

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ  
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ

Елена Куликова

---

**«ДАЛЬНИЕ НЕБЕСА» НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА:  
ПОЭЗИЯ. ПРОЗА. ПЕРЕВОДЫ**

---

Ответственный редактор  
доктор филологических наук

**Ю. Н. Чумаков**

Новосибирск  
ИД «Свиныйн и сыновья»  
2015

УДК 82.09

ББК 83.3(2Рос=Рус)

К90

12+

*Издано при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой программы «Культура России» (2012–2018 годы)*

Рецензент

Академик РАН, заведующий Центром африканских исследований  
Института всеобщей истории РАН, ординарный профессор  
НИУ «Высшая школа экономики» А. Б. Давидсон

**Куликова, Е. Ю.**

К90 «Дальние небеса» Николая Гумилева: Поэзия. Проза.  
Переводы / Е. Ю. Куликова. – Новосибирск : Свиньин и сыновья, 2015. – 272 с. : ил.

ISBN 978-5-98502-159-2

В монографии рассмотрены лирика, дневниковая проза и переводы Николая Гумилева. В качестве одной из главных тем творчества Гумилева избрана тема путешествий и экзотических стран. Особое внимание уделяется переводам французских поэтов (Т. Готье, Ш. Леконта де Лиля, Ш. Бодлера, А. Рембо), заметно обновившим ориентальную мотивику европейской культуры. Та же проблема решается и Гумилевым: под влиянием французской поэзии и по собственным путевым впечатлениям поэт создает оригинальный образ Востока и Африки, формируя новые концепты русского исторического самосознания, совмещающие в себе как западные, так и восточные черты. Экспериментируя с редкими жанрами, например, с малайским пантуном, Гумилев обогащает устоявшийся жанровый репертуар русской поэзии, ставит пантун в один ряд с сонетом, рондо, терцинами и другими хорошо освоенными твердыми формами.

Книга адресована специалистам-филологам и всем интересующимся русской литературой Серебряного века.

*В оформлении переплета использован лист «Сфинксы» из альбома М. В. Добужинского «Петербург в двадцать первом году». 1922. Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, Санкт-Петербург*

© Куликова Е. Ю., 2015

© Пономаренко Е. П., художественное оформление, 2015

## Содержание

От автора .....	5
Глава I. «Все моря целовали мои корабли» .....	10
Корабли-призраки в лирике Н. Гумилева.....	10
«Корабль» .....	13
«Нас было пять ... Мы были капитаны», «Капитаны» .	17
«Путешествие в Китай» .....	34
«Возвращение Одиссея» .....	36
«Пятистопные ямбы» .....	43
«Снова море» .....	51
«Летучий Голландец» в «Заблудившемся трамвае» .....	53
Приглашение в «сентиментальное путешествие» .....	86
«Колдовские воды» Венеции .....	101
Приложение к гл. I .....	116
А. Rimbaud «Le bateau ivre» .....	116
А. Рембо. «Пьяный корабль» (подстрочник) .....	119
А. Рембо. «Пьяный корабль» (пер. Е. Витковского)...	119
Глава II. Переводы, переложения, жанровые игры.....	127
Рождение Христа и смерть Мари Теофиля Готье в переводе Н. Гумилева.....	127
Игра с экзотикой: жанр пантуна .....	140
О пантуме у Гумилева: наброски и вариации .....	140
«Гончарова и Ларионов. Пантум» .....	152
О двух переводах «Малайских пантунов» Ш. Ле-конта де Лиля: И. Бунин, Н. Гумилев .....	163

Приложения к гл. II.....	187
Th. Gautier. «Noël» .....	187
Т. Готье. «Рождество» (пер. Н. Гумилева).....	187
Th. Gautier. «Les joujou de la morte» .....	188
Т. Готье. «Игрушки мертвой» (пер. Н. Гумилева).....	189
Ch. Leconte de Lisle. «Pantoun Malais».....	191
Ш. Леконт де Лиль. «Малайские пантуны» (под- строчник) .....	196
Н. Гумилев. «Малайские пантумы» .....	202
И. Бунин. «Малайская песня» .....	210
Глава III. «О тебе, моя Африка, шепотом в небесах говорят серафимы» .....	213
Африканские «Картинки из книжки старинной» .....	213
История... Проза... Поэзия? (Заметки об «Африкан- ском дневнике») .....	226
Черное море .....	230
Айя-София .....	234
Греция. Афинский акрополь .....	235
Суэцкий канал.....	236
Красное море .....	239
Дыре-Дауа .....	243
Харэр .....	247
Именной указатель .....	252
Библиография.....	258

*Памяти моего учителя  
Юрия Николаевича Чумакова*

## **От автора**

Зачарованный викинг, я шел по земле,  
Я в душе согласил жизнь потока и скал...  
*Н. Гумилев*

Со стихами Гумилева я впервые «встретилась» в конце 80-х годов прошлого века. Первым был, конечно, «Жираф», потом – «Рыцарь счастья», «Память», «Индюк», «Шестое чувство»... Стихи печатались в литературно-художественных журналах, имя автора мне было незнакомо, но забыть его строки я не могла. «Жираф» жил во мне несколько месяцев и заставлял трепетать мое сердце. В 1988–1989 годах на спецсеминаре по поэзии Серебряного века, который вели совместно Элеонора Илларионовна Худошина и Юрий Николаевич Чумаков, о Гумилеве говорилось отдельно и особо: мои учителя рассказывали о судьбе поэта и о своих первых впечатлениях о его творчестве, мы вместе анализировали тексты, и образ Гумилева обрел в моем сознании особенный ореол. Потом я смогла купить томик из серии «Библиотека поэта» (1988) и несколько изданий его стихов и прозы. Эти книги хранятся у меня по сей день – потрепанные, зачитанные буквально до дыр, и каждая страница обладает для меня своей неповторимой историей.

Писать серьезно о Гумилеве не решалась долго. Занимаясь творчеством Вл. Ходасевича, я иногда осторожно «выходила» к стихам Гумилева, сопоставляла какие-то детали, но не более того. И только в 2005 году появилась первая моя статья о «Сентиментальном путешествии» – одном из моих любимых стихотворений. После этого – мало-помалу – я «приблизилась» к творчеству акмеистов и выпустила монографию «Пространство и его динамический аспект в лирике акмеистов» (2011) с главами, посвященными Гумилеву, Ахматовой, Мандельштаму и – в приложении – некоторыми наблюдениями о Ходасевиче и Зенкевиче. Но мне всегда хотелось посвятить Гумилеву отдельную работу.

Данная книга – мои статьи последних десяти лет – сложилась из описания «морских» и «африканских» мотивов у Гумилева, а также из разборов стихов и переводов, которые отражают страстный интерес поэта к французской литературе и – под ее непосредственным влиянием – к культуре экзотической. Представленные вместе, эти статьи обрели общий ореол – то, что я назвала в заголовке «дальними небесами»<sup>1</sup> Николая Гумилева.

В первой главе на фоне поэтической традиции рассматривается «морская фантастика» от «Романтических цветов» до «Огненного столпа», центральный образ в «Заблудившемся трамвае» анализируется сквозь призму литературных кораблей-призраков, – главным образом, «Летучего Голландца». Романтическая Венеция, напоминая театральную декорацию, открывается на фоне «колдовской воды», создающей мистический сюжет итальянского текста. Обсуждаются воображаемые странствия Пушкина («Осень»), Бодлера («L'invitation au voyage»),

---

<sup>1</sup> Цитата из стихотворения Гумилева «Детство».

«Le voyage») и Гумилева («Сентиментальное путешествие», «Приглашение в путешествие»): подчеркивается, что морская стихия – аналог вдохновения – побуждает поэта покорять неведомые пространства.

Вторая глава начинается с параграфа о двух стихотворениях Т. Готье, переведенных Гумилевым: «Noël» («Рождество») и «Les joujoux de la morte» («Игрушки мертвой»). Интересно сопоставить оригинал и перевод, учитывая «изобразительность» и «пластичность» французского поэта, близкие «акмеистическому» мышлению Гумилева. В центре следующих частей – жанр пантуна у Гумилева: седьмая «Абиссинская песня», стихотворение «Гончарова и Ларионов», эпизоды из пьесы «Дитя Аллаха», черновой набросок «Какая смертная тоска...». Особенно меня интересовало стихотворение «Гончарова и Ларионов. *Пантум*», где поэт описывает «движение живописи». Кроме того, во второй главе речь идет о двух переводах (переложениях) стихотворения Ш. Леконта де Лиля «Малайские пантуны» – Гумилевым (1919) и Буниным («Малайская песня», 1916), подчеркивается исключительное значение на рубеже XIX–XX веков экзотической тематики, которая пришла к русским авторам через творчество поэтов и философов Франции.

В конце первой главы представлен оригинал стихотворения А. Рембо «Le bateau ivre» с моим подстрочником и переводом Е. Витковского, который подробно проанализировал историю переложений «Пьяного корабля»<sup>2</sup>. Вторую главу завершают «Pantouns Malais» Ш. Леконта де Лиля с моим подстрочником, неопубликованным переводом Гумилева, цитирующимся по статье К. С. Корконо-

---

<sup>2</sup> См.: [http://wikilivres.ca/wiki/У\\_входа\\_в\\_лабиринт\\_\(Витковский\)](http://wikilivres.ca/wiki/У_входа_в_лабиринт_(Витковский)) [Электронный ресурс].

сенко из «Западного сборника»<sup>3</sup>, и «Малайской песней» И. Бунина; а также «Noël» и «Les joujoux de la morte» Т. Готье с переводами обоих текстов Гумилевым.

В третьей главе монографии описаны африканские мотивы в творчестве Гумилева («Шатер», «Африканский дневник»). Мне было важно показать, что сказочный и экзотический мир сборника стихов «Шатер» рождается из личных впечатлений поэта, вымышленных и прожитых, вычитанных из книг и пройденных сотнями дорог. Литературность делает облик героя-путешественника условным, и лирическое «я» обретает масочную структуру. «Африканский дневник» рассмотрен как художественное произведение, несмотря на его очевидное документальное начало, доказательством его принадлежности к прозаической литературе служат переключки со стихами Гумилева и других поэтов (Пушкина, Боратынского, Рембо, Блока, Манделштама).

---

Тексты Гумилева, как правило, цитируются по двум изданиям – по сборнику стихотворений из серии «Библиотека поэта» и по полному собранию сочинений в 10 томах, поэтому в монографии вводятся следующие сокращения:

- *БП и номер страницы*: Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1988. (Б-ка поэта. Большая сер.).

- *ПСС, номер тома, номер страницы*: Гумилев Н. Полное собрание сочинений в 10 т. М.: Воскресенье, 1998–2007.

---

<sup>3</sup> Корконосенко К. С. Неопубликованный перевод Николая Гумилева: «Малайские пантумы» Ш. Леконта де Лиля // Западный сборник: В честь 80-летия П. Р. Заборова. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2011. С. 177–186.

Сноски на остальные издания Гумилева даны внизу страницы.

---

Эта книга не состоялась бы без всесторонней поддержки моих любимых учителей – *Элеоноры Илларионовны Худошиной* и *Юрия Николаевича Чумакова*. Их присутствие в моей жизни навсегда определило мою судьбу.

Я хочу выразить и бесконечную признательность моим дорогим друзьям и коллегам, консультации и бесценные советы которых помогали мне на разных этапах работы, – *Елене Владимировне Капинос, Аполлону Борисовичу Давидсону, Наталии Абрамовне Фет, Владимиру Яковлевичу Фету, Татьяне Михайловне Движатиной, Галине Михайловне Васильевой, Евгению Евгеньевичу Степанову, Сергею Яковлевичу Сербину, Елене Петровне Пономаренко, Тамаре Алексеевне Юдиной, Игорю Евгеньевичу Лоцилову, Евгении Саркисян и Роберту Бахшиняну.*

## Глава I «Все моря целовали мои корабли»

### КОРАБЛИ-ПРИЗРАКИ В ЛИРИКЕ ГУМИЛЕВА

Когда я в бурном море плавал  
И мой корабль пошел ко дну,  
Я так воззвал: «Отец мой, Дьявол,  
Спаси, помилуй, – я тону...»

*Ф. Сологуб*

И совсем не в мире мы, а где-то  
На задворках мира среди теней...

*Н. Гумилев*

О мотивах кораблей-призраков в лирике Гумилева упоминали критики и исследователи творчества поэта, отмечая и сходство с фантастическими образами Эдгара По, символическими мечтаниями Ш. Бодлера, импрессионистскими образами А. Рембо, жесткими и «мужественными» стихами Р. Киплинга. Как правило, данная тема касалась в основном микроцикла «Капитаны», шире – сборников «Романтические цветы» и «Жемчуга». Привычный объем «морской фантастики» Гумилева можно несколько расширить, «продлив» тему кораблей-призраков и, в частности, «Летучего Голландца» вплоть до его последней стихотворной книги «Огненный столп». Вписанная в лирику Гумилева

легенда о Летучем Голландце скрывает за собой особый пространственный континуум – мир призраков и смерти, без погружения в который, без осознания его таинственной границы невозможно ни одно плавание. Существование призрачного мира обеспечено природой водной стихии, сопричастной довременному хаосу и ритмическому первоначалу мира. Водная стихия, как стихия первоначал, заставляет обратиться к легендарным и мифологическим европейским сюжетам о морских странствиях, и это не только легенды о Летучем Голландце, но и истории об Одиссее, Лорелее и многие другие. Интертекстуальный фон лейтмотива плавания у акмеистов столь же насыщен, сколь и мотив путешествия, но он имеет свои особенности и свою динамику.

Поскольку определение, данное самим поэтом, – «Муза Дальних Странствий» считается самой яркой характеристикой Музы Гумилева, то в гумилеведении, чаще всего, о ней и идет речь. «Гармоническое разрешение... принесет поэту муза – та, которую он называет „Музой дальних странствий“»<sup>1</sup>. «„Муза Дальних Странствий“ – любимейшая из муз поэта. В его стихах нас поглощает соль южных морей, пески пустынь, пальмы оазисов, Африка с ее бесчисленными племенами... и южная изумительная Азия»<sup>2</sup>.

Вот некоторые из высказываний современников Гумилева и исследователей его лирики.

---

<sup>1</sup> Верховский Ю. Н. Путь поэта (О поэзии Н. С. Гумилева) // Н. С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей: антология / Сост., вступ. ст. и прим. Ю. В. Зобнина. Изд. 2-е. СПб.: РХГИ, 2000. С. 519.

<sup>2</sup> <Итин> В. Н. Гумилев. «Огненный столп» // Н. С. Гумилев: Pro et contra. С. 484.

Н. Оцуп писал о Гумилеве 1906–1910 годов: «Модернисты открывают новую Европу. Их привлекает прежде всего Франция, но они также чувствительны к чарам Азии, Африки, Дальнего Востока, древних исторических и даже доисторических времен... В то время как мэтры модернизма ограничивались кабинетными путешествиями в историю и географию народов... Гумилев лелеял мечту посетить далекие страны, увидеть собственными глазами другую природу, другие костюмы и цвета, слушать песни и молитвы диких племен»<sup>3</sup>. В. Я. Брюсов отмечал, что «страна Н. Гумилева, это – какой-то остров, где-то за „водоворотами“ и „клокочущими пенами океана“»<sup>4</sup>. Вяч. И. Иванов называл Гумилева «конквистадором „изысканных“ Голконд», в такой мере смешивающим «мечту и жизнь, что совершенное им одинокое путешествие... в Африку немногим отличается от задуманного – в Китай – в сообществе с мэтром Рабле, а встреча с Летучим Голландцем из поэмы „Капитаны“ удивила бы его... быть может, не более, чем живописное общество портовой таверны из той же... поэмы»<sup>5</sup>.

В. М. Жирмунский в статье «Преодолевшие символизм» указывал, что «темы для повѣствований Гумилева въ его балладахъ даютъ впечатлѣнія путешествій по Италиі, Леванту, въ Абиссиніи и Центральной Африкѣ»<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Оцуп Н. А. Николай Гумилев. Жизнь и творчество; пер. с франц. Л. Аллена при участии С. Носова. СПб.: Изд-во «Logos», 1995. С. 25.

<sup>4</sup> Брюсов В. Я. Н. Гумилев. Жемчуга // Н. С. Гумилев: Pro et contra. С. 360.

<sup>5</sup> Иванов Вяч. И. Жемчуга Н. Гумилева // Н. С. Гумилев: Pro et contra. С. 364.

<sup>6</sup> Жирмунский В. М. Поэзия Александра Блока. Преодолевшие символизм. М.: Автограф, 1998. С. 50.

М. М. Тумповская считала, что «мир разным образом воплощает странствующую в нем душу. Блуждая по земле, фантомы романтических сказок находят самих себя только... через ряд самых удивительных воплощений. Так стихийная воля мира помогает поэту отыскать в нем свое лицо»<sup>7</sup>. По мнению Ю. И. Айхенвальда, Гумилев «принадлежит к династии Колумба, и вольной душе его родственны капитаны каравелл, летучие голландцы, Синдбады-Мореходы и все, „кто дерзает, кто хочет, кто ищет, кому опостытели страны отцов“»<sup>8</sup>.

Итак, практически все процитированные авторы упоминают о кораблях-призраках в творчестве Гумилева. О них и пойдет речь далее.

### «Корабль»

В первых строках стихотворения «Корабль» из «Романтических цветов» задается лирическая тема, которая почти сразу делается повествовательной. «Бледно мерцающий взор» героини – лишь повод для создания картины гибели корабля<sup>9</sup>:

«Что ты видишь во взоре моем,  
В этом бледно мерцающем взоре?»  
– «Я в нем вижу глубокое море  
С потонувшим большим кораблем...» (БП, 97).

---

<sup>7</sup> Тумповская М. М. «Колчан» Н. Гумилева // Н. С. Гумилев: Pro et contra. С. 445–446.

<sup>8</sup> Айхенвальд Ю. И. Гумилев // Н. С. Гумилев: Pro et contra. С. 492.

<sup>9</sup> Подобное композиционное построение неоднократно применялось поэтом. Ср.: «Моя любовь к тебе сейчас – слоненок, / Родившийся в Берлине иль Париже» («Слоненок»), «Может быть, тот лес – душа твоя, / Может быть, тот лес – любовь моя» («Лес») и др.

Корабль оказывается более чем призраком: с одной стороны, он воображаемый (как «изысканный жираф», «слоненок») и потому «виртуальный»; с другой стороны, хотя он погибший, но представлен поэтом как живой, и нет ни одной детали, указывающей на то, что сейчас это – остов. Однако героиня из внешнего мира (первых двух строк стихотворения – беседы с лирическим «я») оказывается внутри его воображаемого пространства, где происходит «безумная предсмертная борьба» корабля. Описание того, как героиня на утесе ожидает и зовет гибнущий корабль, напоминает сюжет оперы Р. Вагнера «Летучий голландец», в котором Сента бросается в море с высокой скалы, а призрачный корабль тонет:

Ты стояла на дальнем утесе,  
Ты смотрела, звала и ждала,  
Ты в последнем веселом матросе  
Огневое стремленье зажгла.

И никто никогда не узнает  
О безумной предсмертной борьбе  
И о том, где теперь отдыхает  
Тот корабль, что стремился к тебе (БП, 98).

Если в опере Вагнера Сента искупает вечный грех Летучего Голландца, то в стихотворении Гумилева героиня в этом смысле сродни русалке или Лорелее (и в какой-то степени пушкинской «деве на скале»). Она одновременно и губит корабль, и зовет его к себе, страдая от разлуки. В трактовке легенды, обработанной Гейне, Гумилев выделяет не судьбу капитана, а именно гибель корабля, «величавей, смелей» которого «не видали над бездной морскою». «Морская бездна» – общее поэтическое место, однако для Гумилева слова «пучина» и «бездна», грозящие гибелью и воплощаю-

щие разрушение судна, всегда будут любимыми атрибутами кораблей-призраков.

Ритм «Корабля» – трехстопный анапест – напоминает знаменитое блоковское «Ты – как отзвук забытого гимна». Вяч. Вс. Иванов отмечал, что это стихотворение Блока «у Гумилева отозвалось дважды: почти дословно и с сохранением точно этого же размера в «О тебе» ... и с изменением размера, остающегося трехсложным, в финале «Канцоны первой»<sup>10</sup>. Однако данный размер, сходство синтаксических конструкций и образов имеют место и в стихотворении «Отравленный» из сборника «Чужое небо»<sup>11</sup>, и в «Корабле». Кроме того, связь лирических

---

<sup>10</sup> Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Том II. Статьи о русской литературе. М. : Языки русской культуры, 2000. С. 224–225.

<sup>11</sup> Ср.:

У Блока:

Видишь день беззакатный и жгучий  
И любимый, родимый свой край,  
Синий, синий, певучий, певучий,  
Неподвижно-блаженный, как рай.

(Курсив здесь и далее в художественных текстах мой. – Е. К.)  
(Блок А. А. Собрание соч.: В 8 т. Т. 3. Стихотворения и поэмы; подготовка текста и примечания Вл. Орлова. М.-Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1960. С. 236).

У Гумилева:

Ах, мне снилась равнина без края  
И совсем золотой небосклон.  
Знай, я больше не буду жестоким,  
Будь счастливой, с кем хочешь, хоть с ним,  
Я уеду далеким, далеким,  
Я не буду печальным и злым.  
Мне из рая, прохладного рая,  
Видны белые отсветы дня (БП, 177).

сюжетов о Лорелее у Гейне и о корабле у Гумилеве поддерживается блоковским переводом этого стихотворения Гейне «Не знаю, что значит такое...».

А не-морской сюжет о Кармен в стихотворении Блока приобретает явные морские черты, стихия страсти соотносима с разбушевавшейся морской стихией, поэтому герой видит «даль морскую и берег счастливый», край «синий, синий», переживает «бурю цыганских страстей». Гумилев отзывается на размер и скрытый сюжет.

В финале «Корабля» блоковские строки:

Спишь в дурмане и видишь во сне  
Даль морскую и берег счастливый,  
И мечту, недоступную мне<sup>12</sup>.

обыгрываются при описании «возвращения» героя из фантастического путешествия в глубине «бледно мерцающего взора» возлюбленной:

Только тот, кто с тобою, царица,  
Только тот *вспоминает* о нем,  
И его голубая гробница  
В затуманенном взоре твоём...

«Недоступная мечта» о «дали морской» и «счастливом берегу» реализуется в воспоминании,

---

Помимо переключки размера, образов, синтаксиса (повтор определений и проч.) и интонаций, важную роль играет колористика. Блок дважды вводит эпитет «синий», относящийся к краю и, действительно, напоминающий райское пространство. Гумилев подчеркивает «золото» небосклона и райские «белые отсветы» дня. У Блока из сна действие переносится на Небеса, где неожиданно и непривычно звучит голос Кармен. В последней строфе стихотворения Гумилева герой ретроспективно смотрит из рая вниз на погубившую его возлюбленную.

<sup>12</sup> Блок А. А. Собрание соч. В 8 т. Т. 3. С. 236.

которое хранит память «о том, где теперь отдыхает / Тот корабль, что стремился к тебе» (БП, 98).

Блок пишет о «буре цыганских страстей», а Гумилев – о буре морской, но в «Корабле» она вызвана едва ли не самой героиней, которая «смотрела, звала и ждала ... в последнем веселом матросе / Огневое стремление зажгла» (БП, 98); сила «царицы» Гумилева подобна «одичалой прелести» Кармен, которую Блок называет «царицей блаженных времен». И, наконец, «тонкие руки» героини «Корабля», «точно сны», улетают к гибнущим матросам. Блок представляет читателю два сна: сон героя о Кармен и сон героини. Два сна взаимонаправлены и взаимоориентированы, так как одно пространство невозможно отделить от другого. Гумилев использует мотив сна только в роковой момент гибели корабля, сравнивая руки царицы сначала с летящими ласточками, потом – со снами. Но сам ход стихотворения напоминает блоковское построение: герою Блока снится сон о Кармен, внутри которого открывается «сказочный» сон героини. У Гумилева взор «царицы» становится такого рода сном-мечтой, игрой воображения, рождающей сюжетно выстроенные картины. «Голубая гробница» погибшего корабля, оживающая во взоре героини, напоминает образ «Летучего Голландца», мертвого, но вечно движущегося в морском пространстве.

### **«Нас было пять... Мы были капитаны», «Капитаны»**

Сонет «Нас было пять... Мы были капитаны», где судьба героев практически приравнена к судьбе «Летучего Голландца», является своеобразным прологом к микроциклу «Капитаны» из «Жемчугов»<sup>13</sup>. Гумилев создает

---

<sup>13</sup> См. об этом: Архипова А. «Эльдорадо» Эдгара По и «Жемчуга» Николая Гумилева // Рус. филология. Тарту.

образы героев, и близких ему по духу, и одновременно враждебных:

И после смерти наши привиденья  
Поднялись, как подводные камни,  
Как прежде, черной гибелью грозя  
Искателям неведомого счастья (ПСС, т. 1, 152).

