мотив вины связан с темой памяти (и – уже – «прапамяти»: «...этот процесс может быть связан с другой, предыдущей жизнью самого лирического героя <...> или же с коллективным, обычно доисторическим прошлым человечества вообще»<sup>229</sup>). Так, изображенный на картине мужчина «не променяет воспоминанья» «на все сады Мадонны и Киприды» (99). Интереснее развита названная тема в остальных текстах, где лирическое «я», которому принадлежит монолог, оказывается способным глубоко проникнуть в психологию изображаемого героя – как бы «реинкарнировать в него» – и затем с ужасом узнает в себе отпечаток «чужого», казалось бы, греха. Например, «В библиотеке»: «Мои мечты... они чисты, / А ты, убийца дальний, кто ты?!» (252). Наказание же

---

<sup>228</sup> Баскер М. Ранний Гумилев: путь к акмеизму. СПб., 2000. С. 30.

<sup>229</sup> Баскер М. Ранний Гумилев: путь к акмеизму. С. 29.

настигает лирического героя Гумилева за отказ использовать свою почти «провидческую» способность («Читатель книг»: «Я их любил, те странные пути, / Где нет надежд и нет воспоминанья» (267)) или же за выбор позиции пассивного наблюдателя («Думы»: «За то, что я холодными глазами / Смотрел на игры смелых и победных...»; «мой лживый, нежный храм...» (105)). Важным мотивом в этом ряду становится также мотив ложного подвига, наиболее ярко воплощенный в образе Дон-Жуана из одноименного сонета. Он изображен автором как бодрствующий наяву («Очнусь я, как лунатик бледный...» (272)); пространство же сна, как уже было показано, в мире Н. Гумилева не может стать местом совершения истинного подвига.

В связи со сказанным интересно отметить, что грех первых людей может оцениваться Гумилевым как положительно (проявление активности: «За то, что не был ты как труп, / Горел, искал и был обманут, / В высоком небе хоры труб / Тебе греметь не перестанут» (268)), так и амбивалентно. Второй вариант осмысления находим в «Потомках Каина»: нарушение божественного запрета открыло человечеству дорогу к знанию, но не к высшей истине. Характерна форма сонета с переломом в разворачивании темы при переходе от катренов к трехстишиям.

«Жемчуг серый», второй раздел анализируемой нами книги стихов, отражает, согласно нашей концепции, промежуточный этап духовной эволюции лирического героя. Этим определяется специфика его лирических циклов: в них подхвачены – и почти всегда видоизменены – многие мотивы первой части сборника.

Необычайно показателен с этой точки зрения собранный самим автором цикл «Возвращение Одиссея», в котором продолжение и развитие находят сразу несколько тем. Так, наряду с традиционным утверждением ценности движения («Я борюсь с водоворотами / И клокочущими пенами...» (227)) и осуждением отказа от подвига («Был бы он первым героем Эллады, /

Если бы с нами отплыл в Илион» (228)), наказание за который берет на себя сам лирический герой, снова возникает мотив чистоты и в тесной связи с ним – образ ложной героини: «Пусть незапятнанно ложе царицы, — / Грешные к ней прикасались мечты. / Чайки белей и невинней зарницы / Тёмной и страшной ее красоты» (228). Новым же здесь представляется разочарование героя в объекте его стремления; в данном случае таковым становится Итака, осознающаяся Одиссеем как промежуточная, неистинная родина. Лирический герой, достигший, казалось бы, желанной цели, вновь уходит в плаванье.

Мотив достойной смерти продолжен в таких стихотворениях раздела, как «Завещание», «Старый конквистадор», «Орёл». При этом в первом из перечисленных текстов он сплетается с заданной в «Возвращении Одиссея» темой «мертвой» отчизны («Не хочу я вернуться к отчизне, / К усыпляющей, мёртвой земле» (185)). В «Старом конквистадоре» мотив получает новое разрешение: теперь лирический герой способен противостоять неуправляемой стихии («Смерть пришла, и предложил ей воин / Поиграть в изломанные кости» (188)), для него больше нет сковывающей предопределенности. Но, как и Адам из последнего произведения «Жемчуга черного», этот воин скорее принимает гибель, чем выбирает и берет её, как в «Завещании». Конквистадор, как ранее предводитель варваров, получает развернутую характеристику. Так, ему, без сомнения, свойственны твердость и храбрость, исключительное самообладание, верность другу («он нашел уютное жилище, / чтоб не разлучаться с милым трупом» (188)) и, что также кажется нам важным, способность вспоминать прошлое, как бы заново его переживая: «Вспоминал сраженья и любовниц, / Видел то пищали, то мантильи» (188).

Тот же мотив героической смерти – в традиционном взаимодействии с мотивом любви-поединка – находит выражение в цикле «Беатриче» и в стихотворении «Это было не раз». Но и здесь происходит существенный сдвиг в развитии темы: теперь лирический герой стремится перейти от «тёмной любви», ранящей и жестокой, к очищающему, мирному, гармоничному чувству. Это желание возникает уже в первой части цикла, «Музы, рыдать перестаньте...» («Что это – снова угроза / Или мольба о пощаде?») (100) и затем развивается в третьей: «Пощади! Не довольно ли жалящей боли...» (225). В то же время лирический герой готов с радостью и благодарностью принять смерть от руки возлюбленной («Я не буду тебя проклинать...» (226)); в этом также видно проявление мотива покорности, соотносимого с символикой белого цвета и образом чистого неба. Представляется важным отметить связь темы покорности, смирения с постепенным введением в «Жемчуга» стихотворений на христианские (евангельские) сюжеты, постепенно замещающих сюжеты античные. Так, уже в «Жемчуге сером» мы находим непредставимый в предыдущем разделе текст «Ворота рая».

Открывающийся новый для лирического героя путь – это путь принятия мира: «Что ж, это путь величавый и строгий: / Плакать с осенним пронзительным ветром, / С нищими нищим таиться в берлоге, / Хмурые думы оковывать метром» («Правый путь», 201). Характерно, что смерть как единственно возможный выбор отвергается лирическим героем как «сказка поэта», развенчанное заблуждение. Вместе с тем в «Жемчуге сером» он только приучает себя к любви к скудной земле, тихой родине. Такой вывод можно сделать, рассмотрев, в частности, стихотворение «Старина», в финале которого звучит мечта о подвиге в совсем другом мире: «... Теперь бы кручи необорные, / Снега серебряных вершин» (192). Не всегда удается найти успокоение даже в безусловной красоте природы: явные переключки



произведения «Рощи пальм...» с «Парусом» Лермонтова подводят читателя к мысли о неразрешимости противоречия. «Упоительному саду» лирический герой «Жемчуга серого» по-прежнему предпочитает «упоительную жизнь огня» («Завещание»), он еще не способен разделить созерцательное существование трав.

Мотивы «Жемчуга черного» подхвачены также в стихотворениях «У меня не живут цветы» (мертвящая неподвижность «молчаливых, грузных томов»), «Озера» (приходящее во сне и не исполняющееся предчувствие), «Он поклялся в строгом храме...» (недостижимость идеала, связанного с неприступностью Дамы). С точки зрения нового осмысления мотивов более интересным представляется стихотворение «Озера». По сравнению с «Одержимым», где предвидение было смутным, здесь точнее ощущается грядущая перемена: её принесет лирическому герою «печальная девушка, белая птица...» (194), в образе которой без труда узнается героиня в «истинной», непорочной ипостаси. Одновременно дается и объяснение мучительной цикличности повторений; лирический герой не может разорвать порочный круг из-за бессилия *памяти* («Но мне не припомнить...» (194))! Этот мотив становится центральным в «Молитве», где равно утверждается ценность прошедшего и будущего. Погибнуть должно только настоящее – промежуточная ступень.

Переход к синтезу последнего раздела «Жемчугов», подготавливает цикл «Капитаны», сыгравший, по нашему мнению, значительную роль в процессе формирования образа двойника лирического героя в сознании читателей. Такие исследователи творчества Н.С. Гумилева, как М. Баскер («Гумилев, Рабле и «Путешествие в Китай»: к прочтению одного про-акмеистического мифа»)<sup>230</sup> и Ю.В. Зобнин («Странник духа»)<sup>231</sup> уделяют

---

<sup>230</sup> Баскер М. Гумилев, Рабле и «Путешествие в Китай»: к прочтению одного про-акмеистического мифа // Н.Гумилев и Русский Парнас. СПб., 1992. С. 5 – 25.

<sup>231</sup> Зобнин Ю.В. Странник духа // Н.С. Гумилев: pro et contra. С. 5 – 52.

особое место анализу стихотворений этого цикла. Оба литературоведа и предлагают интерпретации, связанные с расширительным пониманием категории движения, путешествия как перемещения не только в физическом, но и в духовном пространствах. Такой трактовкой определяется акцент на преодолении лирическими субъектами (лирическим героем) границ непознанного. Следовательно, капитаны Гумилева как для Баскера, так и для Зобнина – «тайновидцы», преследующие прежде всего мистические цели.