Автор находится одновременно как бы на двух позициях: он соотносит себя с капитанами («Нам нравились зияющие раны, / и зарева, и жалкий треск снастей. / Наш взор пленял туманное ненастье, / Что можно видеть, / Но понять нельзя» (ПСС, т. 1, 152)<sup>14</sup>) и с их жертвами, которых называет «искателями неведомого счастья».

А. Я. Левинсону слышится в первой строке сонета «незабвенный стих Гюго:

O, combien de marins, combien de capitaines  
(О, сколько моряков и сколько капитанов...)

Второй стих отрывка... воскрешает в памяти испуганную красоту „Опьяненного корабля“ Рэнбо»<sup>15</sup>. В «Осеано пох» В. Гюго нет мистических оттенков и оживших мертвецов, ставших призраками («Où sont-ils, les marins sombrés dans les nuits noires? / O flots, que

---

1998. № 9. С. 132–139. Цит. по: [Электронный ресурс]. Режим доступа по: <http://www.gumilev.ru/main.phtml?aid=5000849>.

<sup>14</sup> В «Записках кавалериста» Гумилев пишет: «Наступать – всегда радость, но наступать по неприятельской земле – это радость, удесятеренная гордостью, любопытством и каким-то непреложным ощущением победы... Время, когда от счастья спирается дыхание» (ПСС, т. 6, с. 123).

<sup>15</sup> Левинсон А. Я. Гумилев. Романтические цветы // Н. С. Гумилев: Pro et contra. С. 353.

vous avez de lugubres histories!»<sup>16</sup> – «Где в черные ночи утонувшие моряки? / О волны, сколько у вас скорбных историй!»<sup>17</sup>), но гибель капитанов и матросов откликается в сонете Гумилева зловещим отсветом, и погибшие герои стихотворения Гюго превращаются в привидения, а их «безумные корабли», подобно «Пьяному кораблю» («Le bateau ivre») Рембо, пересекают океаны<sup>18</sup>. И когда мы снова встречаемся с ними в лирическом мире Гумилева, в сборнике «Жемчуга», повествование в нем идет в форме настоящего времени, как будто капитаны на кораблях-призраках преодолевают морское пространство в вечности.

А. Архипова указывает, что «при внимательном прочтении видны некоторые странности в поведении капитанов. Во-первых, капитаны не боятся тех опасностей на море, которые губят обычных людей: „Для кого не страшны ураганы / Кто изведал мальстремы и мель“. Автор подчеркивает их необычный внешний вид (ветхость одежды): „Солью моря пропитана грудь“, „сыплется золото с кружев, / С розоватых брабантских манжет“. Они полностью пренебрегают правилами мореходства: „Ни один пред грозой не трепещет, / Ни один не свернет паруса“. Такое странное поведение вполне может объясняться бесстрашием и презрением к смерти, пропагандируемым Гумилевым, но может иметь и иное объяснение. Кое-что проясняет исповедь капитана Летучего Голландца из сказки

<sup>16</sup> Hugo V. Гюго В. Poésies. Théâtre. Избранное: Сборник; сост. В. А. Никитин; на франц. и рус. яз. – Moscou: Édition «Raduga», 1986. P. 87.

<sup>17</sup> Перевод мой. – Е. К.

<sup>18</sup> Интересна колористическая переключка: «черной гибелью грозя» – у Гумилева и губительные «черные ночи» («les nuits noires») у Гюго.

Гауфа „Рассказ о корабле привидений“: „<...> с безумной радостью распускали мы все паруса каждый раз, как началась буря, надеясь разбиться об утесы <...> но это нам не удавалось“. Т. е. все „книжные“ герои цикла, именованные во втором стихотворении, являются мертвыми уже к моменту первого. Поэтому стихии им не страшны»<sup>19</sup>.

Однако четыре части «Капитанов» дают разные ипостаси души покорителей «новых земель». Как в сонете из «Романтических цветов» Гумилева привлекают и пираты, ставшие призраками, и их «мирные» жертвы-искатели, так и в микроцикле мы видим разных героев, объединенных жаждой морских странствий. В первой части это герои-храбрецы, и облик их дан в подчеркнуто романтическом стиле<sup>20</sup>:

---

<sup>19</sup> Архипова А. «Эльдорадо» Эдгара По и «Жемчуга» Николая Гумилева.

<sup>20</sup> Микроцикл «Капитаны» связан и с многими «морскими» стихотворениями Р. Киплинга. Моряки у Гумилева исследуют все уголки земного шара: «На полярных морях и на южных, / По изгибам зеленых зыбей, / Меж базальтовых скал и жемчужных / Шелестят паруса кораблей. / Быстрокрылых везут капитаны, / Открыватели новых земель, / Для кого не страшны ураганы, / Кто изведаль мальстремы и мель» (БП, 153). Р. Киплинг зовет «Follow the Romany patteran / North where the blue bergs sail, / And the bows are gray with the frozen spray, / And the masts are shod with mail. / Follow the Romany patteran / Sheer to the Austral Light. / Where the besom of God is the wild South wind, / Sweeping the sea-floors white» (“The Gipsy Trail”) (Kipling R. / Киплинг Р. Poems. Short stories. Избранное: Сборник; сост. Н. Я. Дьяконовой и А. А. Долинина; предисл. и коммент. А. А. Долинина; на англ. и рус. яз. Moscow: Raduga Publishers, 1986. P. 62) (В пер. Г. Кружкова: «...вперед! – за цыганской звездой кочевой / К синим айсбергам стылых морей, / Где искрятся суда от намерзшего льда / Под сияньем полярных огней. / Так вперед – за цыганской звездой кочевой – /

...взойдя на трепещущий мостик,  
Вспоминает покинутый порт,  
Отряхая ударами трости  
Ключья пены с высоких ботфорт,  
Или, бунт на борту обнаружив,  
Из-за пояса рвет пистолет,  
Так что сыпется золото с кружев,  
С розоватых брабантских манжет (БП, 153).

Конечно, игра с древностью и намек на вечные странствия есть и в этой части («разорванная карта», отмеченные А. Архиповой строки «Солью моря пропитана грудь»), причиной трагической судьбы «Летучего Голландца» часто называют бунт на корабле и гибель экипажа во время перестрелки (это подкреплено упоминаемой А. Архиповой новеллой Гауфа «Рассказ о корабле привидений»), умение корабля-призрака преодолевать водовороты («мальстремы»), подниматься на «гребне волны» с несвернутыми парусами, но, тем

---

До ревущих южных широт, / Где свирепая буря, как Божья метла, / Океанскую пыль метет» («За цыганской звездой») (Киплинг Р. Мохнатый шмель: Стихотворения; сост. Е. Зыкова. М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 15). Оба поэта пишут о южных и полярных морях, играют с двумя противоположными полюсами – от холода северных морей до Южного (звездного) Света (Южная звезда – to the Austral Light) (у Гумилева: «на полярных морях»; у Киплинга – «север, где плавают синие айсберги» – «North where the blue bergs sail»). Натяжение между двумя полюсами подчеркнуто и в «Пьяном корабле» Рембо: «martyr lassé des pôles et des zones» (Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе: Сборник / на франц. яз. с параллельным русским текстом. М.: Радуга, 1988. С. 178) («надоевшее мучение между полюсами»: Перевод «Пьяного корабля» Рембо мой. – Е. К.).

не менее, Гумилев здесь пишет не о трагически повторяющемся ходе вечного бытия легендарного корабля, а о жизненной силе капитанов, об их бесстрашии, ловкости, мужестве. Живые капитаны подобны экипажу «Летучего Голландца», но они сильнее его тем, что рискуют жизнью для такой победы:

Разве трусам даны эти руки,  
Этот острый, уверенный взгляд,  
Что умеет на вражьих фелуки  
Неожиданно бросить фрегат,  
  
Меткой пулей, острой железной  
Настигать исполинских китов  
И приметить в ночи многозвездной  
Охранительный свет маяков? (БП, 153)

Ожидание маяков – черта живых капитанов и не призрачных кораблей. Согласно легенде и ее обработке в литературе, «Летучий Голландец» не может приблизиться к берегу и блуждает по морям вдали от портов. Так и мистический корабль Рембо, оставленный матросами, «sans regretter l'œil ni ais des falots»<sup>21</sup> («не бросал небрежного взгляда на маяки»). Он становится призраком, преодолевает водовороты, «d'ineffables vents m'ont ailé par instants»<sup>22</sup> («невыразимые ветры мгновенно окрылили меня»). Это стихотворение неоднократно сравнивали с «Заблудившимся трамваем», но именно морская фантастическая тема у Гумилева во многом ориентирована на «Пьяный корабль» Рембо.

Первый стих первой строфы из «Капитанов»:

---

<sup>21</sup> Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе. С. 176.

<sup>22</sup> Там же. С. 178.

На полярных морях и на южных,  
По изгибам зеленых зыбей,  
Меж базальтовых скал и жемчужных  
Шелестят паруса кораблей, (БП, 153) –

можно увидеть как реминисценцию из «19 октября» (1825) Пушкина – стихов, посвященных лицейскому другу поэта Ф. Ф. Матюшкину: «Иль снова ты проходишь тропик знойный / И вечный лед полунощных морей»<sup>23</sup>. В пушкинском стихотворении охвачено беспредельное пространство, элементы которого контрастно заострены: юг и север, «тропик» и «вечный лед». Гумилев инверсирует два полюса, называя сначала «полярный», в отличие от «19 октября», в котором первым вводится «тропик знойный». Матюшкин покоряет мир полярных и тропических морей, подобно тому, как Пушкин покоряет мир слов, создавая свои стихи. Один из своих сборников Гумилев называет «Чужое небо». Источником данного заголовка, вероятно, может служить строка, посвященная Матюшкину, из «19 октября»: «Чужих небес любовник беспокойный»<sup>24</sup>. Гумилев – путешественник, Гумилев – покоритель «новых земель», не мог не любить стихи о лицеисте, всегда мечтавшем стать моряком, – настолько, что преподаватели для него специально заказывали книги по мореходству в Амстердаме и выписывали их в Царское Село. Гумилев, тоже учившийся в Царском Селе, должен был особенно выделять одного из первых лицеистов, Дон Жуана чужих небес.

<sup>23</sup> Пушкин А. С. Полн. собрание соч.: В 17 т. Т. 2, кн. 1. Стихотворения 1817–1825. Лицейские стихотворения в позднейших редакциях. М.: Воскресенье, 1994. С. 374.

<sup>24</sup> Там же.

Во второй части микроцикла Гумилев показывает другую ипостась мореплавателей – это путешественники-исследователи или герои, вынужденные побеждать море (как Одиссей). Они странствуют, потому что влюблены в движение, в новые страны, они мечтают открыть новые миры, «как будто не все пересчитаны звезды, / Как будто наш мир не открыт до конца» (БП, 154). Их путешествия всегда сладки; они, как и корабль Рембо, находятся под «наркозом» странствий<sup>25</sup>:

И, кажется, в мире, как прежде, есть страны,  
Куда не ступала людская нога,  
Где в солнечных рощах живут великаны  
И светят в прозрачной воде жемчуга.

С деревьев стекают душистые смолы,  
Узорные листья лепечут: «Скорей,  
Здесь реют червонного золота пчелы,  
Здесь розы краснее, чем пурпур царей!»

И карлики с птицами спорят за гнезда,  
И нежен у девушек профиль лица... (БП, 154).

Опьянение от новых мест, не похожих на «страны отцов», переживаемое героями-исследователями мира у Гумилева, напоминает строки стихотворения Рембо:

---

<sup>25</sup> М. Баскер пишет: «Такой „наркоз воображения“ с помощью романтической экзотики сопряжен, конечно, со стремлением отнюдь не к буквальному „физическому“ подражанию отважным искателям морских приключений, а к расширению, хотя бы на иллюзорной основе, умственных границ» (Баскер М. Гумилев, Рабле и «Путешествие в Китай»: К прочтению одного прото-акмеистического мифа // Материалы научной конференции 17–19 сентября 1991 г. СПб., 1992. Цит. по: [Электронный ресурс]. – Режим доступа по: <http://www.gumilev.ru/about/19.>)

Je sais les cieux crevant en éclairs...  
...j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir!..  
...J'ai vu le soleil bas, taché d'horreurs mystiques,  
Illuminant de longs figements violets...  
...J'ai heurté, savez-vous, d'incroyables Florides  
Mêlant aux fleurs des yeux de panthères à peaux  
D'homme!..<sup>26</sup>

Я знаю пронзенные (испещренные) светом небеса...  
...Я увидел однажды то, что мечтает увидеть человек!  
...Я увидел заходящее солнце,  
в пятнах мистического ужаса,  
Освещающее длинные фиолетовые  
неподвижные воды...  
...Я столкнулся с невероятными Флоридами,  
Где примешивается к цветку глаз пантер кожа  
Человека!..

Герои-путешественники в «Капитанах» не наслаждаются морскими пространствами, которые дарят счастье «кораблю» у Рембо, а открывают «новые земли». Им интересен мир, куда могут донести их корабли. Вторая часть микроцикла более «сухопутная», корабли там – лишь средство передвижения.

Третья часть тоже посвящена «сухопутному» миру – развлечениям «веселых матросов», спешащих в «знакомый порт». Гумилев дает картину того, как проводят время моряки вне родной стихии. Это опять-таки «дурман», как и «наркозы» глубины у исследователей-путешественников из второй части, но «дурман» портовых развлечений. Эта часть близка сюжету «Баллады о ночлежке Фишера»

---

<sup>26</sup> Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе. С. 176, 178.

(«The Ballad of Fisher's Boarding-House») Р. Киплинга. Но если в балладе драка заканчивается смертью моряка, то гумилевские матросы забывают обо всем, когда «рупор капитана / Их к отплытью призовет» (БП, 155)<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Ср.:

«The Ballad of Fisher's Boarding-House» Киплинга:  
 'Twas Fultah Fisher's  
 boarding house,  
 Where sailor-men reside,  
 And there were men of all  
 the ports  
 From Mississip to Clyde,  
 And regally they spat and  
 smoked,  
 And fearsomely they lied.  
 They backed their toughest  
 statements with  
 The Brimstone of the Lord,  
 And crackling oaths went to  
 and fro  
 Across the first-banged board.  
 And there was Hans the  
 blue-eyed Dane ...  
 Who carried on his hairy  
 chest  
 The maid Ultruda's charm –  
 The little silver crucifix  
 That keeps a man from harm  
 (Kipling R. The Ballad of  
 Fisher's Boarding House  
 [Электронный ресурс]. –  
 Режим доступа по: [http://www.eliteskills.com/analysis\\_poetry/The\\_Ballad\\_of\\_Fishers\\_Boarding\\_House\\_by\\_Rudyard\\_Kipling\\_analysis.php](http://www.eliteskills.com/analysis_poetry/The_Ballad_of_Fishers_Boarding_House_by_Rudyard_Kipling_analysis.php))

Пер. А. Оношке-  
 вич-Яцыны:  
 Шли к Фишеру  
 в ночлежный дом  
 Одни лишь моряки  
 Со всех концов, из  
 всех портов,  
 Кто с моря, кто  
 с реки,  
 И были щедры на  
 вранье,  
 Окурки и плевки ...  
 ... И подкрепляли  
 речь они,  
 Произнося хулу,  
 Сквозь гром про-  
 клятий кулаки  
 Гремели по столу.  
 Датчанин, светло-  
 глазый Ганс ...  
 Носил на выпуклой  
 груди  
 Ультрудин амулет –  
 Дешевый крест из  
 серебра,  
 Спасающий от бед  
 (Эолова арфа:  
 Антология баллады  
 / Сост., предисл.,  
 коммент. А. А. Гуг-  
 нина. М. : Выс-  
 шая школа, 1989.  
 С. 266–267).

«Капитаны»  
 Гумилева:  
 ... хватив в та-  
 верне сидру,  
 Речь ведет  
 болтливый деа,  
 Что сразить  
 морскую гидру  
 Может черный  
 арбалет.  
 А в заплеван-  
 ных тавернах  
 От заката до  
 утра  
 Мечут ряд ко-  
 лод неверных  
 Завитые  
 шулера..  
 Хорошо...  
 с солдатами из  
 форта  
 Ночью драки  
 затевать.  
 А потом  
 бледнеть от  
 злости,  
 Амулет зажать  
 в полу,  
 Все проигры-  
 вая в кости  
 На затоптан-  
 ном полу  
 (БП, 154–155)

Четвертая часть микроцикла вводит мистические мотивы, связанные с Летучим Голландцем. И. Кравцова, рассматривающая параллели между Гумилевым и Э. По, пишет: «Стремление к освоению неизведанных областей духа, заявленное в „Капитанах“, новое знание о мире, добываемое лишь при условии наивысшего напряжения творческой воли, осложнены у Гумилева мыслью о пределах познания и прямо отсылают к рассказу Э. По „Манускрипт, найденный в бутылке“»<sup>28</sup>.

Гумилев в письме к Брюсову признавался: «Из поэтов больше всего люблю Эдгара По, которого знаю по переводам Бальмонта, и Вас»<sup>29</sup>. О влиянии творчества Э. По на Гумилева упоминалось исследователями неоднократно. Н. Оцуп спрашивает: «Не беседовал ли с автором „Ворона“ Гумилев, веривший в родство душ?.. Иногда сумасшедшие видения алкоголика Эдгара По и жизнерадостные, колдовские писания Гумилева походят друг на друга, как страх при лунном и солнечном свете. Душа гумилевских стихов „дневная“, а душа творений великого американца „ночная“»<sup>30</sup>.

У А. Ахматовой есть наброски статьи о Гумилеве и По<sup>31</sup>. И. Г. Кравцова указывает, что «описание личности Э. По, сделанное Бальмонтом, остановило внимание» Гумилева, а «вступительный очерк Бальмонта отмечен Ахматовой в связи с несколькими стихотворениями Гу-

---

<sup>28</sup> Кравцова И. Г. Н. Гумилев и Эдгар По: Сопоставительная заметка Анны Ахматовой / [Электронный ресурс]. Режим доступа по: <http://www.gumilev.ru/main.phtml?aid=110082074>.

<sup>29</sup> Гумилев Н. Неизданное и несобранное; сост., ред. и коммент. М. Баскера и Ш. Греем. Paris, 1986. С. 95.

<sup>30</sup> Оцуп Н. А. Николай Гумилев. Жизнь и творчество. С. 159.

<sup>31</sup> И. Г. Кравцова приводит текст черновика Ахматовой в своей статье «Н. Гумилев и Эдгар По: Сопоставительная заметка Анны Ахматовой».

милева: „Портрет мужчины“ и „Капитаны“»<sup>32</sup>. Исследовательница приводит характеристику Э. По из очерка Бальмонта: «Колумб новых областей в человеческой душе, он первый сознательно задался мыслью ввести уродство в область красоты и, с лукавством мудрого мага, создавал поэзию ужаса. Он первый угадал поэзию распадающихся величественных зданий, угадал жизнь корабля, как одухотворенного существа, уловил великий символизм явлений моря... Как его собственный герой, капитан фантастического корабля, бегущего в полосе скрытого течения к южному полюсу, он во имя Открытия спешил к гибели»<sup>33</sup>.

А. Архипова рассматривает мотивы из Э. По в стихотворениях Гумилева «Конквистадор в панцире железном», «Старый конквистадор», «Конквистадор» и «Рыцарь с цепью», в цикле «Капитаны»<sup>34</sup>.

Не случайно именно «Капитаны» стали текстом, ближе всего связывающим русского и американского поэтов. К отмеченным Ахматовой, а вслед за ней И. Г. Кравцовой, рассказам По (один из наиболее часто называемых при сопоставлении Гумилева и По – «Рукопись, найденная в бутылке», где подробно описывается таинственный корабль с одряхлевшими капитаном и матросами, преодолевающий под полными парусами ураган, удерживающийся на гребне волны и направляющийся к южному полюсу<sup>35</sup>) доба-

---

<sup>32</sup> Кравцова И. Г. Н. Гумилев и Эдгар По.

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> Архипова А. «Эльдорадо» Эдгара По и «Жемчуга» Николая Гумилева.

<sup>35</sup> Ср. у Гумилева:

... где-то есть окраина –  
Туда, за тропик Козерога! –  
Где капитана с ликом Каина  
Легла ужасная дорога (БП, 156).

вим «Низвержение в Мальстрем», герой которого попал в страшный водоворот Москестрем и сумел выжить. Находчивость рыбака напоминает ловкость и смелость гумилевских капитанов из первой части микроцикла, но его мистическое спасение сродни спасению-проклятию капитана и матросов «Летучего Голландца» из четвертой части:

Сам капитан, скользя над бездною,  
За шляпу держится рукою.  
Окровавленной, но железною  
В штурвал *вцепляется* – другою.

*Как смерть, бледны его товарищи,*  
У всех одна и та же дума.  
Так смотрят трупы на пожарище –  
Невыразимо и угрюмо (БП, 156).

Герой рассказа Э. По «as I felt the sickening sweep of the descent... instinctively *tightened* my hold upon the barrel, and closed my eyes»<sup>36</sup>(«во время головокружительного падения... инстинктивно *вцепился* изо всех сил в бочонок и закрыл глаза»<sup>37</sup>). Его брат, «presently he shook his head, *looking as pale as death*, and held up one of

---

М. Баскер отмечает, что «связь страсти к путешествиям с грехопадением тем более уместна ввиду того, что – как напоминает нам четвертая часть „Капитанов“, – изначальный богоборец и отверженец Каин был обречен по легенде стать также и прототипом всех беженцев и „вечных скитальцев“» (Баскер М. Гумилев, Рабле и «Путешествие в Китай»).

<sup>36</sup> Пое Е. А. The selected poetry and prose of Edgar Allan Poe; edited, with an Introduction, by Т. О. Mabbot, professor of English, Hunter College. New York: the Modern Library, 1951. P. 208.

<sup>37</sup> По Э. А. Полное собрание рассказов; издание подготовлено А. А. Елистратовой и А. Н. Николюкиным. М.: Наука, 1970. С. 319.

his fingers, as if to say 'listen!'<sup>38</sup> («Бледный, как смерть, поднял палец, словно желая сказать: „Слушай!“»<sup>39</sup>). Сходство во внешности и поведении героев По и Гумилева говорит о том, что русский поэт увидел элементы легенды о «Летучем Голландце» в «Низвержении в Мальстрем». Рыбак у По, кружащийся в немислимом водовороте, наблюдает за «добычей» Москестрема, среди которой особо отмечен «the wreck of a Dutch merchant ship»<sup>40</sup> («остов голландского торгового судна»<sup>41</sup>). Седина моряка («My hair, which had been raven-black the day before, was as white as you see it now»<sup>42</sup> – «Волосы мои, еще накануне черные, как смоль, стали... совершенно седыми»<sup>43</sup>) отчасти делает его причастным вечности капитана «Летучего Голландца», возраст которого словно застыл в единой точке.

Так, стихотворный микроцикл Гумилева получает дополнительный подтекст: рядом с привидениями («капитаном, скользящим над бездною», и его «товарищами») вновь, как и в первой части, проступают образы смельчаков и любимцев судьбы, сумевших победить грозную стихию.

Цикл Гумилева соотносится также с поэмой К. Бальмонта «Мертвые корабли»<sup>44</sup>, которую В. Ф. Мар-

---

<sup>38</sup> Poe E. A. The selected poetry and prose of Edgar Allan Poe. P. 205.

<sup>39</sup> По Э. А. Полное собрание рассказов. С. 317.

<sup>40</sup> Poe E. A. The selected poetry and prose of Edgar Allan Poe. P. 209.

<sup>41</sup> По Э. А. Полное собрание рассказов. С. 320.

<sup>42</sup> Poe E. A. The selected poetry and prose of Edgar Allan Poe. P. 211.

<sup>43</sup> По Э. А. Полное собрание рассказов. С. 322.

<sup>44</sup> См. об этом: Grossman J. D. Valery Bryusov and the Riddle of Russian Decadence. University of California Press: Berkeley, 1985. P. 203–207.

ков назвал «поэмой об искателях нового и „безвестного“, обманутых далью и нашедших себе могилу среди вечных льдов и других кораблей-призраков»<sup>45</sup>. Наиболее очевидные параллели – описание чудесных стран и островов, «сластей» неизведанного, призрачность кораблей, обманчивость счастья путешественников. Текст Бальмонта во многом ориентирован на «Осеано пох» Гюго и «Le voyage» Ш. Бодлера, название которого М. Цветаева перевела как «Плаванье», а не «Путешествие». Строки Бальмонта «есть остров – *красив, недвижим, / Окован пленительным зноем*»<sup>46</sup> – реминисценция из Гюго: «Où sont-ils? sont-ils rois dans quelque île / Nous ont-ils délaissés pour *un bord plus fertile?*»<sup>47</sup> («Где они? Может, они короли на некоем острове, / И оставили нас для берегов более плодородных?»<sup>48</sup>). Стихи Бальмонта «В безвестном – улада тревожной души» у Бодлера звучат: «Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*»<sup>49</sup>!»<sup>50</sup> («В глубь неизвестного, чтоб новое найти!» – перевод мой. – Е. К.).