Тексты «Жемчуга розового», как уже говорилось, отражают последний этап духовного перерождения лирического героя Гумилева, подготовленный зарождением и постепенным укреплением новых мотивов в предыдущих частях рассматриваемой нами книги стихов. Неслучайно раздел открывается стихотворением «Рыцарь с цепью», в котором наряду с темой весеннего радостного обновления звучит и новое утверждение ценности памяти, преемственности по отношению к прошедшему. Пройденный непростой путь не отвергнут и не забыт лирическим героем – в знак этого он приковывает стальную цепь к своему шлему.

Об том же свидетельствует и включение в финальную часть «Жемчугов» стихотворений, которые, казалось бы, лучше подходят «Жемчугу черному» и «Жемчугу серому». Это, например, «Охота», отчасти повторяющая ситуацию из «Поединка» (дымно-белая равнина и финн, уподобленный волку), и «Вечер» («И мне во сне опять дана / Обетованная страна - / Давно оплаканное счастье» (196)). Лишь незначительно трансформируются типичные для развития любовной темы мотивы в таких поэтических произведениях, как «Мне снилось: мы умерли оба...» (спокойствие и чистота, обретенные в загробном существовании) и «Ты помнишь дворец великанов...» (сохранение памяти как надежды на возрождение способности летать).

В то же время совсем по-новому раскрывается мотив любви-поединка в «Андрогине»: вместо разъединенности и сражения, в котором гибнет кто-то из героев, происходит символическая смерть обоих возлюбленных, ведущая к окончательному слиянию их душ. По-прежнему ценной оказывается при этом непорочность: «И верь! Не коснётся до нас наслажденье / Бичом оскорбительно-жгучим своим» (174).

Полностью преобразуются темы любви и творчества соответственно из «Жемчуга черного» в произведениях «Свидание» (уподобление светлой героини луне вместо прежнего тревожного образа «томительной луны») и «Маэстро» (показана радость созидания).

Евангельская тематика и мотив покорности, намеченные в «Жемчуге сером» («Ворота рая»), находят продолжение в «Христосе». (Интересна здесь текстуальная переключка со стихотворением «Одиссей у Лаэрта»: «И с нежным именем «отец»» (231) – «В доме Нежного Отца» (277)). Единение с миром, достигаемое лирическим героем, становится особенно явным в «Заводях» и «Маркизе де Карабасе» («И в каждой травке, в каждой ветке / Я мой встречаю маркизат» (262)).

«Путешествие в Китай» и «Северный раджа», закрывающие книгу стихов, стали объектом блестящего анализа М. Баскера<sup>232</sup>, который доказал, что в этих текстах описано приближение к духовной реальности возвращенного рая, «преодоление своего изгнанничества через внутреннее его принятие».

Таким образом, проанализировав лирические мотивы и образованные ими внутренние циклы книги стихов Н.С. Гумилева «Жемчуга», мы подтвердили принятый нами в начале параграфа тезис Е. В. Верховоломовой, проследив духовную эволюцию лирического героя. За множеством «ликов»

---

<sup>232</sup>Баскер М. Гумилев, Рабле и «Путешествие в Китай»: к прочтению одного про-акмеистического мифа.

лирического субъекта реконструируется лирическое сознание с единым эволюционирующим мировоззрением.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе нашего исследования были проанализированы литературоведческие работы, посвященные проблеме соотношения автора и героя, а также прослежено употребление термина «лирический герой» в филологической традиции.

На материале воспоминаний современников Гумилёва был рассмотрен процесс постепенного формирования его образа в восприятии читателей. «Миф» о Гумилёве создавался на основании бытового поведения поэта, в котором можно увидеть житетворческие тенденции, с одной стороны, и образов его ранних книг стихов, с другой. В свою очередь, сложившись, представление о поэте стал необходимой составной частью образа его лирического героя, субъектной формы, специфической особенностью которой является существование одновременно и в плане собственно лирического целого, и в плане читательского восприятия. Интересно, что в случае Гумилёва источником зрительного представления такого героя оказывается именно сконструированный реципиентами лирики поэта образ «биографического автора».

Рассмотрение субъектной структуры сборника позволило выделить в ней две основные взаимодействующие субъектные сферы (сферы «собственно автора» и лирического героя) и охарактеризовать лирическую систему Гумилева периода создания «Жемчугов» как многоэлементную закрытую. Мотивный анализ произведений сборника позволил подтвердить гипотезу о существовании единого, хотя и представленного в нескольких «вариантах» образа лирического героя, проследить эволюцию его, трансформирующегося на протяжении трех разделов анализируемой книги стихов, наконец, с большей определенностью выявить черты его внутреннего облика. Вслед за А. А. Чевтаевым мы видим возможное объяснение

множественности «обликов» лирического героя в свойственной мировоззрению Гумилева идее метемпсихоза.