«Капитаны» Гумилева через Бальмонта «напитаны» перечисленными мотивами. Отметим очевидные переключки:

<sup>45</sup> Марков В. Ф. О свободе в поэзии: Статьи, эссе, разное. СПб.: Изд-во Чернышева, 1994. С. 50.

<sup>46</sup> Бальмонт К. Д. Стихотворения; вступ. статья, сост., подг. текста и примеч. Вал. Орлова. Л.: Сов. писатель, 1969. С. 114.

<sup>47</sup> Hugo V. / Гюго В. Poésies. Théâtre. Избранное. С. 86.

<sup>48</sup> В пер. В. Б. Микушевича: «Быть может, – говорят, – они теперь владыки / Счастливых островов, чьи уроженцы дики» (Hugo V. / Гюго В. Poésies. Théâtre. Избранное. С. 515).

<sup>49</sup> Курсив автора. – Е. К.

<sup>50</sup> Baudelaire Ch. Les fleurs du mal; préface de T. Gautier. Paris: Calmann-Levy, 1899. P. 351.

«Мертвые корабли»

Бальмонта

«Капитаны»

Гумилева

1. Описание чудесных стран и островов, «сладостей»  
неизведанного

На Полюс! На Полюс! <i>Бежим, поспешим,</i> <i>И новые тайны откроем!</i> Там, верно, есть остров – <i>красив, недвижим,</i> Окован <i>пленительным зноем!</i>	... все, кто дерзает, кто хочет, кто ищет, <i>Кому опостытели</i> <i>страны отцов,</i> <i>Кто дерзко хохочет,</i> <i>Насмешливо свищет,</i> <i>Внимая советам немых</i> <i>мудрецов!..</i>
<i>Нам скучны пределы</i> <i>родимых полей,</i> <i>Изведанных дум</i> <i>и желаний.</i>	... И, кажется, в мире, как прежде, есть страны, <i>Куда не ступала</i> <i>людская нога,</i>
Мы жаждем <i>качанья немых кораблей,</i>	Где в солнечных рощах живут великаны
Мы жаждем далеких скитаний.	И светят в прозрачной воде жемчуга
В безвестном – улада тревожной души, В туманностях манят зарницы.	С деревьев стекают душистые смолы, <i>Узорные листья лепечут:</i> <i>«Скорей,</i>
<i>И сердцу рокоцут</i> <i>приливы: «Спешите!»</i>	Здесь реют червонного золота пчелы,
<i>И дразнят</i> <i>свободные птицы.</i>	Здесь розы краснее, чем пурпур царей!»
Нам ветер бездомный шепнул в полусне, Что сбудутся наши надежды:	<i>И карлики с птицами</i> <i>спорят за гнезда,</i> И нежен у девушек профиль лица ...

Для нового Солнца,  
в цветущей стране,  
Проснувшись,  
откроем мы вежды

## 2. Призрачность кораблей

Огромный остов корабля	Там волны
В пустыне Моря	с блесками и всплесками
быстро мчится,	Непрекращаемого танца,
Как будто где-то есть земля,	И там летит
К которой	скачками резкими
жадно он стремится.	Корабль Летучего Голландца.
За ним, скрипя,	Ни риф, ни мель
среди зыбей	ему не встретятся,
Несутся бешено другие,	Но, знак печали и несчастий,
И привиденья кораблей	Огни Святого Эльма светятся,
Тревожат области морские.	Усеяв борт его и снасти.

## 3. Обманчивость счастья путешественников

Так что ж, и для нас	... какие наркозы
развернула	Когда-то рождала
Свой свиток седая печаль?	для вас глубина!
Так, значит, и нас обманула	(БП, 154–155)
Богатая сказками даль?	

Бальмонт К. Д.  
Стихотворения. С. 114–116

Судьба кораблей Бальмонта напоминает судьбу «пьяного корабля» Рембо, ставшего живым призраком, «плавающим островом» («presque île, ballottant sur mes bords...»<sup>51</sup> – «почти остров, раскачивающий на

<sup>51</sup> Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе. С. 180.

своем борту...»)»<sup>52</sup>, а Гумилев акцентирует внимание на личности капитанов – сначала истинных героев, покоряющих морское пространство, потом путешественников-искателей, развлекающихся в порту матросов, и, наконец, призраков, движущихся к Южному Кресту на легендарном корабле.

### «Путешествие в Китай»

В «Путешествии в Китай» не «пьяный корабль», а опытный «в пьяном деле, / Вечно румяный, метр Рабле» (БП, 135), становится капитаном. М. Баскер доказывает, что «по контрасту с Бодлером и русскими символистами конец пути для Гумилева лежит не через море смерти и не в трансцендентной Высшей Реальности потустороннего, а, метафорически говоря, „под ногами“ самих путешественников: его Китай, как выявляется из всего предыдущего, представляет собой не метафизическую и не географическую, а внутреннюю, духовную реальность»<sup>53</sup>. Поэтому финальные строки «Только в Китае мы якорь бросим, / Хоть на пути и встретим смерть!» (БП, 136) трактуются исследователем как путь «за пределы жизненных треволнений, в состоянии весьма схожем с тем, что Рабле определяет

---

<sup>52</sup> У Бальмонта в «Мертвых кораблях» есть строки:

И туча бежала за тучей,  
За валом мятежился вал.  
Встречали мы *остров плавучий*,  
Но он от очей ускользал

(Бальмонт К. Д. Стихотворения. С. 115).

Возникает ощущение, что бальмонтовские корабли смотрят в зеркало, они встречают блуждающий в бесконечных пространствах корабль Рембо, превратившийся в плавучий остров.

<sup>53</sup> Баскер М. Гумилев, Рабле и «Путешествие в Китай».

в своем... описании Сократа как „понимание сверхчеловеческое“ и т.д., вплоть до „презрения невероятного ко всему, на что смертные так зарятся, за чем так гоняются, и ради чего они так трудятся, путешествуют и воюют“. Смертный Адам отрешается от своего бремени, плоды его нового сада уже искуплены всем познанным, и он становится неуязвимым к возможности дальнейшего падения»<sup>54</sup>.

Если увидеть в стихотворении скользнувший образ корабля-призрака, то возникает несколько иная трактовка финала. Соглашаясь с Баскером по поводу «не метафизической и не географической, а внутренней, духовной реальности» конечной точки пути – Китая, отметим любимый Гумилевым мотив «приглашения в путешествие». Так называется одно из его стихотворений, цитата из бодлеровского «L'invitation au voyage», где возникает пространство неведомой страны – райской, запредельной, рожденной воображением поэта. Не случайно подчеркнуто ощущение счастья от пути в Китай («Праздником будут те недели, / Что проведем на корабле» (БП, 135)) и от переживания самой страны:

...Будет счастье  
В самом крикливом кабаду,  
Душу исполнит нам жгучей страстью  
Смуглый ребенок в чайном саду  
(БП, 135).

Это мир, о котором мечтают поэты, но поскольку на роль капитана приглашен Рабле, а жердь он использует вместо весла, мы можем предположить, что Гумилев заменяет мрачного капитана «Летучего Голландца» из микроцикла капитаном «вакхическим» и поэтическим. Управлять кораблем-призраком (суще-

<sup>54</sup> Там же.

ствующим лишь в воображении поэта) должен один из его любимых авторов, о котором он писал в своем знаменитом манифесте «Наследие символизма и акмеизм» (1913)<sup>55</sup>. Смерть не станет финалом морского путешествия, потому что корабль, подобно Летучему Голландцу, понесет своих капитана и матросов дальше – в Китай. Рядом с давно умершим, но вечно живым Рабле герои обретут не только легендарное, но и поэтическое бессмертие. История о корабле-призраке преобразуется в стихотворении Гумилева в историю нескончаемых странствий поэзии.

### **«Возвращение Одиссея»**

В этом же ряду можно рассмотреть микроцикл «Возвращение Одиссея» – историю знаменитого путешественника, судьба которого в трактовке Гумилева уподоблена судьбе капитана «Летучего Голландца». По мнению А. Архиповой, «Одиссей – это герой, вернувшийся живым не только из своего многострадального путешествия,

---

<sup>55</sup> «Всякое направление испытывает влюбленность к тем или иным творцам и эпохам. Дорогие могилы связывают людей больше всего. В кругах, близких к акмеизму, чаще всего произносятся имена Шекспира, Рабле, Виллона и Теофиля Готье. Подбор этих имен не произволен. Каждое из них – краеугольный камень для здания акмеизма, высокое напряжение той или иной его стихии. Шекспир показал нам внутренний мир человека, Рабле – тело и его радости, мудрую физиологичность, Виллон поведал нам о жизни, нисколько не сомневающейся в самой себе, хотя знающей все, – и Бога, и порок, и смерть, и бессмертие, Теофиль Готье для этой жизни нашел в искусстве достойные одежды безупречных форм. Соединить в себе эти четыре момента – вот та мечта, которая объединяет сейчас между собою людей, так смело назвавших себя акмеистами» (ПСС, т. 7. С. 149–150).

но и из Аида... Одиссей – погубленный „черной богиней“ – возвращается домой уже не живым, а скорее мертвым для того, чтобы отомстить („сторож чести“, „долг священный“) неверной жене, а, выполнив свой долг, должен вернуться („Надо служить беспощадному Богу / Богу Тревоги на черных путях“). Это тоже своеобразный мотив путешествия через смерть, преодоления смерти»<sup>56</sup>.

Подобно Летучему Голландцу, героям рассказов Э. По и стихов Р. Киплинга, Одиссей преодолевает типичные морские испытания, которые превращают его из живого моряка в поэтический миф:

Я борюсь с водоворотами  
И клокочущими пенами.  
  
Я трирему с грудью острою  
В буре бешеной измучаю,  
Но домчусь к родному острову  
С грозовою сизой тучею...  
  
...В корабле раскрылись трещины,  
Море взрыто ураганами (БП, 149).

Паллада превращает Одиссея в вечного странника, который ослеплен, как и герои «Капитанов», «наркозами» глубины, Афина его «манит... / С новой кручи в бездну броситься» (БП, 149). Словно капитан призрачного корабля, герой Гумилева играет с водоворотами и пучинами. Богиня, с одной стороны, защищает его от обыкновенной человеческой гибели; с другой – губит, делая почти марионеткой в руках моря. Описывая странствия Одиссея, поэт перечисляет все самое страшное, что может случиться с моряком. Пережить это почти не-

---

<sup>56</sup> Архипова А. «Эльдорадо» Эдгара По и «Жемчуга» Николая Гумилева.

возможно, и Гумилев видит вернувшегося к Пенелопе не страстно соскучившегося по дому скитальца, а почти легенду. Одиссея нельзя убить, это он мстит всем обидчикам, легко побеждая врагов – Антиноя, «лучшего юношу греческих стран»; «бледного» Евримаха, «низкорослого и тучного»; «громадного и грузного, как слон», Антинома. Он как будто винит ахейских героев не в том, что они разграбили его дом и пытались обольстить его жену, а в том, что они не отправились воевать, странствовать, побеждать врагов и морские пространства:

Льстивые речи шептать Пенелопе,  
Ночью ласкать похотливых рабынь –  
Слаще, чем биться под музыку копий,  
Плавать над ужасом водных пустынь!..

...Вот Антином... Разъяренные взгляды...  
...Был бы он первым героем Эллады,  
Если бы с нами отплыл в Илион (БП, 150–151).

Сухопутный мир Одиссеей орошает кровью, наполняет единственной доступной влагой для героев, отказавшихся преодолевать море: «Что это? Брошены красные ткани / Или, дымясь, растекается кровь?» (БП, 151)<sup>57</sup>. И дворцы, которыми герои хотят «платить за

---

<sup>57</sup> Ср. с эпизодом из новеллы В. Гауфа «Рассказ о корабле привидений» (цикл «Караван»): когда герои попадают на палубу странного корабля, появление которого послужило предзнаменованием гибели их корабля, они видят, что «der Boden war mit Blut gerötet, zwanzig bis dreißig Leichname... lagen auf dem Boden» (Hauff W. Abenteuer aus dem Morgenland: Ausgewählte Märchen. Greifenverlag zu Rudolstadt, 1981. S. 26) – «весь пол был залит кровью, двадцать или тридцать трупов... лежали распростерты на полу» (Гауф В. Сказки; пер. с нем. Н. Касаткиной, вступ. ст. В. Каверина. М.: Худож. лит., 1988. С. 25). У Гумилева: «Все вы, князь, и трусливый, и сме-

обиды», не имеют никакой ценности, Одиссей подчеркивает, насколько они ничтожны по сравнению с древними городами: «Я бы не принял и всей Атлантиды, / Всех городов, погребенных на дне!» (БП, 150). Не слу-чаен и финальный выбор:

Надо служить беспощадному богу,  
Богу тревоги на черных путях.  
Снова полюбим влекущую даль мы  
И золотой от луны горизонт,  
Снова увидим священные пальмы  
И опененный, клокочущий Понт (БП, 151).

Как и Летучий Голландец, вечно странствующий в морских просторах, лишенный возможности наслаждаться землей, Одиссей у Гумилева отказывается от родного острова, «союз с необорною богинею» приобретает почти мистический характер и несет уже не горечь, а какую-то черную радость от познания «влекущей дали» и «грозовой бездны».

Последние строки первого и второго стихотворений микроцикла заканчиваются словами о тяге к бурному морю, к Палладе, выступающей у Гумилева морским божеством, к белым чайкам и зарницам. Однако финал «Одиссея у Лаэрта» – последнего стихотворения цикла посвящен смерти, смерти, противоположной цвету глаз отца героя («безоблачнее неба»), глаз, воплощающих свет жизни для странника. Гумилев рисует параллельно уход сына «грудью в ночь / Увидеть бездну грозовую» (БП, 152) и будущий уход в царство теней:

Когда предсмертною тоской  
Я буду навзничь опрокинут,

---

лый, / Белою грудой готовитесь лечь... Падают, падают тигры  
и лани, / И никогда не поднимутся вновь» (БП, 150–151).

Припомню я...

Тебя, твой миртовый венец,  
Глаза безоблачнее неба  
И с нежным именем «отец»  
Сойду в обители Эреба (БП, 152).

Мечта Летучего Голландца закончить свои бесконечные скитания открывается не напрямую. Сначала выражается сомнение в правильности существования внутри войн и странствий («Я верю – боги в тишине, / а не в смятенье и не в буре» (БП, 152)), потом переживается горечь ожидаемой смерти («черный жребий», «предсмертная тоска») и, наконец, тихое успокоение в «обители Эреба». Внутренняя неустроенность капитана и матросов корабля-призрака близка гумилевскому Одиссею, и на фоне ярости, жажды бури проступает нотка тоски по украшенным садам, холмам, домашнему запаху «свежей мяты». Запах дома для странника напоминает запах смерти – той непредставимой, «обыкновенной», которая не должна случиться с героем – покорителем мира.

Сам Гумилев неоднократно описывал свою смерть в стихах<sup>58</sup> и всегда видел ее яркой, эффектной, «поэтической» («И умру я не на постели / При нотариусе и враче, / А в какой-нибудь дикой щели, / Утонувшей в густом плюще» (БП, 257)). А миг смерти любимого героя в стихотворении окрашен мягкой ностальгической нотой – его воспоминаниями о глазах отца. Это тот полюс вечного бытия капитана и матросов Летучего Голландца, о котором пишут реже, он менее блистателен, чем другой, – страдания за совершенный грех и желание искупить свои грехи

---

<sup>58</sup> «Рабочий», «Заблудившийся трамвай», «Я вежлив с жизнью современной...» и др.

смертью, желание преклонить голову к земле. Глаза отца «безоблачнее неба», их цвет рифмуется с цветом моря, но он другой – тихий, не грозовой, не бурный. Он противоположен тем морским оттенкам, которые дороги романтическим скитальцам.

В своей исповеди призрачный капитан из «Рассказа о корабле привидений» В. Гауфа говорит герою, избавившему его от вечных скитаний: «*Seit fünfzig Jahren schiffte mein Leib durch diese Wogen, und mein Geist war verdammt, jede Nacht in ihn zurückzukehren. Aber jetzt hat mein Haupt die Erde berührt, und ich kann versöhnt zu meinen Vätern gehen*»<sup>59</sup> («Уже пятьдесят лет мое тело плавает по этим волнам, а дух мой был осужден возвращаться в него каждую ночь. Но теперь головы моей коснулась земля, я получил отпущение и могу удалиться к праотцам»<sup>60</sup>). Гумилев, по-видимому, неоднократно косвенно цитировавший Гауфа<sup>61</sup>, контаминирует страш-

<sup>59</sup> Hauff W. Abenteuer aus dem Morgenland. S. 33.

<sup>60</sup> Гауф В. Сказки. С. 29.

<sup>61</sup> См. упоминания о переключке текстов Гумилева и Гауфа в уже названной нами статье А. Архиповой; также связь стихотворения «Заблудившийся трамвай» с эпизодом из «Карлика Носа» отмечали Р. Д. Тименчик (ошибочно указал «Маленького Мука»), Ю. Л. Кроль, С. В. Полякова (Полякова, 1992). См.: Тименчик Р. Д. К символике трамвая в русской поэзии // Ученые записки Тартуского государственного университета: Труды по знаковым системам. XXI. Символ в системе культуры. Тарту, 1987. Вып. 830. С. 139; Кроль Ю. Л. Об одном необычном трамвайном маршруте («Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева) // Русская литература. 1990. № 1. С. 140; Полякова С. В. Источник одного образа из «Заблудившегося трамвая» Гумилева // Николай Гумилев и русский Парнас. СПб., 1992. Цит. по: [Электронный ресурс]. Режим доступа по: <http://www.gumilev.ru/main.phtml?aid=130082104>).

ные сцены драки и убийства на палубе «Летучего Голландца» с избиванием женихов у Гомера. Следуя за основными коллизиями «Одиссеи», поэт привносит в них свои любимые мотивы, поворачивает героя в сторону морских странствий и акцентирует его странническую сущность, максимально приближая к легендарному миру капитана корабля-призрака.

Но не только миф об Одиссее претерпевает изменения в лирике Гумилева – лирический герой микроцикла «Беатриче» свершает духовный путь через морские пучины:

Слишком долго мы были затеряны в безднах.  
Волны-звери, подняв свой мерцающий горб,  
Нас крутили и били в объятьях железных  
И бросали на скалы, где пряталась скорбь (БП, 148).

Стремление Данте к Беатриче для Гумилева – это блуждание по морским просторам, преодоление бурь, падение в бездны и удары о скалы. «Морская» строфа микроцикла строится как сложение нескольких пространств: действие замкнуто в безднах, внутри которых «волны-звери» сжимают героев в своих объятиях и швыряют на скалы. Мы видим здесь ряд вложенных друг в друга топосов: бездны, «мерцающий горб» волн, скалы. После падения в бездны герои поднимаются вверх на горбе волн, которые их отбрасывают в сторону, к скалам. Духовные (и реальные, морские) постижения глубин и резкие взлеты напоминают движение Данте через ад и чистилище в рай<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> Ю. Зобнин указывает на сюжет Данте и Беатриче как один из подтекстов стихотворения Гумилева «Заблудившийся трамвай» (См.: Зобнин Ю. «Заблудившийся трамвай» Н. Гу-

Различные литературные сюжеты, используемые Гумилевым и связанные с темой пути, движения, всегда имеют оттенок морских странствий, причем странствий вечных, радостных и трагических одновременно, потому что судьба Летучего Голландца для поэта – и манящая, и горькая.

### «Пятистопные ямбы»

Лирический сюжет «Пятистопных ямбов» из стихотворного сборника «Колчан» напоминает знаменитую «Память»: поэт словно расчисляет жизненные вехи – плавание по морям, путешествия в Африку, разлука с возлюбленной, уход на войну. Первая строфа стихотворения может быть увидена как призрачный путь на призрачном корабле:

Я помню ночь, как черную наяду,  
В морях под знаком Южного Креста.  
Я плыл на юг; могучих волн громаду  
Взрывали мощно лопасти винта,  
И встречные суда, очей отраду,  
Брала почти мгновенно темнота (БП, 220).

Морской пейзаж, созданный Гумилевым, выглядит вполне в духе эпизодов встречи кораблей с «Летучим Голландцем». Только герой здесь как раз и находится в призрачном мире: темнота, штиль, путь «под знаком Южного Креста» и встреча с проходящими судами – это атрибуты страшного затишья перед бурей, а сам «Летучий Голландец» – свидетельство будущей гибели «живых» кораблей. О том, какая перед штор-

---

милева (к проблеме дешифровки идейно-философского содержания текста) // Русская литература. 1993. № 4. С. 176–192).

мом на море воцаряется тишина, писали и Э. По («Рукопись, найденная в бутылке», «Низвержение в Мальстрем»), и В. Гауф в «Рассказе о корабле привидений»:

The air now became intolerably hot, and was loaded with spiral exhalations similar to those arising from heated iron. As night came on, every breath of wind died away, and a more entire calm it is impossible to conceive<sup>63</sup>. («Воздух стал теперь нестерпимо горячим и наполнился спиральными струйками испарений, вроде тех, что поднимаются над раскаленным железом. С наступлением ночи замерло малейшее дуновение ветра, и невозможно было себе представить более полный штиль».<sup>64</sup>)

(«MS. Found in a bottle» by E. A. Poe)

...A day which the people of this part of the world will never forget – for it was one in which blew the most terrible hurricane that ever came out of the heavens. And yet all the morning, and indeed until late in the afternoon, there was a gentle and steady breeze from the south-west... so that the oldest seaman among us could not have foreseen what was to follow... In the meantime the breeze that had headed us off fell away, and we were dead becalmed, drifting about in every direction<sup>65</sup>. («Жители здешних мест никогда не забудут этого дня, ибо такого страшного урагана, какой свирепствовал в тот день, еще никогда не посылали небеса. Однако все утро и после полудня дул мягкий устойчивый юго-западный ветер... так что самый что ни на есть старожил из рыбаков не

---

<sup>63</sup> Poe E. A. The selected poetry and prose of Edgar Allan Poe. P. 65.

<sup>64</sup> По Э. А. Полное собрание рассказов. С. 47.

<sup>65</sup> Poe E. A. The selected poetry and prose of Edgar Allan Poe. P. 203–204.

мог предугадать того, что случилось... наступил мертвый штиль, и нас только мотало из стороны в сторону течением»<sup>66</sup>.)

(«A Descent into the Maelstrom» by E. A. Poe)

...uns der Kapitän einen Sturm verkündete... Er ließ alle Segel einziehen, und wir trieben ganz langsam hin. Die Nacht war angebrochen, war hell und kalt, und der Kapitän glaubte schon, sich in den Anzeichen des Sturmes getäuscht zu haben. Auf einmal schwebte ein Schiff, das wir vorher nicht gesehen hatten, dicht an dem unsrigen vorbei»<sup>67</sup>.

(«...Капитан сообщил нам о приближающейся буре... Он приказал убрать все паруса, и мы медленно поплыли по течению. Наступила ночь, ясная и холодная, и капитан подумал было, что ошибся, предсказывая бурю. Вдруг, совсем близко от нас, пронесся корабль, которого мы раньше не видали»<sup>68</sup>.)

(«Die Geschichte von dem Gespensterschiff» von W. Hauff)

Вместо традиционно расправленных парусов «Летучего Голландца» на корабле-призраке Гумилева «мощно» работают «лопасти винта», легко преодолевая «могучих волн громаду». Это тоже почти мистический признак в лирике поэта присутствия силы и уверенности (в «Капитанах» героям дан «острый, уверенный взгляд», а в «Пятистопных ямбах» герой «был жаден и уверен») в победе над любой бурей. В стихотворении корабль движется как вечный странник («проходили месяцы»), а встреченные им в темно-

<sup>66</sup> По Э. А. Полное собрание рассказов. С. 315–316.

<sup>67</sup> Hauff W. Abenteuer aus dem Morgenland. S. 23.

<sup>68</sup> Гауф В. Сказки. С. 23.

те суда шли обратно, от сказочного берега, явно не принимая судьбы вечного скитальца:

О, как я их жалел, как было странно  
Мне думать, что они идут назад  
И не остались в бухте необманной (БП, 220).

«Жалость» к мирным торговым судам и полное отстранение от них подчеркивают различие исканий лирического героя и простых купцов-путешественников. Устремленность в неизвестное, к «алмазным горам», которые искал Синдбад, поиск Дон Жуаном Донны Анны и бесконечный путь Вечного Жида – все это говорит об отчужденности мореплавателя, который ищет не богатств и выгод, а которого ведут «слепящие мечты» в одно бесконечное странствие. Подобно капитану «Летучего Голландца», герой Гумилева не может найти гармонии в морских дорогах, и картины путешествий в Африку сменяются рассказом о разлуке с возлюбленной, о войне и новой мечтой – о монастыре на «пустынном море».

Как и в микроцикле «Возвращение Одиссея», жажда странствий и безусловное покорение морских пространств, присущее призрачному кораблю, отодвигаются на второй план: но если Одиссей от них не может отказаться, то лирический герой «Пятистопных ямбов» поворачивает в другую сторону, он вырывается на землю с палубы своего закодированного корабля и выбирает новый путь. Сначала его зовет боевая труба:

В гуденье проезжающих орудий...  
...Я вдруг услышал песнь моей судьбы...  
...так сладко эта песнь лилась, маня,  
Что я пошел, и приняли меня,

И дали мне винтовку и коня,  
И поле, полное врагов могучих,  
Гудящих грозно бомб и пуль певучих,  
И небо в молнийных и рдяных тучах (БП, 221).

«Дороги войны» принимают неутомимого странника и, казалось бы, полностью отменяют его влечение к вечным странствиям на корабле-призраке. В центральной части стихотворения нет даже упоминания о море и жажде неизведанных стран. Расплата для грешника («Я знаю, жизнь не удалась») оборачивается новой мечтой. Герой не может совсем отказаться от моря, это его стихия. Но вместо обреченности бесконечных (и уже бесцельных) блужданий по волнам ему открывается новый мир:

Есть на море пустынном монастырь  
Из камня белого, золотоглавый,  
Он озарен немеркнуущею славой.  
Туда б уйти, покинув мир лукавый,  
Смотреть на ширь воды и неба ширь... (БП, 222).

М. Д. Эльзон высказывает предположение, что Гумилев имеет в виду Соловецкий монастырь, а «строфа является реминисценцией стихотворения Пушкина „Монастырь на Казбеке“» (БП, 572). Однако если Пушкин мечтает «Подняться к вольной вышине! / Туда б, в заоблачную келью, / В соседство Бога скрыться...»<sup>69</sup>, то мечта Гумилева всегда будет связана с морем. Кроме того, обратим внимание на «пустынность» пейзажа: поэт рисует обитель для вечно скитающегося грешника, он словно останавливает мгновение жизни капитана

<sup>69</sup> Пушкин А. С. Полн. собрание соч.: В 17 т. Т. 3, кн. 1. Стихотворения 1825–1836. Сказки. М.: Воскресенье, 1995. С. 200.

«Летучего Голландца», которое замирает на этом пустынном острове. Конечно, отдаленно здесь всплывают ассоциации и с судьбой Наполеона, и с лермонтовской трактовкой его изгнания:

Но упал он в дальнем море  
На неведомый гранит,  
Там, где буря на просторе  
Над пучиною шумит<sup>70</sup>.

(«Два великана»)

Одиночество и некая неподвижность посреди бушующего моря присуща и «Летучему Голландцу», которому никакая гигантская волна не страшна, и романтическому герою Лермонтова. Гумилев ведет лирического героя от «могучих волн» в белокаменный монастырь, а Лермонтов, наоборот, дарит изгнаннику воздушный корабль, и на этом корабле-призраке Наполеон отправляется на родину. Вольный перевод поэтом баллады Й. К. Цейдлица «Geisterschiff» («Корабль призраков») не впрямую соотносится с «Пятистопными ямбами», однако в двух текстах можно увидеть пересекающиеся сюжетные линии, которые подтверждают версию о присутствии мотива корабля-призрака в стихотворении Гумилева.

«Воздушный корабль» Лермонтова тоже начинается с плавания призрачного корабля:

Корабль одинокий несется,  
Несется на всех парусах.

---

<sup>70</sup> Лермонтов М. Ю. Полное собрание стихотворений. В 2 т. Т. 1. Стихотворения и драмы; сост., подг. текста и примеч. Э. Э. Найдича. Л.: Сов. писатель, 1989. С. 262.

Не гнутся высокие мачты,  
На них флюгера не шумят,  
И молча в открытые люки  
Чугунные пушки глядят

Не слышно на нем капитана,  
Не видно матросов на нем;  
Но скалы, и тайные мели,  
И бури ему нипочем<sup>71</sup>.

Призрачный корабль Наполеона у Лермонтова путешествует к Франции раз в год, и эта регулярная повторяемость напоминает бесконечность странствий кораблей в лирике Гумилева. Как и в «Пятистопных ямбах», это ночное плавание («Лишь звезды блеснут в небесах», «в полночь», «во мраке ночном»), но возвращение на остров – роковая необходимость. «Пустынный и мрачный гранит» лермонтовской Св. Елены, предназначенной служить могилой Наполеону, у Гумилева наполняется светом: монастырь «золотоглавый», «из камня белого». Причем поэт дважды повторяет эти определения (последняя строка стихотворения – «тот золотой и белый монастырь»). Пустынность моря лишь подчеркивает его красоту и желанность. Обратим внимание на то, что золотой цвет у Гумилева может быть символом рая, в стихотворении «Ты совсем, ты совсем снеговая...» рай окрашен именно так: «Ах, мне снилась равнина без края / И совсем золотой небосклон» (БП, 177). Поэтому «золотой и белый монастырь» может видеться поэту как последнее пристанище. В отличие от острова Наполеона из «Воздушного корабля» у Гумилева это мир светлый

---

<sup>71</sup> Там же. С. 48.

и радостный, «он озарен немеркнущей славой» – место, о котором мечтает уставший вечный странник.

В стихотворении Цейдлица «Geisterschiff» уже название говорит о мистической природе корабля и его капитана:

Es rauschen die Winde, die Nebel ziehn,  
Der Himmel ist sternenleer;  
Hoch über den schäumenden Wogen hin  
Durchschwebt ein Segel das Meer:  
Das Schiff ist, *gesteuert von Geisterhand*,  
In unaufhaltsamem Lauf,  
Ihm schadet kein Sturm, kein Klippenstrand,  
Kein Lebender weilet drauf!<sup>72</sup>

Шумят ветра, тянут за собой туманы,  
Небо пусто от звезд.  
Высоко над вспенивающимися валами  
Витает сквозь море парус:  
Корабль, *ведомый рукою призрака*.  
В неудержимом беге.  
Ему не страшен ни шторм, ни прибрежный утес,  
Ничто живое не задерживается!<sup>73</sup>

Движение мертвого корабля, не боящегося ни шторма, ни рифов, напоминает неуязвимость гумилевских судов, ведомых ирреальными рулевыми. Но если у Цейдлица (и, соответственно, в вольном переводе Лермонтова) путь лежит от «тайного острова» («ein Eiland verborgen»), то в «Пятистопных ямбах» герой, наобо-

---

<sup>72</sup> Zedlitz J. Ch. Das Geisterschiff [Электронный ресурс]. Режим доступа по: [http://www.gedichte.xbib.de/Zedlitz\\_gedicht\\_Das+Geisterschiff.htm](http://www.gedichte.xbib.de/Zedlitz_gedicht_Das+Geisterschiff.htm).

<sup>73</sup> Здесь и далее перевод «Корабля призраков» Г. М. Васильевой.

рот, устремлен к «пустынному монастырю» на море. Гумилев не называет его «островом», это целиком вообразимый образ, но описанный так ясно, убедительно и светло, что контраст с «одинокой могилой в пустыне» («einsames Grab, / In der Wüste») заостряется и приобретает новые очертания. В «Geisterschiffе» корабль рожден этим островом, он оживает только в определенный час и ждет восставшего из могилы мертвеца («Wenn die fünfte Nacht des Maien beginnt... / Dieß ist die Nacht, wo die Leiche belebt / Ersteht, und auf Erden kreis't. / Dann harret ein Schiff am einsamen Strand: / Vom Winde die Segel geschwellt»<sup>74</sup> – «Когда наступает пятая ночь мая... / Это ночь, когда мертвец, ожив, / Восстает, и кружится по земле. / Корабль ожидает у одинокого берега: / От ветра раздуваем парус»), чтобы доставить его на родину. А лирический герой Гумилева, морской скиталец, сам находит для себя в море пустынный приют.

### «Снова море»

В сборнике «Колчан» еще раз прозвучит мотив бесконечности скитаний в стихотворении «Снова море». Однако это как раз те странствия, которые воплощают суть страсти поэта к морю, и их нескончаемость – счастье, подаренное Господом. С одной стороны, Гумилев продолжает тему «Летучего Голландца»; с другой – наполняет ее свойственной ему радостью от покорения «чужого мира», от возможности с ним «породниться»:

Вот и я выхожу из дома  
Повстречаться с иной судьбой,  
Целый мир, чужой и знакомый,  
Породниться готов со мной:

---

<sup>74</sup> Zedlitz J. Ch. Das Geisterschiff.

Берегов изгибы, изломы,  
И вода, и ветер морской.

Солнце духа, ах, беззакатно.  
Не земле его побороть.  
Никогда не вернусь обратно,  
Усмирю усталую плоть,  
Если лето благоприятно,  
Если любит меня Господь (БП, 233).

Усталость от вечных странствий принимается почти легко: устает «плоть», тело, а солнце ведет дух к новым приливам и отливам, и, в отличие от капитана и матросов «Летучего Голландца», страдающих от наложенного на них проклятия, скитаний по морям и невозможности умереть на земле, лирический герой Гумилева об этом и мечтает. Отдавшись полностью плаванию по морям, он видит такую судьбу не как проклятие и горе, а как особый дар любви Бога. Море в стихотворении – не мрачное и бушующее, а скорее, играющее и дразнящее, и вновь упоминаемый Одиссей (Уллис) зовет к этой «игре». Гумилев подчеркивает морскую сущность гомеровского героя, который не может прожить без «игры с трезубцем Нептуна, / С косами диких nereid / В час, когда буруны, как струны, / Звонко лопаются и дрожит / Пена в них или в груди юной, / Самой нежной из Афродит» (БП, 233). Упоминаемые древнегреческие богини так или иначе приравниваются к морской стихии: Афина Паллада – в «Возвращении Одиссея», Афродита – в «Снова море». Но если Афродита рождена пеной морской и действительно связана с морем, то Афина приобретает морскую природу как покровительница Одиссея.

Жизненный путь поэт представляет как дальнейшее странствие, интересное, но трудное путешествие по диким местам, преодоление почти невероятных препятствий, но это не просто дорога: гумилевский взгляд всегда предпочитает движение по морю, сквозь мальстремы, штормы и рифы. Опасности плавания вплотную подводят к призрачному, таинственному пространству смерти. Акмеистический текст моделирует «призрачное» пространство: лейтмотив плавания соединяет между собой литературные отголоски многих древних легенд, перемешивающихся между собой, вмещающихся друг в друга. Все это создает ощутимый эффект того, что одно пространство может заключать в себе множество других пространств или пересекаться другими пространствами.

### **«ЛЕТУЧИЙ ГОЛЛАНДЕЦ» В «ЗАБЛУДИВШЕМСЯ ТРАМВАЕ»**

Я летучее счастье, блуждая, нашел ...

*Н. Гумилев*

Я трамвайная вишенка страшной поры

И не знаю, зачем я живу...

*О. Мандельштам*

«Заблудившийся трамвай» из последнего сборника Гумилева «Огненный столп» – одно из самых загадочных стихотворений поэта – неоднократно исследовался в литературоведении. Среди наиболее ярких интерпретаций этого текста можно назвать работы Э. Русинко (1982), И. Мейсинг-Делик (1982), Р. Д. Тименчика (1987), Л. Аллена (1989), Ю. Л. Кроля (1990), Ю. В. Зобнина (1993), Е. Сливкина (1999) и др.

Трамвай у Гумилева соединяет в себе черты механизмов начала XX века, описывавшихся в литературе – самого

трамвая, поезда, самолета. Между тем, в стихотворение, помимо этого, включен важный для поэта оттенок мореплавания – плавание онтологического – пути в царство Аида на своего рода лодке Харона. Р. Д. Тименчик писал, что «сравнительная плавность движения нового транспортного средства окружила его ассоциациями с лодкой... равно как ... с обитателями подводного мира... Это отчасти объясняет ориентацию „Заблудившегося трамвая“ на „Пьяный корабль“ Артюра Рембо... Отсюда – кругосветный маршрут петроградского трамвая»<sup>75</sup>.

Значение морских путешествий в лирике Гумилева – вопрос достаточно изученный, поэтому невозможно не увидеть и в «Заблудившемся трамвае» ассоциаций такого рода, хотя сам текст, скорее, «сухопутный». Исследователи творчества Гумилева, анализируя стихотворение, указывали иногда на некоторые косвенные отсылки к теме морских путешествий, – Р. Д. Тименчик, Л. Аллен («Он был более всего счастлив, когда буря заставляла его на корабле. Она опьяняла его вместе с свежими солеными брызгами волн»<sup>76</sup>), Д. Яцутко («Вагоновожатый умолим, как Харон<sup>77</sup>... Переход через воду всегда симво-

---

<sup>75</sup> Тименчик Р. Д. К символике трамвая в русской поэзии // Ученые записки Тартуского государственного университета: Труды по знаковым системам. XXI. Символ в системе культуры. Тарту, 1987. Вып. 830. С. 138.

<sup>76</sup> Аллен Л. «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева: Комментарий к строфам // Аллен Л. Этюды о русской литературе. Л.: Худож. лит., 1989. С. 134.

<sup>77</sup> Образ Харона возникает в финале стихотворения Л. Дьеркса «Старый отшельник» («Le vieux solitaire»), под влиянием которого А. Рембо создал «Пьяный корабль» («Le bateau ivre»), сюжетно и мотивно связанный с «Заблудившимся трамваем»: «Viens à moi, Caron, vieux remorqueur, / Escumeur taciturne aux avirons sublimes!» («Плыви ко мне, Харон, старый

лизирует переход через время, смену типа времени»<sup>78</sup>). М. Баскер писал, что у Гумилева «частыми символами начинающегося с „отплытия“ внутреннего пути, ведущего во все более глубокие и отдаленные слои подсознания, являются образы морского путешествия, путешествия назад во время»<sup>79</sup>.

Заблудившийся трамвай «происходит» от гумилевских «кораблей-призраков» и, в частности, от «Летучего Голландца». Г. Иванов в сборнике мемуарных очерков «Китайские тени» писал: «Совсем незадолго до смерти Гумилева я рассказал ему историю, где-то мною прочитанную, о шхуне, вышедшей из какого-то американского порта и найденной потом в открытом море. Все было в порядке, спасательные лодки на месте, в столовой стоял сервированный завтрак, вязанье жены капитана лежало на ручке кресла, но весь экипаж и пассажиры пропали неизвестно куда. Гумилева очень пленила эта тема, он хотел писать на нее роман и придумал несколько вариантов, очень любопытных»<sup>80</sup>. Возможно, косвенное переживание странной истории, близкой сюжету о кораблях-призраках, наложило отпечаток на «Заблудившийся трамвай» – одно из последних стихотворений Гумилева.

Появлению трамвая предшествуют «дальние громы» (предвестники бури), и уже в первой строфе от-

---

буксир, / Молчаливый морской разбойник с божественными веслами!» – Пер. «Старого отшельника» Дьеркса здесь и далее мой. – Е. К.).

<sup>78</sup> Яцутко Д. Еще раз о стихотворении Николая Гумилева «Заблудившийся трамвай» [Электронный ресурс]. Режим доступа по: <http://www.gumilev.ru/main.phtml?aid=5000857>

<sup>79</sup> Баскер М. Гумилев, Рабле и «Путешествие в Китай».

<sup>80</sup> Иванов Г. Мемуары и рассказы; сост. В. Крейд. М.: Прогресс – Литера, 1992. С. 41–42.

мечается, что трамвай *летит*, подобно «Летучему Голландцу». В третьей строфе как раз и вводится образ бури – морской («Мчался он бурей темной, крылатой» (БП, 331)). Двойная крылатость странного трамвая подчеркнута снова, только летучесть переадресуется уже буре. Связь «Летучего Голландца» со страшными ураганами, бурями обыгрывается в литературе неоднократно<sup>81</sup> (в новеллах Э. По «Рукопись, найденная в бутылке»<sup>82</sup> и «Низвержение в Мальстрем»<sup>83</sup>, в «Рассказе о корабле привидений» В. Гауфа<sup>84</sup>, косвенно – в стихах Р. Киплинга и А. Рембо).

---

<sup>81</sup> Подробно об этом см. в: «Корабли-призраки в лирике Н. Гумилева».

<sup>82</sup> «In the next instant, a wilderness of foam hurled us upon our beam-ends, and, rushing over us fore and aft, swept the entire decks from stem to stern» (Poe E. A. The selected poetry and prose of Edgar Allan Poe. P. 65) («В следующее мгновение, огромная масса пены бросила нас на бок и, промчавшись от носа до кормы, смела все с палубы». – Пер. Вл. Фета), «the extreme fury of the blast» (Ibid.) («беспредельная ярость... вихря». – Пер. Вл. Фета), «the immense pressure of the tempest» (Ibid. P. 66) («страшный натиск бури». – Пер. Вл. Фета), «breath of the hurricane» (Ibid.) («дыхание урагана». – Пер. Вл. Фета).

<sup>83</sup> «In less than a minute the storm was upon us – in less than two the sky was entirely overcast – and what with this and the driving spray, it became suddenly so dark that we could not see each other in the smack. Such a hurricane as then blew it is folly to attempt describing» (Ibid. P. 204) («Не прошло и минуты, как на нас налетел шторм, еще через минуту небо полностью заволочло, и из-за этого и непрекращающегося потока брызг, внезапно наступил такой мрак, что мы перестали видеть друг друга в нашем паруснике. Бессмысленно и пытаться описать начавшийся ураган». – Пер. Вл. Фета).

<sup>84</sup> «Aber vergebens! Zusehends brauste der Sturm auf, und ehe eine Stunde verging, krachte das Schiff und blieb sitzen...

В «Рукописи...» Э. По таинственный корабль первый раз появляется «at a terrific height... and upon the very verge of the precipitous descent»<sup>85</sup> («на ужасающей высоте... на самом краю обрывистого спуска»<sup>86</sup>). Он идет «under a press of sail in the very teeth of that supernatural sea, and of that ungovernable hurricane»<sup>87</sup> («под давлением парусов вопреки этому сверхъестественному морю и неуправляемому урагану» – *Пер. Вл. Фета*), подобно тому, как трамвай в стихотворении Гумилева нарушает законы земного тяготения. В стихотворении Рембо «Пьяный корабль» точка зрения отдана кораблю, который с радостью врывается в эпицентр бури, и она принимает его:

La tempête a béni mes éveils maritimes.  
Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots<sup>88</sup>.

Буря благословила мои морские пробуждения.  
Легче пробки, я танцевал на волнах<sup>89</sup>.

Странствуя по волнам, корабль у Рембо превращается в призрак, который свободен от всего земного и празднует победу:

---

Fürchterlicher tobte der Sturm» (Hauff W. Abenteuer aus dem Morgenland: Ausgewählte Märchen. S. 24) («Откуда ни возьмись налетела буря, и не прошло даже часа, как корабль наш затрещал и застыл на месте... Буря бушевала все сильнее» (Гауф В. Сказки. С. 24)).

<sup>85</sup> Рое Е. А. The selected poetry and prose of Edgar Allan Poe. P. 68.

<sup>86</sup> По Э. А. Полное собрание рассказов. С. 49.

<sup>87</sup> Рое Е. А. The selected poetry and prose of Edgar Allan Poe. P. 68.

<sup>88</sup> Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе. С. 176.

<sup>89</sup> Перевод «Пьяного корабля» Рембо здесь и далее мой. – Е. К.

J'étais insoucieux de tous les équipages,  
Porteur de blés flamands ou de cotons anglais.  
Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages,  
Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais<sup>90</sup>.

Я не заботился ни о каких экипажах,  
Вез ли я фламандское зерно  
или английский хлопок.  
Когда вместе с моими матросами  
закончилась эта суета,  
Потоки привели меня туда, куда я хочу.

Если герой стихотворения Гумилева страшится бури и расподобления «в бездне времен» на летучем трамвае, то корабль Рембо, свободный от «пассажиров» и матросов, наслаждается хаосом океана: «Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes»<sup>91</sup> («Я знаю пронзенные светом небеса и смерчи»). Его путь не менее «странен»<sup>92</sup>, чем путь трамвая, одна из черт которого, – необычность его движения. Трамвай летит, нарушая закономерность своего пути, напоминая тем самым путь кораблей-призраков. На суше это явление совсем другого порядка, а Гумилев переносит действие в иное пространство, более близкое именно морскому. Л. Аллен называет

---

<sup>90</sup> Там же.

<sup>91</sup> Там же.

<sup>92</sup> Корабль Рембо попадает в невероятные места, которые неизвестны людям, туда, куда не заходило ни одно судно: «j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir!» (Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе. С. 176). («Я видел иногда то, что людям мнилось!»); «J'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades / Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants» (Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе. С. 178). («Я хотел бы показать детям этих дорад / Из голубой волны, этих золотых рыбок, рыб поющих»).

«летающий среди белого дня фантомный трамвай... Летучим Голландцем земной суши»<sup>93</sup>. Совмещение и взаимоналожение различных пространств в стихотворении Гумилева неоднократно отмечалось исследователями, поэт практически контаминирует землю и воду, сливая воедино двойственные образы трамвая и корабля.

Герои, видящие «Летучего Голландца», как правило, в эпицентре бури, то поднимаются на гребне волн<sup>94</sup>, то летят вниз<sup>95</sup>. Корабль-призрак оказывается сверху, он доминирует над терпящими крушение моряками. Именно такое впечатление создает Гумилев, «вводя» своего рода «образы-сигналы», связанные с мотивами кораблей-призраков. И. Мейсинг-Делик описывает траекторию «заблудившегося трамвая» как «вертикальное падение трамвая»<sup>96</sup> и как последовательный спиральный «спуск в бездну»<sup>97</sup>: «this vehicle brings him (lyrical persona. – E. K.) in to the

---

<sup>93</sup> Аллен Л. «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева. С. 123.

<sup>94</sup> «As if into the sky» (Poe E. A. The selected poetry and prose of Edgar Allan Poe. P. 206) («словно в самое небо» – Пер. М. Богословской (По Э. А. Полное собрание рассказов. С. 317)) – в «Низвержении в Мальстрем» По.

<sup>95</sup> «And then down we came with a sweep, a slide, and a plunge, that made me feel sick and dizzy, as if I was falling from some lofty mountain-top in a dream» (Poe E. A. The selected poetry and prose of Edgar Allan Poe. P. 206) («И тогда мы полетели вниз, скользя и погружаясь в воду, отчего я ощутил тошноту и головокружение, как будто я падал во сне с какой-то высокой горы». – Пер. Вл. Фета) («Низвержение в Мальстрем» По).

<sup>96</sup> «The vertical falling motion of the tramcar» (Masing-Delic I. The Time-Space Structure and Allusion Pattern in Gumilev's "Zabludivshiisia Tramvai" // *Essays in Poetics*. 1982. V. 7. N 1. P. 68).

<sup>97</sup> «Descent into the abyss» (Ibid. P. 69).

past, into which it “sinks”, as if into a shaft or pitch... As circle after circle is passed in falling, year after year and century after century flash by as the tram sinks ever deeper in the “abyss of time” made up of these circular time segments»<sup>98</sup> («эта машина привозит его (лирический персонаж. – Е. К.) в прошлое, в котором она „тонет“, как будто бы в шахте или в дегте... Год за годом и столетие за столетием проносятся мимо в этом падении, словно круг за кругом, в то время как трамвай погружается все глубже в „бездну времен“, составленную из этих круговых сегментов времени»).

В «Рассказе о корабле привидений» Гауфа подчеркивается неожиданное и стремительное появление корабля: «Auf *einmal* schwebte ein Schiff, das wir vorher nicht gesehen hatten, dicht an dem unsrigen vorbei»<sup>99</sup> («Вдруг, совсем близко от нас, пронесся корабль, которого мы раньше не видали»<sup>100</sup>). Внезапность возникновения – одно из свойств «Летучего Голландца» и трамвая («Вдруг услышал вороний гай...»). Огненная дорожка, которую он «оставлял в воздухе», помимо обыкновенного объяснения (электрические искры), может быть увидена как молнии, разрезающие небо при буре, служащие фоном для появления «Летучего Голландца». Р. Д. Тименчик пишет: «Искры трамвая издавна обросли „астральными ситуациями“... Самое обычное сближение из небесной сферы – молнии»<sup>101</sup>. Л. Аллен спрашивает, «не является ли эта *огненная дорожка* образно-смысловым источником заглавия целой книги „Огненный столп“», – и замечает, что она

---

<sup>98</sup> Ibid.

<sup>99</sup> Hauff W. Abenteuer aus dem Morgenland: Ausgewählte Märchen. S. 23.

<sup>100</sup> Гауф В. Сказки. С. 23.

<sup>101</sup> Тименчик Р. Д. К символике трамвая в русской поэзии. С. 137.