Нами также было установлено соответствие единого в нескольких своих «вариантах» образа «автора-персонажа» единому же в двух основных «ипостасях» образу героини (возлюбленной).

Представляется, что проделанная работа позволила глубже и целостнее понять особенности художественной системы поэта, связав концепции различных исследователей. Так, анализ эволюции сознания автора-персонажа «Жемчугов» показал, что в мировоззрении Гумилева на определенном этапе творческого пути сочетались оккультные и православные ценности и представления.

Проанализировав аналогичным образом (в аспекте субъектной структуры) другие сборники и книги стихов автора, можно будет дополнить наблюдения других литературоведов над динамикой, эволюцией его художественного мира. Также кажется небезынтересным обращение к прозе (ряду новелл) и драматургии Н. С. Гумилева, рассмотрев которые, исследователи получат возможность говорить о его творчестве в целом, и быть может, установят существование «гумилевского человека» по аналогии с «лермонтовским человеком» (термин Д. Е. Максимова).

Фрагментарный сопоставительный анализ, данный в рамках нашей первой, теоретической, главы открывает широкое поле для дальнейшего изучения культурно-исторических связей и типологических параллелей творческих систем Гумилева и поэтов, как предшествовавших, так и современных и даже наследующих ему.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### I. ТЕКСТЫ

1. Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений 10 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы (1903 – 1910). М., 1998.
2. Николай Гумилев в воспоминаниях современников / Ред.-сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. М., 1990.
3. Образ Гумилева в советской и эмигрантской поэзии / Сост., предисл., коммент. Вадима Крейда. М., 2004.
4. Одоевцева И.В. На берегах Невы: Литературные мемуары. М., 1988.

### II. ИССЛЕДОВАНИЯ

5. Аверинцев С. С. Автор // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1962 – 1978. URL: [feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke9-0282.html](http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke9-0282.html). (Дата обращения: 09.04.2018).
6. Аллен Луи. Н. Гумилев и русская литература // Гумилевские чтения: Материалы международной конференции филологов-славистов. СПб., 1996. С. 108 – 111.
7. Артемьева С.Ю. Ролевая лирика // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 214 – 215.
8. Ауслендер С. Н. Гумилев. Жемчуга // Н.С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. СПб., 2000. С. 368 – 370.

9. Баскер М. Гумилев, Рабле и «Путешествие в Китай»: к прочтению одного про-акмеистического мифа // Н. Гумилев и Русский Парнас. СПб., 1992. С. 5 – 25.
10. Баскер М. Ранний Гумилев: путь к акмеизму. СПб., 2000.
11. Бахтин М. М. Проблема текста в филологии, лингвистике и других гуманитарных науках // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 297 – 325.
12. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 9 – 191.
13. Бахтин М.М. Записи лекций по истории русской литературы. Гумилев // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 2. М., 2000. С. 358 – 359.
14. Беспалова О.Е. Концепция лирического героя в поэзии Н.Гумилева // Слово. Предложение. Текст: анализ языковой культуры. Краснодар, 2013. С. 63 – 69.
15. Биличенко В.И. Идеи английского романтизма и художественное мироздание Н. Гумилева. Магнитогорск, 2015.
16. Бичевин А.Г. «Маска» как феномен субъектной структуры в ранней лирике Н.С. Гумилева // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 379. С. 5–9.
17. Бичевин А.Г. Субъектные формы выражения авторского сознания в лирике Н.С. Гумилева («Колчан») // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. 2013. №2 (23). С. 238 – 243.
18. Бройтман С. Н. Лирический субъект // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 112 – 114.
19. Бройтман С. Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура). М., 1997.



20. Бронгулеев В.В. Посредине странствия земного: Докум. повесть о жизни и творчестве Н. Гумилева. Годы: 1886 – 1913. М., 1995.
21. Верховоломова Е.В. Проблема циклизации в поэзии акмеистов: Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам. М., 2013.
22. Виноградов В.В. Проблема образа автора в художественной литературе // Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971. С. 151 – 152.
23. Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974.
24. Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 1965.
25. Зобнин Ю.В. Воля к балладе (лиро-эпос в акмеистической эстетике Гумилева) // Гумилевские чтения: Материалы международной конференции филологов-славистов. СПб., 1996. С. 111 – 119.
26. Золян С. Г. Семантика и структура поэтического текста. М., 2014. С. 199 – 215.
27. Кармалова Е.Ю. Неоромантические тенденции в лирике Н.С. Гумилева 1900-1910 гг.: Автореф. дис. на соиск. науч. степ. к.ф.н. Омск, 1999.
28. Карпачев В.С. Маска и пространство сна в стихотворениях Н. С. Гумилева // Русская речь. М., 2012. №3. С. 15 – 21.
29. Климчукова В.Н. Поэзия Н. Гумилева: истоки и свершения. М., 2012.
30. Корман Б.О. Автор литературного произведения и читатель // Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск, 2006. С. 209 – 211.
31. Корман Б.О. Заметки о проблеме автора // Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск, 2006. С. 110 – 133.
32. Корман Б.О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск, 2006. С. 99 – 109.