«естественно напоминает гоголевское „не молния ли это, сброшенная с неба?“»<sup>102</sup>

Подобный прием применялся В. Ходасевичем в стихотворении «Берлинское»:

...за толстым и огромным  
Отполированным стеклом,  
Как бы в аквариуме темном,  
В аквариуме голубом –  
Многоочитые трамваи  
Плывут между подводных лип,  
Как электрические стаи  
Светящихся ленивых рыб<sup>103</sup>.

Сопоставление с рыбами наделяет «очи» трамваев мертвенностью и как будто пронизательностью взгляда. По мнению И. Роднянской, «„многоочитые трамваи“, заимствовавшие свой эпитет от традиционно многоочитых ангелов, воспринимаются... как таинственный образ вечернего города»<sup>104</sup>. Трамваи у Ходасевича погружены, скорее, в аквариум, чем в море. Но их свет напоминает «светящихся» «электрических» рыб. Оба поэта видят трамвай, соединяющим в себе черты транспорта сухопутного и водного. Он принадлежит одновременно двум стихиям<sup>105</sup>.

---

<sup>102</sup> Аллен Л. «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева. С. 116.

<sup>103</sup> Ходасевич В. Ф. Стихотворения / вступительная статья Н. А. Богомолова, сост., подготовка текста и примеч. Н. А. Богомолова и Д.Б. Волчека. Л.: Сов. писатель, 1989. С. 162.

<sup>104</sup> Роднянская И. Возвращенные поэты // Роднянская И. Литературное семилетие. М.: «Книжный сад», 1995. С. 100.

<sup>105</sup> В романе В. Набокова «Машенька» трамваи опоясывают русский пансион госпожи Дорн. По мнению Н. Блиш,

«Бездна времен», открывающая просвет бытия в «Заблудившемся трамвае», где случайно оказывается герой, вполне соответствует «потерянному» в пучине времен «Летучему Голландцу». Он как раз блуждает вне времени, вне границ<sup>106</sup>. Э. Русинко рассматривает стихо-

---

«Берлинское» Ходасевича переведено Набоковым на язык прозы: гниловатый Берлин в лиловатом полумраке.

<sup>106</sup> Погружение в «бездну времен», когда морское плавание становится путешествием во времени, описывалось еще в ирландских сагах («Плавание Брана», «Плавание монахов на остров Еноха и Илии», «Плавание Майль-Дуйна»). Бран, чье имя переводится с ирландского как «ворон» (ср. «вороний грай», который слышит герой «Заблудившегося трамвая»), – герой кельтского эпоса. Вместе со своими спутниками Бран провел год на острове Эмайн (в Стране Женщин). Потом его спутники начали тосковать по родному Эрину. Бран поддался на уговоры, но пообещал своей возлюбленной, правительнице Острова Женщин, что скоро возвратится. Флот Брана благополучно достиг Ирландии и стал вблизи берега. «Люди, собравшиеся на берегу, спросили путников о том, кто это прибыл из-за моря. Бран сказал в ответ: „Я – Бран, сын Фебала“. – „Мы не знаем такого, – ответили люди на берегу, – однако „Плавание Брана“ – это одно из наших древних преданий“. Один из спутников Брана выпрыгнул из лодки на берег. *Стоило ему коснуться земли Ирландии, как он превратился в прах, словно пролежал в ней многие сотни лет.* Бран сложил песнь о Нехтане, сыне Кольбрана, ибо именно он прыгнул на берег, а потом поведал собравшимся на берегу людям о своих странствиях, записал огамическими письменами услышанные им от женщины и колесничего песни, попрощался со всеми – и больше о его плаваниях ничего не было известно» (Плавание Св. Брендана. СПб.: Азбука-Классика, 2002. С. 124–125). Призрачный капитан из «Рассказа о корабле привидений» Гауфа говорит герою, избавившему его от вечных скитаний: «Aber jetzt hat mein Haupt die Erde berührt, und ich kann versöhnt zu meinen Vatern gehen... Der Kapitano ließ sein Haupt

творение с точки зрения бергсониянского представления о времени: «Having crossed the rivers, the persona finds himself in “the abyss of time”, where all sense of sequential chronology is lost»<sup>107</sup> («Переехав через эти реки, лирическое „я“ ... оказывается в „бездне времен“, где утрачено всякое ощущение последовательной хронологии»). Л. Аллен отмечает, что «здесь на читателя воздействует тщательно продуманный эффект парамнезии (иллюзия уже пережитого и увиденного, обманчивая локализация во времени и пространстве)»<sup>108</sup>.

Вагоновожатый, к которому зовет героиня, – своего рода рок, поэтому невозможно противиться странному «полету» трамвая<sup>109</sup>; в то же время вагоновожатый – это

---

sinken, als er so gesprochen hatte, und verschied. *Sogleich zerfiel er auch, wie seine Gefährten, in Staub*» (Hauff W. Abenteuer aus dem Morgenland: Ausgewählte Märchen. S. 33–34) («Но теперь головы моей коснулась земля, я получил отпущение и могу удалиться к праотцам... Сказав это, капитан поник головой и испустил дух. *Тотчас и он превратился в прах, как его спутники*» (Гауф В. Сказки. С. 29–30). Мореплаватели из «Плавания монахов на остров Еноха и Илии», вернувшись домой, видят, что «все исчезло – и города, и люди, и стены... Все старое ушло – а на месте его появилось новое... *И те, кто был вчера в обличье юношей, с наступлением утра постарели и покрылись сединою*» (Плавание Св. Брендана. С. 165). Для легенд о кораблях-призраках, преодолевающих пространства и времена, характерен отрыв героев от земли, вернувшись на которую, они становятся стариками или превращаются в прах.

<sup>107</sup> Rusinko E. Lost in space and time; Gumilev's "Zabludivšijsja Tramvaj" // SEEJ. 1982. V. 26. N 4. P. 387–388.

<sup>108</sup> Аллен Л. «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева. С. 128.

<sup>109</sup> Н. И. Балашов в статье «Рембо и связь двух веков поэзии» писал про стихотворение «Пьяный корабль»: «Одно из самых динамичных произведений мировой поэзии,

и капитан заблудившегося в бездне времен трамвая-корабля<sup>110</sup>. Трамвай у Гумилева напоминает «потерянное» в бескрайних просторах судно, что вызывает ассоциации со стихотворениями Дьеркса и Рембо. «Старый отшельник» – брошенный корабль Дьеркса лишен управления, как и «заблудившийся трамвай». «Vaisseau désemparé qui ne gouverne plus» – «корабль, потерявший управление, который больше не слушается руля», потерянный, движется по морским просторам.

Вагоновожатый у Гумилева не слышит крика героя и не видит его, подобно тому, как капитан и матросы «Летучего Голландца» не видят живых людей, попавших на их корабль. Это характерная черта в описании кораблей-призраков. В «Рукописи...» Э. По герой, оказавшийся на странном корабле, пишет в дневнике: члены экипажа

---

оно поэтизирует будто случайный – по воле волн – бег корабля. Если в этом беге поэта-корабля есть целесообразность, то она заключена как бы в подготовке к иной, не раскрытой целесообразной деятельности. У буйного повествования о победно свободном беге корабля появляется пессимистический фон» (Балашов Н. И. Рембо и связь двух веков поэзии // Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду / изд. подготовили Н. И. Балашов, М. П. Кудинов, И. С. Поступальский. М. : Изд-во «Наука», 1982. С. 253). Связь между как будто обретающим свободу кораблем Рембо и совершенно свободным, но драматическим поэтому для героя заблудившимся трамваем подчеркивается именно игрой случая («вдруг» у Гумилева; неожиданной гибелью матросов у Рембо).

<sup>110</sup> Л. Аллен отмечал, что «обращение к вагоновожатому (специфически-техническое название)... ясно показывает, что поэт и вагоновожатый – два совершенно отдельных лица и что поэт подвергается чужому насилию» (Аллен Л. «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева. С. 117).

«pass me by unnoticed. Concealment is utter folly on my part, for the people *will not*<sup>111</sup> see»<sup>112</sup> («проходят, не замечая меня. Прятаться было бы с моей стороны чистейшим безумием, ибо они меня *не желают* видеть». – *Пер. Вл. Фета*). В «Корабле призраков» Гауфа о капитане сказано: «er aber schien gar nicht auf die Türe zu achten, die uns verbarg»<sup>113</sup> («он же, по-видимому, не обращал внимания на дверь, за которой мы скрывались»<sup>114</sup>).

О. Обухова отмечает, что уже в ранней лирике Гумилева «...испытание... происходит вне реального пространства и присущего ему временного измерения. Испытание всегда переносится в онирическое или визионерское пространство „сна“, „мечты“, „сказки“, „легенды“, „воображаемого прошлого“, – то есть... внутрь творческой личности»<sup>115</sup>. Можно сказать, что хронотоп «Заблудившегося трамвая», виртуальный и провидческий, одновременно обращен в прошлое, которое необычайно ярко проступает в тексте – через почти цветные выпуклые личные воспоминания и архетипические образы.

Начиная с четвертой строфы, этапами пути летящего сквозь бурю трамвая станут картины воспоминаний лирического героя, пространство сдвинется как будто в сторону от морского. Крупными кадрами, как в кинофильме, прой-

<sup>111</sup> Курсив автора. – *Е. К.*

<sup>112</sup> Пое Е. А. The selected poetry and prose of Edgar Allan Poe. P. 69.

<sup>113</sup> Hauff W. Abenteuer aus dem Morgenland: Ausgewählte Märchen. S. 30.

<sup>114</sup> Гауф В. Сказки. С. 27.

<sup>115</sup> Обухова О. Раннее творчество Николая Гумилева в свете поэтики акмеизма: Заметки к теме // Russian Literature. XLI. 1997. С. 499.

дут «стена», «роща пальм» и три моста – «через Неву, через Нил и Сену»<sup>116</sup>. Четвертая строфа построена как перечисление различных возможностей движения: «*обогнули стену*», «*проскочили* сквозь рощу пальм», «*прогремели* по трем мостам». Это не морской, но и не трамвайный путь. Зато как «мелькание» кадров в памяти – вполне объяснимое явление, более того, оно напоминает сновидение, где одно пространство неожиданно сменяется другим.

Обитатели кораблей-призраков – капитан и его экипаж – уходят из реального мира и как бы застревают в межпространстве, где нет времени, и либо вечно повторяются одни и те же события, как правило, предшествующие трагедии, а каждую ночь обигрывается их гибель; либо герои просто застывают (как в «Рукописи...» Э. По) в безвременье, потеряв всяческую связь с реальным миром. Так и в стихотворении Гумилева события всплывают вне временной последовательности, поступки очерчиваются вне логики их совершения, и образы заполняют сознание лирического героя, то надвигаясь совсем близко, то мелькая, как за «оконной рамой». В. Полушин подчеркивает, что Гумилев уходит из реального мира в мир вневременной<sup>117</sup>. «Пьяный корабль» Рембо тоже оказывается в странном безвременье: как будто мимо него про-

---

<sup>116</sup> Анализируя «Пьяный корабль» Рембо, Н. И. Балашов также находил черты кинематографичности в стихотворении: «поражают предваряющие темпы XX в., смену кадров в поэзии этого века и в еще не изобретенном кинематографе динамика, умение передать стремительное движение, богатство образов и лексики, неистощимое поэтическое воображение» (Балашов Н. И. Рембо и связь двух веков поэзии. С. 252).

<sup>117</sup> Полушин В. Волшебная скрипка поэта // Гумилев Н. С. Золотое сердце России: Сочинения. Кишинев: Литература артистикэ, 1990. С. 36.

ходят года, а он, теряя прежний облик, приобретает новые свойства:

Presque île, ballottant sur mes bords les querelles  
Et les fientes d'oiseaux clabaudeurs aux yeux blonds,  
Et je voguais, lorsqu'à travers mes liens frêles  
Des noyés descendaient dormir, à reculons!<sup>118</sup>

Почти *остров*, раскачивающий на своем борту дрязги,  
Помет птиц-крикунов со светлыми глазами.  
И я блуждал, пока сквозь мои обветшалые снасти  
Утопленники спускались уснуть, отступая!

О «заблудившемся» ходе времен свидетельствуют такие стихи: «Quand les juilletes faisaient crouler à coups de triques / Les cieux ultramarins aux ardents entonnoirs»<sup>119</sup> («Когда июли крушили ударами дубин / Ультрамариновые небеса в пылающих воронках»).

Гумилев помещает лирического героя внутрь трамвая-призрака, родственного «Летучему Голландцу», и заставляет видеть всю свою жизнь в картинах, как будто реально возникающих за окном. Только одни видения отображают действительно случившееся когда-то с героем, а другие приходят из будущего, из прочитанных книг, из прежних, невоплощенных мечтаний<sup>120</sup>. А. Павловский от-

<sup>118</sup> Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе. С. 180.

<sup>119</sup> Там же.

<sup>120</sup> Отчасти это напоминает полет гоголевского Хомы, оседланного ведьмой, когда окружающий мир преобразуется и принимает причудливые формы и очертания, неожиданные образы предстают перед глазами философа: «Он... видел, что трава, бывшая почти под ногами его, казалось, росла глубоко и далеко, и что сверх ее находилась прозрачная, как горный ключ, вода, и трава казалась дном какого-то светлого,

мечал, что «стихотворение „Заблудившийся трамвай“ наиболее наглядно и четко выразило мысль о единовременном существовании в душе человека (в его „прапамяти“) разных времен и пространств»<sup>121</sup>. Видения приближаются и отдаляются, обретают эффектные контрастные цвета, наполняются лирическим переживанием.

В пятой строфе возникает анахронический образ старика, умершего в Бейруте «год назад». С одной стороны, Бейрут пробуждает восточные ассоциации, возможно, по аналогии со сказками Гауфа, действие которых чаще всего разворачивается именно на Востоке. Ориентализм немецкого романтика отчасти переходит в гумилевский текст, тем более что Гауф обрабатывал легенду

---

*прозрачного до самой глубины моря... Он видел, как вместо месяца светило там какое-то солнце... как из-за осоки выплывала русалка... Видит ли он это или не видит? Наяву ли это или снится? Но там что? Ветер или музыка: звенит, звенит и вьется, и подступает и вонзается в душу какую-то нестерпимую трелью»* (Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. Миргород; под общ. ред. Ф. М. Головенченко; том подгот. С. О. Машинским. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1949. С. 155–156). У Гоголя морское пространство подменяет привычный украинский пейзаж, и, подобно тому, как герой в «Заблудившемся трамвае» слышит «вороний гай, / И звоны лютни, и дальние громы», чувствует «ветер знакомый и сладкий», Хому переполняет ощущение «ветра и музыки» – звенящей и вьющейся, словно звук лютни. Возможно, это демоническое переживание смещения пространства и времени (вместо месяца – солнце) в стихотворении Гумилева передано именно от гоголевского «Вия». Кроме того, как и Хома, герой «Заблудившегося трамвая» стремится освободиться от чар, отказаться от загадочного путешествия: «Остановите, вагоновожатый, / Остановите сейчас вагон!» (БП, 331).

<sup>121</sup> Павловский А. Николай Гумилев // Вопросы литературы. 1986. № 10. С. 127.

о «Летучем Голландце» не только в «Рассказе о корабле привидений» из цикла «Караван», но и в новелле «Стинфольская пещера» (цикл «Харчевня в Шпессарте»), сюжетом которой служит поиск затонувшего амстердамского корабля «Кармильхан». С другой стороны, Бейрут – крупный восточный порт, столица Ливана. И хотя старик мелькает «за оконной рамой», более близкой трамвайному локусу, чем, например, палубе корабля или иллюминатору, но его смерть словно связывается со случайной остановкой «летучего трамвая» в одном из восточных портов. Обратим внимание, что при описании морских путешествий Гумилев любит перечислять порты, куда заходят пароходы<sup>122</sup>. Бейрут оказывается в фокусе морских странствий уже не на уровне перепутанных времен: старик умер как раз тогда, когда заблудившийся трамвай заходил в порт, но только здесь и сейчас лирический герой может увидеть старика за окном, потому что сам попадает в межвременье.

Следующая остановка – вокзал, где продают билеты в Индию Духа<sup>123</sup>. В. Н. Топоров отметил в лучшем стихотворении-завещании Гумилева совмещение «хронотопически определенного с тем неопределенным пространством мистического, где так легко совершаются переходы от *этого* к *тому*, к *иному*, где граней и перегородок прак-

---

<sup>122</sup> См. в «Сентиментальном путешествии»: «Чайки малят нас в Порт-Саид», «Сеткой путаной мачт и рей / И домов, сбежавших с вершин, / Поднялся перед нами *Пирей*, / *Корабельщик старый Афин*» (ПСС, т. 4, с. 88). В сборнике «Шатер» упоминаются *Суэц* («Красное море»), *Каир* («Египет»), в «Африканском дневнике» – порт *Джибути*, лежащий «на... берегу Аденского залива к югу от Обока, на краю Таджуракской бухты» (ПСС, т. 6, с. 78).

<sup>123</sup> Ср. с «внутренней Индией» Ганина у В. Набокова.

тически нет и открывается то дальновидение, которое не что иное как глубоковидение, узрение духа-идеи (билет в Индию Духа уже куплен), откровение своей и, думается, петербургской, российской судьбы»<sup>124</sup>. Индия Духа намекает и на идеи немецких романтиков об идеальной мечтаемой стране, что опять отсылает к мистическим образам Гауфа и подчеркивает призрачность всего путешествия на загадочном трамвае. Во-первых, порт Бейрут сменяется вокзалом, что переводит морское пространство в железнодорожное, близкое трамваю, поскольку движется поезд по раз и навсегда очерченной колее, и почти противоположное ему, так как *летучий*, мистический трамвай Гумилева движется вне времени и пространства. Во-вторых, восточные мотивы, хотя и остаются в названии (через Индию), но в итоге полностью подменяются западными, напоминая о творчестве и судьбе поэтов и философов иенской школы. Индию Духа Гумилев мог понимать, кроме того, и как воплощение своих мечтаний о путешествиях в экзотические страны, не обязательно реальных, возможно, сочиненных<sup>125</sup>.

Образы, всплывающие в воспоминании-прозрении героя в двух следующих строфах, пожалуй, наиболее загадочны и наиболее исследованы. Л. Аллен пишет: «*Мертвые головы*<sup>126</sup> наглядно намекают на кровавые события

---

<sup>124</sup> Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 305.

<sup>125</sup> В. Айрапетян пишет, что Индия «после Александра Македонского слыла на Западе страной чудес» (Айрапетян В. Толкуя слово. Опыт герменевтики по-русски. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2011. С. 353) и отмечает, что эта тема была значимой для многих поэтов серебряного века – Вяч. Иванова, Н. Гумилева, Н. Клюева, С. Есенина, а потом для В. Набокова (Там же).

<sup>126</sup> Курсив автора. – Е. К.

гражданской войны, при этом возникает ассоциация расправы с пугачевским восстанием... В пророческом сне Гринева... „комната наполнилась мертвыми телами“<sup>127</sup>. Ученый проводит параллель со сном Гринева из «Капитанской дочки» Пушкина: «Мужик... выхватил топор из-за спины и стал махать во все стороны... Комната наполнилась мертвыми телами; я спотыкался о тела и скользил в кровавых лужах... Ужас и недоумение овладели мною»<sup>128</sup>. Между тем кровавые образы являются одним из штрихов трагедии «Летучего Голландца», это одно из наказаний, которое вынуждены претерпеть капитан и моряки. Они ссорятся, убивают друг друга, а потом возрождаются в качестве вечно живых мертвецов. Такова трактовка Гауфа: когда герои поднимаются на борт странного корабля, то видят, что «*der Boden war mit Blut gerötet, zwanzig bis dreißig Leichname... lagen auf dem Boden, am mittleren Mastbaum stand ein Mann, reich gekleidet, den Säbel in der Hand... durch die Stirn ging ein großer Nagel, der ihn an den Mastbaum heftete, auch er war tot*»<sup>129</sup> («весь пол был залит кровью, двадцать или тридцать трупов... лежали распростертые на полу; у грот-мачты стоял богато одетый человек с ятаганом в руке... воткнутым в лоб большим гвоздем он был приколот к мачте и тоже мертв»<sup>130</sup>).

В стихотворении Гумилева есть палач («в красной рубашке<sup>131</sup>, с лицом, как вымя»), цвет его рубашки оксю-

<sup>127</sup> Аллен Л. «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева. С. 124.

<sup>128</sup> Там же. С. 128.

<sup>129</sup> Hauff W. Abenteuer aus dem Morgenland: Ausgewählte Märchen. S. 26.

<sup>130</sup> Гауф В. Сказки. С. 25.

<sup>131</sup> В стихотворении «Судан» из сборника «Шатер» тоже появится палач в таком же облачении: «Толстогубый, с лоснящейся кожей, / Черный, словно душа властелина, / В яр-

моронно сочетается с вывеской: «кровью налитые буквы / Гласят: „Зеленная“». «Негативная оценка крови (пусть даже и пролитой) – единичный случай в творчестве Гумилева, – отмечает Л. Аллен. – Красный цвет – цвет крови – отнюдь не смущал Гумилева. Этот цвет всегда пленял его, оказывая на его воображение какое-то гипнотическое действие»<sup>132</sup>. И вот его сочетание с зеленым<sup>133</sup>, причем даже не цветом, а сутью (это название магазина, где продают овощи), смещает отчасти акценты. В стихотворении «Детство» поэт пишет: «Людская кровь не святее / Изумрудного сока трав» (БП, 254). Сок трав в «Заблудившемся трамвае» буквально заменен на людскую кровь, бо-

---

ко-красной рубашке палач» (БП, 291). Можно отметить, как усиливается мистическое начало в «Заблудившемся трамвае»: орнаментальный палач из «Судана» теряет эффектный облик – из «толстогубого», «лоснящегося» чернокожего он превращается в безликий образ Смерти.

<sup>132</sup> Аллен Л. «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева. С. 125–126.

<sup>133</sup> В «Пьяном корабле» Рембо, стихотворении, переполненном почти импрессионистской игрой красок, чаще всего упоминается зеленый цвет: «Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sures, / L'eau verte pénétra ma coque de sapin» (Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе. С. 176) («Более сладкая, чем для детей мякоть кисловатых яблок, / Зеленая вода пронизывала мой пихтовый корпус»), «les azurs verts» (Там же) («зеленая лазурь»), «J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies» (Там же. С. 178) («Мне приснилась зеленая ночь с ослепительными снегами»), «Sous l'horizon des mers, à de glauques troupeaux» (Там же) («Под морскими горизонтами, к стадам сине-зеленого (морской лазури)»). Обратим внимание, кроме того, на неожиданно введенный Рембо сладкий вкус «кисловатых яблок» (тоже своего рода оксюморон), которые у Гумилева, может быть, отозвались жутковатыми «капустой и брюквой», взаимозаменяемыми с головами.

лее того, на кровь самого поэта. Подмена кочана капусты на человеческую голову осуществляется, по-видимому, по ассоциации с другой сказкой Гауфа «Карлик-Нос»<sup>134</sup>.

Р. Д. Тименчик отмечает, что «навязчивая идея обезглавливания изначально связалась с трамвайной темой»<sup>135</sup>. В стихотворении Ходасевича «Берлинское» трамвай становится зеркалом, открывающим новое лицо героя. И у Гумилева лирическое «я» оказывается лицом к лицу (как в зеркале) с собственным мертвым двойником<sup>136</sup>. Сре-

<sup>134</sup> Об этом писали Р. Д. Тименчик, Ю. Л. Кроль, С. В. Полякова.

<sup>135</sup> Тименчик Р. Д. К символике трамвая в русской поэзии. С. 140.

<sup>136</sup> Однако данный мотив, по-видимому, связан у Гумилева не только с трамвайными ассоциациями. Поэт переводит стихотворение Ш. Бодлера «Мученица», где отрубленная голова героини, не являясь отражением лирического «я», тем не менее сначала описана как глядящая слепым взглядом в глаза читателю:

... qui nous enchaînent les yeux  
la tête...

Sur la table de nuit, comme une renoncule,  
Repose; et, vide de pensers,  
Un regard vague et blanc comme le crépuscule  
S'échappe des yeux révoltés  
(Baudelaire Ch. Les fleurs du mal; préface de  
T. Gautier. Paris: Calmann-Levy, 1899. P. 310).

В переводе Гумилева:

... голова –

На столике ночном, как ренонкул огромный,  
Лежит; и уж без дум глядят  
Открытые глаза, роняя смутный, темный,  
Как будто сумеречный, взгляд  
(Бодлер Ш. Стихотворения; пер. с фр. / сост.  
Е. Витковский; коммент. Е. Витковского,  
Е. Баевской. Харьков: Фолио, 2001. С. 392).

ди мелькающих картин появляется зеленая, где продают «мертвые головы», а в «Берлинском» над поверхностью стола видится «неживая» голова героя. Эффект усилен движением «заблудившегося трамвая» у Гумилева и «многочитых трамваев» у Ходасевича. Зеркало как будто быстро мигает, открывая страшную картину: в стихотворении Гумилева трамвай «мчится», «летит», не останавливаясь ни на секунду, а в «Берлинском» в водном пространстве расплываются контуры предметов, поэтому увиденное приобретает какой-то ирреальный оттенок. По мнению

---

Бодлером обыграно некое «противостояние» читателя и мертвой героини: глаза – в глаза. В своем переводе Гумилев не акцентирует внимания на взгляде читателя (буквально: «голова, которая притягивает наш взгляд, наши глаза»), в то время как у Бодлера задается столкновение взглядов – прикованного зрительского, и ему в ответ – бессмысленного («Un regard vague et blanc») героини. В финале, задавая риторический вопрос неизвестному герою, абсолютно скрытому в тексте, автор предполагает, не оказался ли убийца tête-à-tête с мертвой головой:

... par tes tresses roides  
Te soulevant d'un bras fiévreux,  
Dis-moi, tête effrayante, a-t-il sur tes dents froides  
Collé les suprêmes adieux?

(Baudelaire Ch. Les fleurs du mal. P. 311)

... И голову за косы  
Держа в трепещущих руках,  
Запечатлел ли он последние вопросы  
На ледяных твоих зубах?

(Бодлер Ш. Стихотворения. С. 393)

В стихотворении Бодлера нет зеркальных отражений, нет образов двойников, но взаиморазглядывание возникает дважды: в начале и в конце текста отрубленная голова «глядит» в глаза другому. Возможно, эта деталь и оказалась для Гумилева важной, и привлекла его внимание к «Мученице».

Ю. И. Левина, многократность отражений также создает «чувство ирреальности реально происходящего, причем действительно существующее (видимое сквозь) и отраженное приравняются в этой ирреальности (с той же целью используются и „подводные“ метафоры)»<sup>137</sup>. Образ Орфея, увиденный Л. Силард у Ходасевича<sup>138</sup>, может служить объяснением и отрубленной голове в «Заблудившемся трамвае»: видение «мертвой головы» открывает неизбежную стремленность каждого поэта к судьбе Орфея.

Упоминание «ящика скользкого» с головами рождает воспоминание и о французской революции, поскольку трамвай у Гумилева несетя «через Неву, через Нил и Сену», и две страны – Россия и Франция – оказываются объединенными страшными историческими событиями<sup>139</sup>.

Собственная смерть видится герою «Заблудившегося трамвая» не случайно. Капитан и экипаж «Летучего Голландца» мертвы (у некоторых из них в бою были отрублены головы) – это уже не люди, а фантомы, знающие о том, что такое гибель, и видевшие свои мертвые головы. Близость переживания лирического героя стихотворения Гумилева к судьбе капитана и матросов корабля-призрака заставляет его смотреть на собственное расчлененное тело<sup>140</sup>. Сочетание этого мотива с «трамвайными» моти-

<sup>137</sup> Левин Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Ученые записки Тартуского государственного университета: Труды по знаковым системам. XXII. Зеркало. Семиотика зеркальности. Тарту, 1988. Вып. 831. С. 14.

<sup>138</sup> Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2002. С. 100–101.

<sup>139</sup> См. об этом: Slivkin Yev. The last stop of the death machine: an attempt at a rational reading of “The runaway streetcar” by N. Gumilev // SEEJ. 1999. V. 43. № 1. P. 137–155.

<sup>140</sup> Пьяный корабль Рембо освобожден от матросов: они убиты «краснокожими». Подробно и ярко описана смерть

вами отсечения головы в русской литературе позволяет увидеть контаминацию мотивов смерти лирического «я», неоднократно обыгрывавшихся Гумилевым, и гибельного, «неправильного» последнего путешествия на летучем трамвае. Обычно странствия в лирике Гумилева описываются как необходимый духовный опыт для поэта, без которого не могло бы быть его творчества, но в «Заблудившемся трамвае» путь вне времени и через пространства пугает и является смертельным. Е. Вагин называет стихотворение «поразительным сюрреалистическим синтезом прошлой культурной эпохи, убийственной современности и трагических предчувствий близкого будущего»<sup>141</sup>.

Стихотворение можно условно разделить на две части: восемь строф в первой и семь – во второй. Первые восемь строф состоят из трех частей: 3 + 3 + 2. Сначала три строфы вводят летучий трамвай и героя, заблудившихся во времени; следующие три отражают блуждание в пространстве: наконец, в двух финальных строфах первой части описывается видение собственной смерти. С девятой строфы начинается вторая часть «Заблудившегося трамвая» и вводится любовная тема – Машенька, ожидающая

---

экипажа: «Des Peaux-rouges criards les avaient pris pour cibles, / Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs» (Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе. С. 176) («Кричащие краснокожие сделали из них мишени, / Пригвоздив их, обнаженных, к раскрашенным столбам»). Так возникает переключки между текстами Рембо и Гумилева: гибель матросов у Рембо в какой-то мере рифмуется со смертельными предчувствиями лирического героя «Заблудившегося трамвая». В обоих стихотворениях есть палачи и жертвы, либо пригвожденные к столбам (как капитан в «Рассказе о корабле привидений» Гауфа), либо «гильотинированные» («Голову срезал палач и мне»).

<sup>141</sup> Вагин Е. Поэтическая судьба и миропереживание Н. Гумилева // Н. С. Гумилев: Pro et contra. С. 596.

героя. Топика становится исключительно земной, сухопутной («в переулке забор дощатый, / Дом в три окна и серый газон» (БП, 331)), уходит трагизм странствий, а героиня наделяется чертами возлюбленной странника. Исследователи трактовали образ Машеньки и как вариацию Маши Мироновой из «Капитанской дочки» (Л. Аллен, Р. Д. Тименчик, И. Одоевцева) или Параши из «Медного Всадника» (И. Мейсинг-Делик), и биографически – как А. Ахматову (Ю. Л. Кроль), и как дантову Беатриче (Ю. Зобнин, который к тому же отмечает, что черновой вариант имени возлюбленной «Катенька» восходит к первой жене Державина Екатерине Яковлевне – «Пленире»), и как Е. Ю. Кузьмину-Караваеву (А. А. Гумилева, С. К. Маковский; эту версию поддерживает также Ю. Зобнин), и как Пенелопу (И. Мейсинг-Делик<sup>142</sup>, Э. Русинко<sup>143</sup>).

<sup>142</sup> «Like Grinev, the poet has a sweetheart called Masha (Mashenka), who is selflessly devoted to him, as well as unwaveringly faithful – a reincarnated Penelope» (Masing-Delic I. The Time-Space Structure and Allusion Pattern in Gumilev's "Zabludivshiiisja Tramvai" // *Essayes in Poetics*. 1982. V. 7. № 1. P. 71) («Подобно Гриневу, у поэта есть возлюбленная по имени Маша (Машенька), которая ему беззаветно предана и неукоснительно верна, – воплощенная Пенелопа»).

<sup>143</sup> «The reference to singing, of course, implies poetry, and weaving recalls Penelope's patient waiting for the return of her adventurer-husband... Gumilev has used this theme before in a poem from 1910 "Vozvraščenie Odisseja". Note also Axmatova's poem from 1912 where she says, "V etoj žizni ja nemnogo videla, / Tol'ko pela i ždala." The motif of the returning Odysseus was used also by Mandel'stam in "Zolotistogo meda struja iz butylki tekla" (1917). He also makes reference to Penelope's needle work and describes Odysseus as "prostranstvom i vremenem polnyj"» (Русинко Е. Lost in space and time; Gumilev's "Zabludivšijsja Tramvaj" // *SEEJ*. 1982. V. 26. № 4. P. 394) («Упоминание о пении, разумеется, связано с поэзией, а ткачество ковра – с тер-

Воспоминания о Машеньке становятся для героя картинами, явившимися из прошлого, которые как будто мелькают за окном, а, в конечном счете, попадают в ряд пережитого прежде. Для экипажа «Летучего Голландца» память о доме и о потерянных женах и возлюбленных остается почти за границей их бесконечного существования, но у Гумилева обостряются все моменты странничества, и образ «Пенелопы» (Машеньки) выходит на первый план<sup>144</sup>.

Инверсивная ассоциация с «Капитанской дочкой» Пушкина, когда герой отправляется к императрице вместо героини<sup>145</sup>, подчеркивает лирический мотив пути, движения, связанный именно с героем, его «мужским»

---

пеливым ожиданием Пенелопой возвращения к ней мужа из странствий... Гумилев ранее воспользовался этой темой в стихотворении 1910 года „Возвращение Одиссея“. Отметим также стихотворение Ахматовой 1912 года, в котором говорится: „В этой жизни я немного видела,/ Только пела и ждала“. Мотив возвращения Одиссея был использован и Мандельштамом в стихотворении 1917 года „Золотистого меда струя из бутылки текла“. У него тоже упоминается рукоделие Пенелопы, а Одиссей характеризуется как „пространством и временем полный“»).

<sup>144</sup> Близость переживания образа путешественника к судьбе Одиссея в творчестве Гумилева очевидна.

<sup>145</sup> Ю. Зобнин находит ассоциации с судьбой Г. Р. Державина и его первой супруги: «После опалы и суда по ложному обвинению в злоупотреблениях Державин вновь был приближен ко двору. Поэтому он часто отдавался из Петербурга в Царское Село – „представляться императрице“. Екатерина Яковлевна, смертельно больная, как могла, поддерживала мужа» (Зобнин Ю. «Заблудившийся трамвай» Н. Гумилева (к проблеме дешифровки идейно-философского содержания текста) // [Электронный ресурс]. Режим доступа по: <http://www.rustrana.ru/print.php?nid=31438>).

началом и его движением в бытии. Смерть Машеньки в стихотворении Гумилева согласуется с перебоями пространства и времени, присущими судьбе «потерянного» экипажа «Летучего Голландца»: герои переживают века, застыв во времени, и потому не случайно эпоха Екатерины II, дух XVIII в. вторгается во время Гумилева: возлюбленная остается в своем времени, где и умирает, а сам герой переносится на два века вперед. Не случайно в стихотворении звучит восклицание: «Где же теперь твой голос и тело?» (БП, 331). Это потеря, связанная не с обычным расставанием, а с расподоблением времен: ее тело давно истлело, голос уже не звучит, в то время как герой прошел через века.

Воспоминанию о Машеньке посвящены три строфы, и далее Гумилев в одной строфе словно делает «лирическое отступление» в своем лирическом повествовании о странном путешествии. Поиск героем свободы напоминает о страданиях моряков корабля-призрака: эта свобода даруется «оттуда», она пронизана этим «бьющим светом», принимающим в гармонию Вселенной «людей и тени». Мотив теней может возникать как раз от ассоциации с «Летучим Голландцем», так как моряки на нем практически обращены в тени. Само заклятие мешает им умереть, и они навечно застывают и уподобляются призракам. Выход из заколдованного пространства и времени – туда, где стоят «люди и тени», становится нереализованной мечтой героя, хотя само это понимание отчасти меняет предначертанность маршрута летучего трамвая и дает надежду на окончание бесконечного пути.

Неожиданное прозрение лирического героя у Гумилева напоминает потрясение «пьяного корабля» Рембо, ощутившего свободу:

Et, dès lors, je me suis baigné dans le Poème  
De la Mer, infusé d'astres, et *lactescent*<sup>146</sup>.

И с этих пор я погрузился в морскую  
Поэму, освещенный звездами и *светом Млечного пути*.

Свет Вселенной переполняет лирических героев Гумилева и Рембо – только для корабля это достижение обозначает гибель, а для человека – надежду на спасение. «Des archipels sidéraux» («звездные архипелаги»), которые увидел «пьяный корабль», и «зоологический сад планет» (своего рода «космическая» остановка трамвая) возвращают кружащийся в «бездне времен» мир на круги своя: корабль понимает, как ему дорога «une eau d'Europe... la flache / Noire et froide»<sup>147</sup> («вода Европы... лужа, / Черная и холодная»), а герой Гумилева попадает домой. Словосочетание «зоологический сад планет» заключает путешествие лирического героя, предвещая его возвращение в Петербург, обозначая «вход» в город. Если бы в этом сочетании не было последнего слова, то «зоологический сад» уже мог бы указывать на какой-то городской, петербургский эпизод, однако это «сад планет» с фигурами людей и зверей, то есть астрологическая карта звездного неба, уже вплотную приближенного к городу. Ночное небо с созвездиями, его недостижимая планетарная высота становятся оборотной стороной родного Петербурга.

В XIII строфе, за три строфы до конца стихотворения происходит возвращение на родину героя. Вообще, главная сюжетная пружина стихотворения заключена именно в том, что перед нами текст, в котором все-таки

---

<sup>146</sup> Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе. С. 176.

<sup>147</sup> Там же. С. 182.

есть возвращение из жуткого путешествия. Читатель уже готов смириться с тем, что трамвай, подобно Летучему Голландцу, навсегда исчезнет из этого мира, и поэтому испытывает облегчение, когда появляются знакомые петербургские реалии: Медный Всадник, Исакий. Однако это уже не Петербург XVIII в., который может вернуть героя к Машеньке, это Петербург XIX века, сменяемого веком XX. Вновь появляется упоминание о мосте через Неву, и на фоне фантастического сюжета о «Летучем Голландце», потерявшемся во времени и пространстве, повторяется другая легенда – об ожившем Медном всаднике. XIII строфа – одна из самых удачных в стихотворении: свежий и живой ветер и глагол «летит» ничуть не мешают застывшей монументальности этой строфы. Здесь как раз в полной мере проявляет себя акмеистическая стихотворная скульптурность, которая оттеняет динамику. Все четверостишие как бы стоит на месте, замерев в одном, трагическом и страшном порыве, который, несмотря на состоявшееся возвращение, не обещает благополучного финала. Застывшая монументальность строфы как бы копирует черно-белую, графично-теневую иллюстрацию А. Бенуа к «Медному всаднику», где над крошечным Евгением занесены копыта огромного коня (вот откуда отчетливое ощущение XIX века), а, кроме того, «два копыта... коня» очевидно перекликаются с цитатой из блоковской статьи «Россия и интеллигенция»: «над нами повисла косматая грудь коренника и готовы опуститься тяжелые копыта»<sup>148</sup>.

Характерно, что в самом начале фиксируется, что трамвай *летит*, тем самым его природа нарушается и вво-

---

<sup>148</sup> Блок А. Россия и интеллигенция // Золотое руно. 1909. № 1. С. 85.

дит его в ряд мистических образов, таких, как «Летучий Голландец». В финале в смысловую рифму с трамваем попадает Медный всадник. Он тоже *летит*, точнее, *летит* «всадника длань в железной перчатке / И два копыта его коня» (БП, 332). Но если трамвай проносится «перед» героем, и тот успевает вскочить «на его подножку», то Медный всадник летит *на героя*. Возникает чисто кинематографический эффект резко набегающей камеры, но эффект для героя не пугающий, а, наоборот, радостный: памятник Петру I связывает его с родным городом, возвращает домой, туда, куда не может попасть экипаж «Летучего Голландца».

Понимание свободы и видение «людей и теней» «у входа в зоологический сад планет» отменяет невозвратимость пути, дает возможность разрушить заклятие и, подобно Одиссею, попасть домой. Машенька, оставленная в прошлом, из милой возлюбленной с простым именем превращается в идеал, в Беатриче, она ведет героя к свету, к прощению, к очищению. И потому герой будет служить «молебен о здравье» своей возлюбленной: он снова как будто возвращается в то время, когда она была с ним, когда она «стонала в своей светлице». Это то, чего он не сумел сделать в XVIII в., а сейчас, благодаря смещению времен, сможет. Это его прощение и очищение от грехов. «Панихида» о самом герое тоже необходима, его греховность сродни «вине» обитателей «Летучего Голландца»: моряки оказались заложниками своего безбожия, неверия, и заклятье их настигло потому, что они отвернулись от Бога. Не случайно первое, что делает герой, попав домой, – отправляется в Исакий молиться о своей погубленной душе и о спасшей его Машеньке.

Можно прибавить к уже высказанным гипотезам о создании образа Машеньке еще одну. Среди отдельных

записей Ахматовой к «Поэме без героя» сохранилось такое описание окон Фонтанного Дома: «Место действия – Фонтанный Дом. Окно [комнаты] выходит в сад, который старше Петербурга, как видно по срезам дубов. При шведах здесь была мыза, а Петр подарил это место Шеремет[ь]еву за его победы. Когда Параша Жемчугова мучилась в родах, здесь строились какие-то галереи для предстоящих торжеств ее свадьбы; Параша, как известно, умерла в родах, и состоялись совсем другие торжества. Рядом с комнатами автора знаменитый „Белый зал“ работы Кваренги, где когда-то за зеркалами прятался Павел I и подслушивал, что о нем говорят бальные гости Шеремет[ь]евых. („Там императору пела Параша, и он подарил ей за песни неслыханные жемчуга“)<sup>149</sup>. Возможно, эти, дорогие для Ахматовой, истории знал и Гумилев (назвавший один из своих циклов «Жемчуга»), и истории эти проходят где-то в глубинном подтексте строф о Машеньке.

Последняя строфа оставляет впечатление о страдании героя, невозможности его соединения с возлюбленной, того, что спасение, хотя и состоялось, не помогло встрече с Машенькой, а оставило героев по разные стороны бытия – в вечном мучении странника, в вечном свете – его «Пенелопу». Строки «Я никогда не думал, / Что можно так любить и грустить» (БП, 332) говорят о преображении героя, познавшего страдание и в каком-то смысле искупившего свои грехи, но навсегда разлученного с возлюбленной.

---

<sup>149</sup> «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: материалы к творческой истории. Под ред. Н. И. Крайневой, О. Д. Филатовой. СПб.: Издательский дом «Миръ», 2009. С. 623.

Путь героя напоминает путь Наполеона из «Воздушного корабля» Лермонтова и его источника «Корабля призраков» («Geisterschiff») Й. К. Цейдлица. Это тоже возвращение на родную землю<sup>150</sup>, к любимым, тоже возвращение к умершим, которых не вернуть. Скорбь императора у Цейдлица и «грусть» героя «Заблудившегося трамвая» имеют общее основание: невозполнимая потеря наполняет мир пустотой. Наполеон Цейдлица

... sucht seine Städte und findet sie nicht;  
Er sucht die Völker umher,  
Die, als er gewandelt im Sonnenlicht,  
Ihn umwogt wie ein fluthendes Meer!  
Und er sucht seinen Thron, und er ist zerschellt ...  
... Er sucht das Kind, seinem Herzen so lieb ...  
... dem Kinde blieb  
Selbst der Name nicht, den er ihm ließ!<sup>151</sup>  
... ищет свои города и не находит их;  
Он ищет вокруг народы,  
Которые, когда он шествовал при солнечном свете,

---

<sup>150</sup> Das Schiff legt an am bekannten Strand,  
Und er streckt seine Arme entzückt,  
Es jauchzt seine Seele: es ist sein Land,  
Sein Land ist's, das er erblickt!  
(Zedlitz J. Ch. Das Geisterschiff [Электронный ресурс]. Режим доступа по: [http://www.gedichte.xbib.de/Zedlitz\\_gedicht\\_Das+Geisterschiff.htm](http://www.gedichte.xbib.de/Zedlitz_gedicht_Das+Geisterschiff.htm))

Корабль находится у знакомого берега,  
И он в восхищении протягивает руку,  
Его душа ликует: это его страна,  
Его страна это, которую он видит!  
(Здесь и далее пер.  
«Корабля призраков» Г. Васильевой.)

<sup>151</sup> Zedlitz J. Ch. Das Geisterschiff.

Окружали его, словно море во время прилива!  
И он ищет свой трон, а тот разбит...  
... Он ищет дитя, столь возлюбленное его сердцу...  
... ребенку не досталось  
Даже имени, которое он ему оставил!

Герой «Корабля призраков» теряет все, и возвращение во Францию остается таким же ирреальным, как и странное путешествие на «воздушном корабле». Так и мелькающие за окном картины прошлого в стихотворении Гумилева не могут изменить уже случившегося. Поэтому некоторые исследователи и сравнивают «Заблудившийся трамвай» с «Воспоминанием» Пушкина. Попытку остановить летучий трамвай, вырваться из бесконечного повторения своего бытия герой делает в каждой из частей стихотворения: в третьей строфе первой части и в первой строфе второй: «Остановите, вагоновожатый, / Остановите сейчас вагон». Но лишь путь через страдания ведет к спасению, и герой спасение обретает, а Машенька остается в мире, с которым ему никогда нельзя будет соприкоснуться.

В финале «Заблудившегося трамвая» петербургское пространство оказывается необыкновенно спрессованным: напластования одного топоса на другой столь многочисленны и столь быстро сменяют друг друга, что текст неисчерпаемо расширяет свой смысловой объем. Мотив возвращения на родину обманывает и запутывает читателя, которому кажется, что герой спасен и благополучно достигает родных берегов, но ощущение это обманчиво. Движение не направлено к цели: оно колеблется между разными веками, расплывается во времени, а пространство оказывается пронизанным импульсами возвратности.

## ПРИГЛАШЕНИЕ В «СЕНТИМЕНТАЛЬНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ»

Куда мне плыть – не все ль равно  
И под какими парусами...

Н. Гумилев

Сюжет «Сентиментального путешествия» характерен для Гумилева – это путешествие с возлюбленной, и ее присутствие, воображаемый диалог с ней, ее мнимые реплики или реакции, монолог лирического героя, фразы третьих лиц – важнейший момент в композиции стихотворения, добавляющий тексту ту театральность, которая присуща лучшим стихотворениям Гумилева, таким, как «Жираф». В «Сентиментальном путешествии» мотив странствий контрастирует с мотивом покорения стихии, к примеру, в «Капитанах». Это не завоевание новых земель, а именно путешествие: здесь герой и его возлюбленная стоят на пороге нового пути, но путь этот пролегает не столько во внешнем мире, сколько в сфере чувств и внутренней жизни. Тема приглашения к путешествию обыгрывалась Гумилевым вслед за Бодлером в разнообразных вариациях: не только в «Приглашении в путешествие», но и в «Сентиментальном путешествии», которое служит прямой отсылкой к роману Л. Стерна, хотя никаких пересечений между двумя текстами нет, и у Гумилева это, в первую очередь, путешествие воображаемое<sup>152</sup>. Плавание по южным морям, вводящее чи-

---

<sup>152</sup> Возможно, впрочем, что так Гумилев обыгрывает стерновскую идею описания не дороги, не достопримечательностей, а душевных движений героя. Но сам Гумилев много внимания уделяет *путешествию* как таковому, хотя в финале и возникает вопрос, не состоялось ли оно лишь на бумаге в «петербургскую злую ночь».

тателя в обманчивый мир новых пространств (Стамбул и Скутари, Принцессы Острова, Афины, Порт-Саид, Крит и Родос, Лессепсов мол), в финале оборачивается творческим сновидением, игрой поэтического воображения.

Пространство первой части стихотворения целиком сосредоточено на морском путешествии. Лирический герой и его возлюбленная плывут на пароходе и любуются неповторимыми пейзажами, открывающимися перед их глазами:

Вот, как рыжая грива льва,  
 Поднялись три большие скалы –  
 Это Принцессы Острова  
 Выступают из синей мглы (ПСС, т. 4, с. 86).

Три скалы являются вершиной вертикально направленного пространства, обозначенного поэтом, а «красных кораллов лес» и «просветы янтаря» («красные медузы») оказываются нижней точкой. Таким образом, изначальная горизонталь – движение парохода по морю «меж Стамбулом и Скутари» – перекрывается вертикалью, подчеркивая, с одной стороны, местонахождение героев – на палубе, меж небом и водой; а с другой стороны, придавая дороге странствий космический объем:

В море просветы янтаря  
 И красных кораллов лес,  
 Иль то розовая заря  
 Утонула, сойдя с небес? (Там же)

Поэтический образ «утонувшей» в волнах зари наделяет картину элегически-романтическим ореолом, как бы объединяя в одно небесное и морское пространства, а кроме того, отражая душевное состояние героя, возможно, за счет косвенной отсылки к фетовскому «Шепот. Робкое дыханье...»:

В дымных тучках пурпур розы,  
Отблеск янтаря,  
И лобзания, и слезы,  
И заря, заря!..<sup>153</sup>

Однако тут же возвышенный образ получает рационалистическое объяснение, которое дает один из героев стихотворения, представитель нации, славящейся любовью к логике:

Нет, то просто красных медуз  
Проплывает огромный рой,  
Как сказал нам один француз, –  
Он ухаживал за тобой (ПСС, т. 4. С. 86).

Игра воображения уступает место реалистическому взгляду на бытие, но именно так Гумилев избавляет своего героя от соперника, поскольку увидеть «розовую зарю» на дне моря может только истинно влюбленный. Дальнейший отказ от ревности («Но могу ли я ревновать, – / Я, который слишком люблю?..» (ПСС, т. 4, с. 86)) усиливает эффект путешествия вдвоем: это не просто посещение прекрасной южной страны, а странствие двух душ, открывающих действительно новое пространство, потому что они впервые видят его вместе.