33. Корман Б.О. К типологии лирических систем: Некрасов и Тютчев // Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск, 2006. С. 200 – 208.
34. Корман Б.О. Лирика Некрасова. Ижевск, 1978.
35. Корман Б.О. Некоторые предпосылки изучения образа автора в лирической поэзии // Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск, 2006. С. 75 – 93.
36. Ли Хи Вон. Системно-субъектный метод Б.О. Кормана (Теория автора): Автореф. дис. на соиск. науч. степ. к.ф.н. М., 2000.
37. Лущик Н.В. Эволюция лирического мира Н. Гумилева (1914-1921 гг.): Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к.ф.н. М., 1994.
38. Львов-Рогачевский В.Л. Н.Гумилев. Жемчуга // Н.С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. СПб., 2000. С. 380 – 382.
39. Магомедова Д.М. Автобиографический миф // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. С. 10 – 11.
40. Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. М., Л., 1964.
41. Николай Гумилев: Исслед. и материалы. Библиография / сост. М.Д. Эльзон, Н.А. Грознова. СПб., 1994.
42. Павловский А.И. О творчестве Николая Гумилева и проблемах его изучения // Николай Гумилев: Исслед. и материалы. Библиография / сост. М.Д. Эльзон, Н.А. Грознова. СПб., 1994. С. 3 – 30.
43. Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М., 2008.
44. Раздьяконова Е.Г. Романтический конфликт и его трансформация в творчестве Н.С. Гумилева // автореферат дис. на соиск. учен. степ. к.ф.н. М., 2014.

45. Роднянская И.Б. Автор // Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. М., 1962 – 1978. URL: [feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke9-0282.html](http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke9-0282.html). (Дата обращения: 09.04.2018.)
46. Роднянская И.Б. Лирический герой Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. URL: <http://feb-web.ru/feb/lermontc/lre-abc>. (Дата обращения: 14.03.2018).
47. Росмер. Жемчуга Гумилева // Н.С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. СПб., 2000. С. 375 – 377.
48. Руссова Н.С. Автор и лирический текст. М., 2005.
49. Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. М., 1970.
50. Скатов Н. О Николае Гумилеве и его поэзии // Гумилев Н.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 1. Стихотворения, поэмы (1902 – 1910). М., 1998. С. 3 – 9.
51. Слободнюк С.Л. Николай Гумилев: модель мира. (К вопросу о поэтике образа) // Гумилевские чтения: Материалы международной конференции филологов-славистов. СПб., 1996. С. 143 – 164.
52. Слободнюк С.Л. Проблемы мировоззрения и поэтики Гумилева. Душанбе, 1992.
53. Соколова Д.В. Лирический герой Н.С. Гумилева: воин, путешественник, маг или эстет? // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2011. № 3. С. 63 – 69.
54. Тамарченко Н. Д. Автор // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2008. С. 11 – 14.
55. Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика. Введение в курс. М., 2006.

56. Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения: хрестоматия. М., 2001.
57. Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы: в 2 т. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика: учеб.пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2014.
58. Тименчик Р.Д. Что вдруг. Статьи о русской литературе прошлого века. М., 2017.
59. Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929. 596 с.
60. Фаустов А. А. К вопросу о концепции автора в работах М. М. Бахтина // Формы раскрытия авторского сознания (на материалах зарубежной литературы). Воронеж, 1986. URL: [www.philology.ru/literature1/faustov-86.htm](http://www.philology.ru/literature1/faustov-86.htm). (Дата обращения: 09.04.2018.)
61. Фрайзе М. После изгнания автора: литературоведение в тупике? // Автор и текст: сб. ст. СПб., 1996. С. 25 – 32.
62. Чевтаев А.А. Типология нарратора в поэтической книге «Жемчуга»: идеологический аспект // Новый филологический вестник. 2012. №1 (20). С. 21-35.
63. Шмид В. Нарратология. М., 2003.
64. Щемелева Л.М. Мотивы поэзии Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. URL: <http://feb-web.ru/feb/lermenc/lre-abc> (Дата обращения: 15.05.2018)