В этом смысле «*L'invitation au voyage*» Бодлера можно считать текстом, на фоне которого пишется «Сентиментальное путешествие» Гумилева<sup>154</sup>. Это доказывает

---

<sup>153</sup> Фет А. А. Стихотворения и поэмы; вступ. статья, сост. и примеч. Б. Я. Бухштаба. Изд. 3-е. Л.: Сов. писатель, 1986. С. 192.

<sup>154</sup> В данный контекст отчасти вписывается и «*Promenade sentimentale*» П. Верлена: действие разворачивается на берегу пруда, где «на тихих водах» плавают «мертвенно-

и наличие у русского поэта стихотворения «Приглашение в путешествие», название которого звучит, безусловно, как реминисценция из Бодлера. В «L'invitation au voyage» возникает пространство неведомой страны – райской, запредельной, рожденной воображением поэта. Она появляется в мечтах и в мечтах же остается (как в гумилевском «Жирафе», в кольцевой композиции которого финал повернут к началу, поскольку все живописные картины, перечисляемые лирическим героем, – не более чем грезы). Бодлер называет свое стихотворение «Приглашение к путешествию», хотя путешествия как такового здесь нет вовсе; voyage – это процесс мечты, способ, с помощью которого из реальности можно соскользнуть в необыкновенный мир. Однако в последней строфе Бодлер вводит образ кораблей, спящих на водах канала и готовых отправиться в путь по малейшему желанию героини:

Vois sur ces canaux,  
 Dormir ces vaisseaux  
 Dont l'humeur est vagabonde;  
 C'est pour assouvir  
 Ton moindre désir  
 Qu'ils viennent du bout du monde<sup>155</sup>.

В каналах вода  
 Лелеет суда  
 С их вечным духом скитанья;

---

бледные кувшинки» («les nénuphars blêmes <...> sur les calmes eaux» – Verlaine P. Fêtes galantes, Romances sans paroles, précédé de Poème saturniens; édition établie par J. Borel; préface et notes de J. Borel. Paris: Gallimard, 2002. P. 55). Стихотворение Верлена находится, несомненно, на периферии рассматриваемой темы, но водное пространство объединяет «Прогулку...» и «Путешествия» Гумилева и Бодлера.

<sup>155</sup> Baudelaire Ch. Les fleurs du mal. P. 167.

Пришли корабли  
С окраин земли  
Твои выполнять желанья<sup>156</sup>.  
(пер. С. Шервинского)

Именно в этих строках воплощена сама идея морского путешествия вдвоем с возлюбленной в страну, где

...tout n'est qu'ordre et beauté,  
Luxe, calme et volupté<sup>157</sup>.

Там красота, там гармоничный строй,  
Там сладострастье, роскошь и покой<sup>158</sup>.  
(пер. И. Озеровой)

«Сентиментальное путешествие» Гумилева тоже связано с чудесной страной – реальной и в то же время как будто сотворенной из мифа, – с Грецией:

И плывем мы древним путем  
Перелетных веселых птиц,  
Наяву, не во сне мы плывем  
К золотой стране небылиц (ПСС, т. 4, с. 87).

«Золотая страна небылиц» подобна выдуманно-му ей золотому руну, которое – метафорически – ищут герои «Сентиментального путешествия». В отличие от бодлеровской декларации мечты о чудесном крае («*Songe à la douceur / D'aller là-bas vivre ensemble!*»<sup>159</sup> («Помечтай о сладком (мгновении) уехать куда-нибудь со мной» (подстрочник мой. – Е. К.)). В переводе С. Шервинского: «Помечтать пора: / Уехать вдвоем мы

---

<sup>156</sup> Бодлер Ш. Стихотворения. С. 332.

<sup>157</sup> Baudelaire Ch. Les fleurs du mal. P. 167.

<sup>158</sup> Бодлер Ш. Стихотворения. С. 333.

<sup>159</sup> Baudelaire Ch. Les fleurs du mal. P. 166.

сможем»<sup>160</sup>), Гумилев подчеркивает реальность плаванья: «*Наяву, не во сне мы плывем...*» (ПСС, т. 4, с. 87).

Во второй части стихотворения морское путешествие трансформируется в странствие на паровозе по Греции, начинается оно с Пирея – морского порта, названного Гумилевым «корабельщиком старым Афин». Скопление кораблей и их принадлежность морю, а не земле, открывает Пирей, который вырывается в открытое пространство, создает эффект движения и преодолевает статику, присущую любому построенному городу. Пирей у Гумилева как будто качается в волнах Эгейского моря. Вертикаль, заданная в начале текста, обыгрывается различными способами. Сначала демонстрируется общий вид города:

Сеткой путаной мачт и рей  
И домов, сбежавших с вершин,  
Поднялся перед нами Пирей (ПСС, т. 4, с. 87).

Возникает взаимонаправленное движение: сверху вниз («дома, сбегающие с вершин») и снизу вверх, поскольку город поднимается перед глазами героев, и взгляд читателей также скользит ввышину, словно пытаясь охватить это динамичное пространство. И опять мир дороги – в первую очередь, горизонтальный, так как это преодоление географических широт, пересекает обозначенную вертикаль. Герои едут в Афины по железной дороге:

Паровоз упрямый, пыhti!  
Дребезжи и скрипи, вагон! (ПСС, т. 4, с. 87)

Линия путешествия, вычерченная Гумилевым, приводит героев к храму Афины-Паллады, стоящему на

<sup>160</sup> Бодлер Ш. Стихотворения. С. 332.

скалах, «за оградой тополей». «Высокий мраморный храм» – не случайная цель двух влюбленных, это путь к богине, дарующей славу и могущество:

Брось в расселину луидор –  
И могучей станешь, как я.  
Ты поймешь, что страшного нет  
И печального тоже нет,  
И в душе твоей вспыхнет свет  
Самых вольных Божьих комет.  
Но мы станем одно вдвоем  
В этот тихий вечерний час,  
И богиня с длинным копьём  
Повенчает для славы нас (ПСС, т. 4, с. 87).

Динамика, присущая путешественникам и воплощающая горизонтальное направление движения (сначала на пароходе мимо Принцевых островов, потом на паровозе к Афинам), снимается в момент предстояния героев перед легендарной богиней-воительницей. Влюбленные словно замирают в момент посвящения, осознав себя частью мифологической страны, недаром небо Греции Гумилев называет «давно родным небосклоном». Каждый поэт ощущает себя сыном Греции и в какой-то мере считает ее богов своими богами, поэтому встреча с храмом Афины-Паллады переживается, конечно, как поэтическое свидание с бесконечно родным миром. Помимо Ники<sup>161</sup>, Афина, конечно, одна из любимых богинь поэта – богиня-покровительница Одиссея<sup>162</sup>, героя-странника, с которым Гумилев мог отождествлять себя.

Несмотря на поэтическое описание в «Сентиментальном путешествии» почти родной Греции с ее

---

<sup>161</sup> См. стихотворение «Самофракийская победа».

<sup>162</sup> См., например, микроцикл «Возвращение Одиссея».

«нечужими небесами», в третьей части стихотворения открывается дальнейший путь – практически возвращение в Африку, в Египет, воротами в который служит Порт-Саид:

Чайки манят нас в Порт-Саид,  
Ветер зной из пустыни донес (ПСС, т. 4, с. 88).

Образ чаек как символ морского путешествия дóрог Гумилеву. Вспомним его послание «О. Н. Арбениной»:

Ах! Когда ж я вновь увижу море,  
Синие и пенные валы,  
Белый парус, белых, белых чаек (ПСС, т. 2, с. 30) –

или финал второго стихотворения из микроцикла «Возвращение Одиссея»:

Снова увидим священные пальмы  
И опененный клокочущий Понт.  
Пусть незапятнанно ложе царицы –  
Грешные к ней прикасались мечты.  
Чайки белей и невинней зарницы  
Темной и страшной ее красоты (БП, 151).

Даже любимая «страна небылиц» не может стать целью путешествия героя у Гумилева, и поворот в Порт-Саид на пароходе между Критом и Родосом обозначает желание открыть возлюбленной всегда манящий, бесконечно дорогой край. Необыкновенной красотой оваян ужин героев, обыгранный поэтом с присущей ему театральностью:

Дело важное здесь нам есть, –  
Без него был бы день наш пуст, –  
На террасе отеля сесть

И спросить печеных лангуст.  
Ничего нет в мире вкусней  
Розоватого их хвоста,  
Если соком рейнских полей  
Пряность легкая полита (ПСС, т. 4, с. 88).

Описание пира – древний жанр, берущий свое начало в античности, от философского симпозиона («Пир» Платона). «Застолье – один из важнейших образов поэзии Г. Державина»<sup>163</sup>, мотив пира является неотъемлемой частью творчества А. С. Пушкина, «симпозиальная модель оказалась значимой для символистской культуры»<sup>164</sup>. В «Сентиментальном путешествии» Гумилев обыгрывает ужин Евгения Онегина у Talon, используя пушкинские приемы в своем тексте-путешествии. Вспомним первую главу романа в стихах:

Пред ним *Roast-beef* окровавленный,  
И трюфли, роскошь юных лет,  
Французской кухни лучший цвет,  
И Стразбурга пирог нетленный  
Меж сыром лимбургским живым  
И ананасом золотым<sup>165</sup>.

Как и Пушкин, Гумилев использует оттенки цветов, которые превращают пищу в нечто нереально-возвышенное, уподобленное, например, «розовой заре» первой части стихотворения. Заря появляется через

---

<sup>163</sup> Шишкин А. К литературной истории русского симпозиона // Русские пиры: Сб. статей / под общей ред. Д. С. Лихачева. СПб.: РАН ИРЛИ, 1998. С. 10.

<sup>164</sup> Там же. С. 23.

<sup>165</sup> Евгений Онѣгинъ, романъ въ стихахъ. Сочинение Александра Пушкина. Санктпетербургъ, типогр. А. Смирдина, 1833. С. 10. Цит. по правилам современной орфографии. – Е. К.

метафорическое описание медуз, поэтому «розоватый хвост» лангуст отсвечивает ее отблеском и красным оттенком медуз. «Золотой ананас» Пушкина оказывается прообразом «цветного» ужина у Гумилева, в то время как *roast-beef* в «Евгении Онегине» тоже имеет яркий колористический подтекст: это не просто недожаренное мясо, эпитет «окровавленный» дает в восприятии безусловную ассоциацию с алым цветом.

Пушкин подчеркивает различные блюда европейской кухни на столике Онегина («И трюфли, роскошь юных лет, / Французской кухни лучший цвет, / И Стразбурга пирог нетленный», «Меж сыром *лимбургским*»), а Гумилев в египетскую культуру вводит «сок *рейнских полей*» – известное германское вино, служащее соусом для лангуст. Не случаен и «морской» выбор блюда, поскольку описание ужина должно напоминать запах и вкус моря. Герои сидят на террасе, куда достигает морской воздух, а не в замкнутом пространстве ресторана. Между тем в «Отрывках из путешествия Онегина» Пушкин описывает «морской» (практически на берегу моря!) обед автора:

Мы только устриц ожидали  
От цареградских берегов.  
Что́ устрицы? пришли! О радость!  
Летит обжорливая младость  
Глотать из раковин морских  
Затворниц жирных и живых,  
Слегка обрызгнутых лимоном<sup>166</sup>.

Это «морское» пиршество, когда на стол ставят блюдо устриц, «обрызгнутых лимоном», превращается у Гумилева в наслаждение цветом и вкусом лангуст, политых «соком рейнских полей». Кроме того, описание

<sup>166</sup> Там же. С. 284.

ужина и прогулки в третьей части стихотворения некоторым образом отсылает к «дню Онегина» (1-я глава романа) и «дню Автора» («Отрывки из путешествия...»)<sup>167</sup>, когда прогулка героя сменяется посещением Talon или одесского ресторана. Гумилев, наоборот, начинает повествование с «морского» пира, и только потом выводит своих героев на площади, оставляя их наедине. Это становится поводом для воспоминаний:

...в прошлом был  
Месяц черный, как черный ад,  
Мы расстались, и я манил  
Лишь стихами тебя назад (ПСС, т. 4, с. 88).

Игра с памятью неожиданно превращается в игру с судьбой, потому что мир вдруг переворачивается, знойный Египет сменяет северная столица России, и путь на юг становится дорогой на север, в холодный одинокий дом:

Только вспомнишь – и нет вокруг  
Теплых пальм, и фонтан не бьет,  
Чтобы ехать дальше на юг,  
Нас не ждет большой пароход.  
Петербургская злая ночь;  
Я один, и перо в руке (ПСС, т. 4, с. 88–89).

Невероятное превращение одного пространства в другое возможно лишь в поэтическом воображении, под пером творца, играющего мирами, безмерными в его руке. Морское путешествие вдруг оказывается мнимым. Реальность – «петербургская злая ночь», процесс писания стихов и, конечно, мечта о странствии

---

<sup>167</sup> См.: Чумаков Ю. Н. «Евгений Онегин» А. С. Пушкина. В мире стихотворного романа. М.: Изд-во МГУ, 1999. С. 23–29.

вдвоем с возлюбленной. Более того, плавание на пароходе может так и остаться неизвестным героине:

Со стихами грустят листы,  
 Может быть, ты их не прочтешь (ПСС, т. 4, с. 89).

Финал стихотворения Гумилев оставляет открытым, приглашая читателя либо поверить в убедительность описанного путешествия, либо оценить «позор мечты», позволяющей создать это путешествие на бумаге:

Обессилен, не знаю я –  
 Что же сон? Жестокая ты  
 Или нежная и моя? (ПСС, т. 4, с. 89)

Мечтой Гумилева становится морской путь, поскольку именно морская стихия служит аналогом вдохновения, и поэт, сидящий с пером в руке, сродни моряку, покоряющему неведомые пространства. Не случайно «Осень» Пушкина, где одно время года сменяет другое, чтобы вылиться в осень – пору созидания («Теперь моя пора»), завершается «приглашением к путешествию». В XI строфе параллельно с описанием творческого процесса вводится образ корабля, отправляющегося в плавание. Строфа четко разделена надвое: творчество аналогично неожиданному пробуждению корабля. Но в самом конце Пушкин объединяет два начала, то ли погружая творца в мир его созданий, то ли просто разрушая границу между двумя пространствами и врываясь в ряды многоточий: «Плывет. Куда ж нам плыть?..»<sup>168</sup>. В «Осени» возникает совмещение пространств – сначала через последовательность эпизодов, потом – через описание «особой» поры, суще-

<sup>168</sup> Пушкин А. С. Полн. собрание соч. В 17 т. Т. 3, кн. 1. Стихотворения 1825–1836. Сказки. М.: Воскресенье, 1995. С. 321.

ствующей как бы вне других времен, – осени, которая становится третьим пространством «большого стихотворения». Вечная цикличность бытия нарушается линейным ходом корабля и – соответственно – ходом творческого процесса, который и рожден мыслью о воплощаемом морском путешествии. Корабль, готовый отправиться в путь, появляется не сразу: сначала Пушкин упоминает прогулку с возлюбленной в санях<sup>169</sup>, отсылаясь на «Первый снег» П. Вяземского<sup>170</sup>. Это только намек на путешествие (любовное или поэтическое), но уже он задает пространственную динамику текста. В IX строфе вводится конь, легко скачущий в «раздольи открытом», а корабль (XI строфа) становится своего рода воплощением поэзии. Текст движется не только через смену времен года, чередование разнообразных пейзажей (эффектных зимних, осенних – в мельчайших деталях, со все новыми и новыми оттенками), но и через способы перемещения в пространстве – сани, конь, корабль. Уже в первой строфе в осеннем пейзаже проступают динамические черты: «дорога промерзает. / Журча еще бежит за мельницу ручей»<sup>171</sup>. Зимнее катание в санях, скорее, игровой ход, помимо легкости любовного приключения напоминающий жизненный путь (эпиграф из «Первого снега» Вяземского к «Евгению

---

<sup>169</sup> «... В присутствии луны / Как легкий бег саней с подругой быстр и волен, / Когда под сободем, согрета и свежа, / Она вам руку жмет, пылая и дрожа!» (Там же. С. 318).

<sup>170</sup> «Счастлив, кто испытал прогулки зимней сладость! / Кто в тесноте саней с красавицей младой, / Ревнивых не боясь, сидел нога с ногой» (Вяземский П. Я. Стихотворения / вступ. ст. Л. Я. Гинзбург; сост., подгот. текста и примеч. К. А. Кумпан. Л.: Сов. писатель, 1986. С. 131).

<sup>171</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 3, кн. 1. С. 318.

Онегину» прямо подчеркивает значение этого мотива как знака человеческой судьбы: «По жизни так скользит горячность молодая / И жить торопится и чувствовать спешит»<sup>172</sup>). Конь усиливает «горячность» холодных зимних саней («Она вам руку жмет, пылая и дрожа!»<sup>173</sup>), потому под его «блистающим копытом / Звенит промерзлый дол, и трескается лед»<sup>174</sup>: это новый виток, приближающий поэта к творчеству.

В «Осени» описывается стихотворный процесс. Однако в последних строфах представлено морское путешествие («чу! – матросы вдруг кидаются, ползут / Вверх, вниз – и паруса надулись, ветра полны; / Громада двинулась и рассекает волны»<sup>175</sup>). Это путешествие – одновременно реальное в пространстве текста (подчеркнута конкретность действий: «Но чу! – матросы вдруг кидаются, ползут...») и воображаемое, так как поэт рассказывает, как появляются его первые строки:

И мысли в голове волнуются в отваге,  
И рифмы легкие навстречу к ним бегут,  
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,  
Минута – и стихи свободно потекут<sup>176</sup>.

И только *из сравнения* рождается образ горделивого корабля: «Так дремлет недвижим корабль...»<sup>177</sup>. Из домашнего, уютного и замкнутого, пространства читатель переносится в морской топос – открытый, свободный, а затем – в зону молчания, потому что вместо того, чтобы оста-

<sup>172</sup> Вяземский П. Я. Стихотворения. С. 131.

<sup>173</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 3, кн. 1. С. 318.

<sup>174</sup> Там же. С. 320.

<sup>175</sup> Там же. С. 321.

<sup>176</sup> Там же.

<sup>177</sup> Там же.

вить параллель между двумя мирами и наметить возможные точки пересечения, поэт выходит в строки многоточий и растворяется в бытии, совмещающем в себе обрыв речи к молчанию и прорыв к творчеству. Целостный, строго организованный план предыдущих одиннадцати октав превращается в неожиданное морское путешествие, с одной стороны, *выдуманное* поэтом, так как он остается в «камельке», а с другой – осознаваемое как новая возможность творческого пути. Сравнение творческого процесса с движением корабля в неизмеримое, неизведанное пространство, давая линейное направление всему тексту, подчеркивает *выход* за предел, в иные рубежи, в «иные волны».

В стихотворении Ш. Бодлера «Le voyage» морские просторы рождаются из мечтаний под лампой за письменным столом: «Que le monde est grand à la clarté des lampes!»<sup>178</sup> (в переводе М. Цветаевой: «Как этот мир велик в лучах рабочей лампы!»<sup>179</sup>). Поэтические видения возникают под новыми созвездиями, но и сами созвездия – следствие творческих странствий, творческих поисков. Моряки сродни поэтам, ибо их бытие абсолютно свободно: «Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent / Pour partir»<sup>180</sup> («Но истые пловцы – те, что плывут без цели: / Плывущие, чтоб плыть!»<sup>181</sup> – *Пер. М. Цветаевой*). В последней части «Le voyage» Бодлер сравнивает небо и море с чернилами, превращая тем самым процесс морского путешествия в процесс писания стихов: «Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre»<sup>182</sup> («Пусть небо и вода – куда черней чернила».<sup>183</sup> –

---

<sup>178</sup> Baudelaire Ch. Les fleurs du mal. P. 344.

<sup>179</sup> Бодлер Ш. Стихотворения. С. 142.

<sup>180</sup> Baudelaire Ch. Les fleurs du mal. P. 345.

<sup>181</sup> Бодлер Ш. Стихотворения. С. 142.

<sup>182</sup> Baudelaire Ch. Les fleurs du mal. P. 351.

<sup>183</sup> Бодлер Ш. Стихотворения. С. 146.

*Пер. М. Цветаевой*). Для Гумилева покорение новых земель – одновременно жизненный и творческий путь, поэтому путешествия на бумаге превращаются в путешествия в пространстве. Именно по этой, пушкинско-бодлеровской модели создает свое «сентиментальное» путешествие Гумилев, но по сравнению с Бодлером и Пушкиным путешествие Гумилева выглядит более экзотичным и географически убедительным: в нем упомянуто множество конкретных названий и необычных описаний. Однако поэт то и дело разрушает свои же, яркие и убедительные, картины, демонстрируя их «сновидческую», «воображаемую» природу. «Живописные» описания то и дело становятся словесными, а реально существующие города и страны, попав в декоративный ряд ласкающих слух топонимов, превращаются в словесный изыск, но не меркнут от этого, а демонстрируют силу и гибкость слова, словесной динамики.

### «КОЛДОВСКИЕ ВОДЫ» ВЕНЕЦИИ

И вот вся жизнь! Круженье, пенье,  
Моря, пустыни, города,  
Мелькающее отраженье  
Потерянного навсегда...

*Н. Гумилев*

...Размокшей каменной баранкой,  
В воде Венеция пыла.

Все было тихо, и, однако,  
Во сне я слышал крик, и он  
Подобьем смолкнувшего знака  
Еще тревожил небосклон...

*Б. Пастернак*

В небольшом цикле «итальянских стихов» Гумилева, не связанных с торжеством путешественни-

ка, открывающего новый храм, пустынный остров или неизвестное племя в далеких африканских пустынях, «водные» мотивы занимают важное место. «Как эмаль, сверкает море» (БП, 247) в «Неаполе», «нет воды вкуснее, чем в Романье» (БП, 244), в генуэзском палаццо дождей «есть старинные картины, / На которых странно схожи / С лебедями бригантини» (БП, 241). Но самое загадочное стихотворение – «Венеция», «колдовские воды» которой, превращаясь в зеркала, слегка приоткрывают завесу непостижимого мира.

Образы гумилевской прогулки по Венеции в какой-то степени напоминают «венецианские» стихи А. Фета, А. Блока, О. Мандельштама, Б. Пастернака и др. поэтов и в то же время совершенно на них непохожи. «Венеция» Гумилева<sup>184</sup> создана в особенном «полубалладном» стиле, включающем любимые мотивы поэта и способы определения им географического пространства<sup>185</sup>. Это описание *таинственной прогулки*, когда автор скрыт за маской «гуляки» (чуть ли не «венецианской бауттой»), а переживание города открывается через фантастический полупоэтический, полуповестьный сюжет. Традиционные мотивы Венеции – черные гондолы, зеркала, лагуна,

---

<sup>184</sup> «„Итальянский текст“ Гумилева обращен в первую очередь не к Италии в целом, а к отдельным городам» (Алонцева И. В. Структура и семантика «итальянского текста» Н. Гумилева: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Смоленск: Смоленский государственный университет, 2008. С. 17).

<sup>185</sup> Л. Аллен писал, что «по сравнению с итальянскими стихотворениями Блока стихотворения Гумилева более географичны и гораздо менее историчны» (Аллен Л. У истоков поэзии Н. С. Гумилева. Французская и западноевропейская поэзия // Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография / сост. М. Д. Эльзон, Н. А. Грознова. СПб.: Наука, 1994. С. 248).

крылатый лев на соборе Св. Марка, голубиный хор<sup>186</sup> – заданы как эффектные декорации к почти мистической ночной прогулке путника. Город превращается в сцену, на которой разворачивается театральное действие. Ю. Шанталина полагает, что, «используя топонимы, поэт осуществляет географическую конкретизацию описываемого события, приближает его к действительности»<sup>187</sup>. Но, возможно, семантика топонимов иная: Гумилев словно вписывает действие в заданную раму, как художник ограничивает пространство картины. Само название *Венеция* задает специфику текста, а перечисление основных городских атрибутов позволяет расположить на стихотворном полотне *предметы, вещи, объекты*, свидетельствующие о правильности созданной ведуты в русле литературной венецианы.

Поездка в Италию – это дорога каждого художника, стремящегося увидеть незабываемые природу и культуру знаменитой страны. «*Итальянские впечатления*»<sup>188</sup>, – пишет Т. В. Цивьян, – едва ли не универсальная литературно-художественная тема, своего рода урок, который должно выполнить, не заботясь о том, что он затвержен многими и многими, в разных временах и пространствах»<sup>189</sup>. Но,

<sup>186</sup> Подробно о венецианских атрибутах см.: Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск: Изд-во Новосибирского гос. ун-та, 1999.

<sup>187</sup> Шанталина Ю. Речевая объективация концепта «пространство» в поэзии Н. С. Гумилева // [Электронный ресурс]. Режим доступа по: <http://www.gumilev.ru/about/148>.

<sup>188</sup> Курсив автора. – Е. К.

<sup>189</sup> Цивьян Т. В. «Умопостигаемая Италия Комаровского» // Комаровский В. А. Стихотворения. Проза. Письма. Материалы к биографии / сост. И. В. Булатовского, И. Г. Кравцовой, А. Б. Устинова; коммент. И. В. Булатовского, М. Л. Гаспарова, А. Б. Устинова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. С. 443.

поскольку для Гумилева важно покорение стихии, туристическое путешествие по прекрасной Италии воспринимается и описывается поэтом с некоторого духовного расстояния, дистанцированно. Гумилев видит все достопримечательности словно со стороны, сама его личность отчасти скрыта, задернута завесой повествовательности. Еще В. М. Жирмунский отмечал склонность поэта избегать «слишком индивидуальных признаний и слишком тяжелого самоуглубления... онъ создаетъ объективный мир зрительных образовъ... вводитъ въ свои стихи повѣствовательный элементъ и придаетъ имъ характеръ полу-эпическій – „балладную“ форму»<sup>190</sup>. Анализируя экфразы Гумилева, М. Рубинс указывает, что в стихах из итальянского цикла, как правило, «традиционный лиризм уступает место описательности, декоративности и четкому воспроизведению внешних деталей»<sup>191</sup>. И если каждый автор, по мнению Т. В. Цивьян, выделяет в «итальянском тексте» именно «свое»<sup>192</sup>, индивидуальное и в этом смысле неповторимое видение», потому что «слишком отчеканено культурное клише Италии в нашем сознании»<sup>193</sup>, то Гумилев, применяя все классические клише, связанные в культуре с Италией, не дает собственных лирических впечатлений, напротив, он, используя уже созданные и отработанные формулы, воспроизводит отстраненную картинку, для которой Италия становится благодатным фоном.

---

<sup>190</sup> Жирмунский В. М. Поэзия Александра Блока. Преодолевшие символизм. С. 50.

<sup>191</sup> Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003. С. 205.

<sup>192</sup> Курсив здесь и далее в цитате автора. – Е. К.

<sup>193</sup> Цивьян Т. В. «Умопостигаемая Италия Комаровского». С. 444.

Балладные оттенки стихотворения отсылают к «Маскараду» и «Ужасу» из «Романтических цветов» (1907), к более позднему «Всаднику» (1916). Ночь и страх словно окутывают героя, медленно бредущего мимо венецианских красот. Ноктюрн Гумилева не похож на фетовский: пейзаж застывает не в «вековом сне», а в зловещем предзнаменовании гибели любопытного, осмелившегося постичь тайну непостижимого города. «Венеция» напоминает поэтический комментарий к строкам из «Образов Италии» П. Муратова: «Узкие переулки вдруг поражают своим глубоким, немым выражением. Шаги редкого прохожего звучат здесь как будто очень издалека. Они звучат и умолкают, их ритм остается как след и уводит за собой воображение в страну воспоминаний... А вода! Вода странно приковывает и поглощает все мысли, так же, как она поглощает здесь все звуки, и глубочайшая тишина ложится на сердце. На каком-нибудь мостике через канал... можно забыть, заслушаться, уйти взором надолго в зеленое лоно слабо колеблемых отражений»<sup>194</sup>.

Герой стихотворения Гумилева одновременно выступает в роли наблюдателя и главного участника происходящих событий:

Сердце ночами бесстрашной.  
Путник, молчи и смотри (БП, 214).

Эта двойственная позиция помогает автору отделиться от персонажа, но, между тем, оставаться рядом с ним, руководить его действиями, как режиссеру спектакля. «Использование персонажной маски» в «Романтических Цветах», считает И. Захариева, «давало возможность развивать лиризм посредством косвенных

<sup>194</sup> Муратов П. П. Образы Италии. М.: ТЕРРА, 1999. С. 8–9.

приемов, переводя авторские рефлексии и эмоции в психологический подтекст»<sup>195</sup>. «Живописная лирика странствий» Гумилева, по определению Ю. Верховского, связанная именно с итальянскими стихами, позволяет вписать в рамки созданной картины потерявшегося в ночи прохожего. Н. Е. Меднис, анализируя стихотворение И. Бродского «Посвящается Пиранези», отмечает, что «для живописно-словесного изображения Венеции... существует в русской литературной венециане проблема своего рода четвертого измерения, связанная с „человеком в пейзаже“. Данная точка внутри пространства... активна по отношению к окружению, ибо именно человек выстраивает это окружение в своем сознании... сопоставляя отдельные его элементы с опорой на вообразимость. Но категория „вообразимости“ может „работать“ и от обратного, когда художник слова... исключает фигуру наблюдателя как неотъемлемый элемент целого, утверждая автономность внеположенного по отношению к нему пейзажа»<sup>196</sup>.

Балладная основа гумилевской «Венеции», с одной стороны, предполагает создание точки зрения автора-пейзажиста, рисующего мир, отделенный от лирического сознания; с другой стороны, поэт использует повествовательный ход для передачи скрытого лиризма, почти двойничества с героем стихотворения. Движение текста, выстроенного в форме прогулки по Венеции, усиливает лирическое начало и сближает автора и героя, и в то же время позволяет взглянуть на мистический сюжет объ-

---

<sup>195</sup> Захариева И. Лейтмотивная закодированность поэзии Н. Гумилева (сб. «Романтические цветы») // [Электронный ресурс]. Режим доступа по: <http://www.gumilev.ru/about/149>.

<sup>196</sup> Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе. С. 57.

ективно и ретроспективно. Художник, подобно путнику, блуждает в зеркальном пространстве Венеции, теряясь в отражениях, огнях – на лагунах и горящих очагах льва Св. Марка, колдовской воде и венецианских зеркалах.

Прогулка по Венеции показана как ирреальная: Гумилев видит город скорее воображаемым, чем действительно существующим и воспринимаемым героем. Это не удивительно, если учитывать общее значение Венеции в русской культуре, если вспомнить «Итальянские впечатления» В. Комаровского, который никогда не был в Италии и, тем не менее, написал семь «топографически» убедительных стихотворений о ней. К четвертому стихотворению цикла («Гляжу в окно вагона-ресторана...») Комаровский предпосылает эпиграф из «Фра Беато Анджелико» Гумилева: «В стране, где гиппогриф веселый льва / Крылатого зовет играть в лазури...», подчеркивая тем самым вымышленность удивительной Италии. Фантастические образы Гумилева создают своеобразный ореол сказочности вокруг итальянского топоса.

В «Венеции» ирреальная модальность отдана герою, который оказывается в мистическом городе, притягивающем и в то же время устрашающем («путнику жутко»), звучащем, как «голос наяды». Гумилев помещает путника – своего двойника в искаженный венецианский мир. В этом топосе все двоится и расслаивается, а персонажами драмы становятся сами декорации сцены: узорные аркады семантически рифмуются с застывшими стеклом водами, огни на лагунах превращаются в «тысячи огненных пчел», крылатый лев Св. Марка напоминает серафима, а «на высотах собора» воркуют и плещут почти ангельскими крыльями голуби. Каждая деталь обманывает зрение и слух, одно подменяет другое, – типичный балладный прием, когда мертвое выглядит живым, а живое –

мертвым, и весь мир превращается то ли в «шутку», то ли в «колдовство».

Венеция в тексте более всего похожа на театр, играющий подобиями и масками. В статье о творчестве А. Ватто М. Деги писал: «Театр – это искусство сопоставлений, артефактов для разыгрывания антропоморфоза. Театр – а в нем стоило бы видеть не отвлеченный текст, а место со своими особыми местами и драму жизни актеров – изобретает метафоры, например в названиях собственного пространства... в подогнанных к ним фабулах, трудах актерского выражения и т.д.»<sup>197</sup>. У Гумилева создано как раз такое метафорическое пространство с достаточно четко прочерченным сюжетом гибели путника, которого заманили и погубили колдуньи, скрытые под «завесами черных гондол». «Умирание или как бы тонкое таяние жизни здесь разлито во всем, – отмечает П. Муратов. – Лица работниц на стеклянных фабриках бледны, как воск, и кажутся еще бледнее от черных платков. Не тени ли это, не тень ли и гондола, без шума и без усилия увозящая нас к Венеции? И сами эти воды – не воды ли смерти, забвения?»<sup>198</sup>.

Мотивы водного зеркала у Гумилева сочетаются с мотивами колдовского огня (на лагуне), горящих львиных очей (на колонне) и блеска от мозаики (на высотах собора), в результате чего возникает пространственная вертикаль, сияющим лучом пронзающая описанный город. Верх принадлежит Божественным силам, а низ отдан дьявольским. Зеркало лишь подчеркивает их взаимоотражение и двойничество, потому что в Венеции происходит

---

<sup>197</sup> Деги М. Ватто // Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве / Сост., пер, примеч. и предисл. Б. В. Дубина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. С. 296–297.

<sup>198</sup> Муратов П. П. Образы Италии. С. 9.

игра отражений не только на уровне горизонтали, но и по вертикали.

Лирический сюжет стихотворения перекликается с сюжетом уже упомянутой баллады «Ужас» (1907). Только если повествование раннего Гумилева ведется от первого лица и выдается за страшный мистический сон, то персонаж «Венеции» прячется за маской путника. В обоих текстах герои «одиноким шагом» ночью пересекают неведомое пространство, наполненное враждебными объектами («статуи из ниш», «в угрюмом сне застыли вещи», «в тени столпившихся колонн» (БП, 99) – в «Ужасе»; «Поздно. Гиганты на башне / Гулко ударили три. / Сердце ночами бесстрашной, / Путник, молчи и смотри» (БП, 214); «Путнику жутко» (БП, 214) – в «Венеции»), и гибель их ждет в глубине «бесчисленных зеркал».

«Мотив смерти пронизывает всю мировую венециану»<sup>199</sup>, но у Гумилева это смерть «масочная», происходящая в условном мире баллады. Маска возникла еще в «Ужасе», когда лирический герой столкнулся со страшным видением: «Я встретил голову гиены / На стройных девичьих плечах» (БП, 99). Венецианский топос скрывает колдуний (описания их нет, и потому неизвестно, похожи ли они на приснившийся кошмар из «Романтических цветов»), в то время как в «Ужасе» прогулка заканчивается встречей с чудовищем, это центральный эпизод стихотворения, его кульминация. Страх сравнивается со зверем («как зверь, в меня вцепился страх» (БП, 99)), что словесно умножает переживание героя. Безумное видение напоминает маскарадный наряд, когда на голову человека надевается маска в виде морды какого-либо животного. В 1907 году Гумилев как будто не допускает карнавального

---

<sup>199</sup> Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе. С. 260.

толкования жуткого образа, однако через пять лет в итальянских стихах он почти повторит композиционный ход «Ужаса» и откровенно использует масочный принцип построения. В «Венеции» маской станут и «завесы черных гондол», и сам образ путника, под которым надежно спрятан автор, и город, превращенный в игру подобий и зеркальных отражений<sup>200</sup>. Даже гибель в финале кажется «лишь шуткой», странной рифмой к жизненному путиблужданию в ночном пространстве.

«Определенность конечной формулы стихотворения, – пишет Н. Е. Меднис, – делает образ зеркала в потенции двузначным, двуликим»<sup>201</sup>. Зеркало в «Ужасе» «работает» на усиление эффекта страха, на наиболее точную передачу ночного кошмара, будто воплотившегося наяву и растянувшегося во времени:

Мгновенья страшные бежали,  
И наплывала полумгла,  
И бледный ужас повторяли  
Бесчисленные зеркала (БП, 100).

В «Венеции» зеркало, рожденное «призрачно-светлым» городом и его стеклянной водой<sup>202</sup>, становится тем самым вторым пространством, которое наплывает на эмпирический топос, отодвигая его и, в конечном счете, подменяя. Путник падает вглубь венецианских

---

<sup>200</sup> «Венеция... двуликий город, город-оксюморон, траурный праздник, смесь веселья и трагизма, что находит выражение прежде всего в ее карнавальной амбивалентности» (Цивьян Т. В. Семиотические путешествия. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. С. 43).

<sup>201</sup> Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе. С. 163.

<sup>202</sup> Знаменитая венецианская атрибутика мурановского стекла и зеркал в роскошных рамах у Гумилева почти скрыта и передана лишь метонимически – как деталь знаменитого города.

зеркал, выпадая из мира реального, в то время как сама Венеция существует в двух пластах, нераздельно воплощая балладное двоимирие, «скал и воды колдовство».

Демонические свойства ночного города неоднозначны и так же дробятся в водах каналов, как и отражения дворцов. Одна из знаменитых историй о Кресте, на сюжет которой венецианский живописец Джентиле Беллини создал картину, описывает чудо Креста Христова: «когда по какой-то случайности... реликвию Креста уронили с Понте делла Палья в канал, то из благоговения к дереву креста Господня многие бросились в воду, дабы достать его, но по воле божьей никто не оказался достойным прикоснуться к нему, за исключением настоятеля этой скуолы. Воспроизводя эту историю, Джентиле изобразил в перспективе на Канале гранде много домов, Понте алла Палья, площадь Сан Марко и длинную процессию женщин и мужчин во главе с духовенством, а также многих бросившихся в воду, других же собирающихся броситься, многих наполовину под водой, остальных же в других прекраснейших положениях и позах, и, наконец... настоятеля, достающего реликвию»<sup>203</sup>, пишет Дж. Вазари.

Мистическая смерть путника в стихотворении Гумилева, таким образом, приобретает двойственные черты. Возможно, прогулка – это губительное проникновение в неизведанный мир таинственного города, губящий неосторожного любопытного странника; возможно, это вариант Крещения, также переносящий героя в новое пространство. Интересно, однако, то, что поэт отказывает себе лично в описании прогулки по Венеции, что реальное путешествие здесь скры-

<sup>203</sup> Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / под ред. А. Г. Габричевского; пер. А. И. Бенедиктова и А. Г. Габричевского. М.: Астрель; АСТ, 2001. Т. 2. С. 350.

то под условным масочным миром некоего персонажа, что Венеция так и остается непостижимой, фантастической.

Такой же прием Гумилев применяет в «Сентиментальном путешествии», когда реальное пространство в один миг становится воображаемым. В «Венеции» автор тоже словно не знает, действительно ли было переживание прекрасного и пугающего города, ночная прогулка по площади Св. Марка, вдоль каналов:

Может быть, это лишь шутка,  
Скал и воды колдовство,  
Марево? Путнику жутко,  
Вдруг... никого, ничего? (БП, 214)

Ирреальная прогулка очерчивает рамки созданной картины-ведуты с фантастическими балладными мотивами. Венеция воспринимается поэтами и художниками как удивительный город, на улицах которого появляются призраки прошлого и рождаются фантастические миражи, поэтому погружение в мир Венеции подчеркивает иррациональность и бесконечность пространства стихотворения Гумилева.

---

Водная стихия непредсказуема, мотив путешествия по водам связан с идеей опасности, с возможностью не возвратиться домой, со страхом пропасть в морских пучинах. Рассмотренные стихотворения Гумилева обнаруживают в подтексте легенды об исчезновении, несут в себе гибельные смыслы, чреватые трагическим финалом, а самым наряженным моментом таких текстов становится момент возвращения/невозвращения. У акмеистов сильны возвратные смыслы, которые мотив плаванья только обостряет и подчеркивает. В. Н. Топоров

рассматривает возвратность как проявление связи тела и мира в представлениях акмеистов, а значит, она имеет пространственный ракурс<sup>204</sup>. Между тем возвратность является и темпоральной, и пространственной характеристикой: не случайно в параграфе о «Заблудившемся трамвае» столь подробно проанализирован финал с серией призрачных возвращений в Петербург в трех последних строфах. Как считает О. Ронен, «переворачивание и смешение пластов времени служит сюжетом завершительных текстов Гумилева и Ахматовой – „Заблудившийся трамвай“ и „Поэма без героя“»<sup>205</sup>. Размышляя о возвратности и новизне у акмеистов, исследователь подчеркивает, что их противопоставление «снимается в понятии „предчувствия“, антиципации: поэзия „воспринимается как то, что должно быть, а не как то, что уже было“»<sup>206</sup>. Композиция стихотворения Гумилева своим построением демонстрирует динамизм стихового пространства. «Слово „композиция“, – подчеркивал Ю. Н. Тынянов, – в 9/10 случаев покрывает отношение к форме как статической. Незаметно понятие „стиха“ или „строфы“ выводится из динамического ряда»<sup>207</sup>.

Как известно, возвратность является универсальным свойством не только акмеистического, но любого стиха вообще, стихотворная ткань реверсивна в любой точке, каждая точка в стихе может стать поворотной и в то же время

---

<sup>204</sup> Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 432.

<sup>205</sup> Ронен О. Чужелюбие. Третья книга из города Эн. Сборник эссе. СПб.: ЗАО «Журнал „Звезда“», 2010. С. 185.

<sup>206</sup> Там же.

<sup>207</sup> Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Изд. 5-е. М.: КомКнига, 2010. С. 8–9.

остаться завершающей, как и путешествие, которое может закончиться возвращением или гибелью. Возвратность фиксирует целостность художественной структуры, а мотив плавания с возвращением/невозвращением на родину лишь выявляет и подчеркивает сильнейшие возвратные импульсы акмеистического стиха, которые самым прямым образом связаны с художественной динамикой поэтического текста. По мнению Ю. Н. Тынянова, «единство произведения не есть замкнутая симметрическая целость, а развертывающаяся динамическая целостность; между ее элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции. Форма литературного произведения должна быть осознана как динамическая»<sup>208</sup>. Для исследователя «динамика формы есть непрерывное нарушение автоматизма, непрерывное выдвигание конструктивного фактора и деформации факторов подчиненных»<sup>209</sup>.

В самом общем смысле семантические колебания и возвратность на всех уровнях «материи стиха» можно возвести, исходя из философии акмеистов, к «мировому ритму»: «Ощущая себя явлениями среди явлений, мы становимся причастны мировому ритму, принимаем все воздействия на нас и в свою очередь воздействуем сами» (ПСС, т. 7, с. 148), подчеркивал Гумилев в статье «Наследие символизма и акмеизм». Лирический космос акмеистов можно увидеть в пространственном ракурсе, когда строки стихов превращаются в шаги, а ряды строф – в плавание. Совмещение поэтического и пластического миров, выход в онтологическое пространство – вот смысл поэтических путешествий акмеистов. *«Слово в стихе... динамизовано... выдвинуто, а речевые процессы сукцес-*

---

<sup>208</sup> Там же. С. 9.

<sup>209</sup> Там же. С. 31–32.

*сивны»* (курсив Ю. Н. Тынянова. – Е. К.)<sup>210</sup>. Ученый указывает на «большую семантическую значимость в стихе слов, где значение тесно связано с предметом; ведь там, где эти предметные связи отсутствуют, исчезает и основной признак; вместо него могут выступить *лексическая его окрашенность* и возникающие в конструкции *колеблющиеся признаки*... (курсив Ю. Н. Тынянова. – Е. К.)»<sup>211</sup>.

Лирическая динамика в «Проблеме стихотворного языка» описывается Ю. Н. Тыняновым при помощи глаголов «свертывается»/«развертывается», и отглагольных существительных «развертывание», «свертывание», что опять-таки открывает пространственную природу мышления Ю. Н. Тынянова о языке. В какой-то мере синонимичными «свертыванию» и «развертыванию» являются чрезвычайно важные для литературной динамики, по мысли Ю. Н. Тынянова, «сукцессивность» и «симультианность», намечающие векторы притяжения и отталкивания отдельных компонентов лексических значений внутри стихового ряда<sup>212</sup>. Аналоги тыняновских «колеблющихся значений», пространственные метафоры в размышлениях о стихе, подобные «свертыванию» и «развертыванию» – все это можно найти как в теоретических работах акмеистов, так и в образном строе их произведений.

<sup>210</sup> Там же. С. 94.

<sup>211</sup> Там же. С. 104.

<sup>212</sup> «Тынянов явно представляет себе динамику именно развертывающейся во времени – сукцессивно. На естественный поток речи, текущий синтаксическими сгустками, по привычности своей воспринимаемыми симультианно, налагается членение на стиховые ряды. „Слово оказывается компромиссом, результатом двух рядов...“» (Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. II. О стихах. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 460], – так, ссылаясь на Ю. Н. Тынянова, описывает М. Л. Гаспаров процессы сукцессивности и симультианности.

## ПРИЛОЖЕНИЕ К ГЛ. I

**Arthur Rimbaud**

### **LE BATEAU IVRE**

Comme je descendais des Fleuves impassibles,  
Je ne me sentis plus guidé par les haleurs:  
Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles,  
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.

J'étais insoucieux de tous les équipages,  
Porteur de blés flamands ou de cotons anglais.  
Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages,  
Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.

Dans les clapotements furieux des marées,  
Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants,  
Je courus! Et les Péninsules démarrées  
N'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants.

La tempête a béni mes éveils maritimes.  
Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots  
Qu'on appelle rouleurs éternels de victimes,  
Dix nuits, sans regretter l'oeil niais des falots!

Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sures,  
L'eau verte pénétra ma coque de sapin  
Et des taches de vins bleus et des vomissures  
Me lava, dispersant gouvernail et grappin.

Et, dès lors, je me suis baigné dans le Poème  
De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,  
Dévorant les azurs verts; où, flottaison blême  
Et ravie, un noyé pensif parfois descend;

Où, teignant tout à coup les bleutés, délire  
Et rythmes lents sous les rutilements du jour,

Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres,  
Fermentent les rousseurs amères de l'amour!

Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes  
Et les ressacs, et les courants: je sais le soir,  
L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes,  
Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir!

J'ai vu le soleil bas, taché d'horreurs mystiques,  
Illuminant de longs figements violets,  
Pareils à des acteurs de drames très antiques,  
Les flots roulant au loin leurs frissons de volets!

J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies,  
Baisers montant aux yeux des mers avec lenteurs,  
La circulation des sèves inouïes,  
Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs!

J'ai suivi, des mois pleins, pareille aux vacheries  
Hystériques, la houle à l'assaut des récifs,  
Sans songer que les pieds lumineux des Maries  
Pussent forcer le mufler aux Océans poussifs!

J'ai heurté, savez-vous, d'incroyables Florides  
Mêlant au fleurs des yeux de panthères à peaux  
D'hommes! Des arcs-en-ciel tendus comme des brides  
Sous l'horizon des mers, à de glauques troupeaux!

J'ai vu fermenter les marais, énormes nasses  
Où pourrit dans les joncs tout un Léviathan!  
Des écroulements d'eaux au milieu des bonaces  
Et les lointains vers les gouffres cataractant!

Glaciers, soleils d'argent, flots nacres, cieux de braises!  
Échouages hideux au fond des golfes bruns  
Où les serpents géants dévorés des punaises  
Choient, des arbres tordus, avec de noirs parfums!

J'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades  
Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants.

– Des écumes de fleurs ont bercé mes dérades  
Et d'ineffables vents m'ont ailé par instants.  
Parfois, martyr lassé des pôles et des zones,  
La mer dont le sanglot faisait mon roulis doux  
Montait vers moi ses fleurs d'ombre aux ventouses jaunes  
Et je restais, ainsi qu'une femme à genoux...  
Presque île, ballottant sur mes bords les querelles  
Et les fientes d'oiseaux clabaudeurs aux yeux blonds,  
Et je voguais, lorsqu'à travers mes liens frêles  
Des noyés descendaient dormir, à reculons!..  
Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses,  
Jeté par l'ouragan dans l'éther sans oiseau,  
Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses  
N'auraient pas repêché la carcasse ivre d'eau;  
Libre, fumant, monté de brumes violettes,  
Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur  
Qui porte, confiture exquise aux bons poètes,  
Des lichens de soleil et des morves d'azur;  
Qui courais, taché de lunules électriques,  
Planche folle, escorté des hippocampes noirs,  
Quand les juillets faisaient couler à coups de triques  
Les cieux ultramarins aux ardents entonnoirs;  
Moi qui tremblais, sentant geindre à cinquante lieues  
Le rut des Béhémots et des Maelstroms épais,  
Fileur éternel des immobilités bleues,  
Je regrette l'Europe aux anciens parapets!  
J'ai vu des archipels sidéraux! et des îles  
Dont les cieux délirants sont ouverts au vogueur:  
– Est-ce en ces nuits sans fond que tu dors et t'exiles,  
Millions d'oiseaux d'or, ô future Vigueur? –  
Mais, vrai, j'ai trop pleuré! Les Aubes sont navrantes.  
Toute lune est atroce et tout soleil amer:

L'âcre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes.

Ô que ma quille éclate! Ô que j'aïlle à la mer!

Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache

Noire et froide où vers le crépuscule embaumé

Un enfant accroupi, plein de tristesses, lâche

Un bateau frêle comme un papillon de mai.

Je ne puis plus, baigné de vos langueurs, ô lames,

Enlever leur sillage aux porteurs de cotons,

Ni traverser l'orgueil des drapeaux et des flammes,

Ni nager sous les yeux horribles des pontons!

Рембо А. Поэтические произведения в стихах  
и прозе: Сб. (на франц. яз. с параллельным рус-  
ским текстом). М.: Радуга, 1988. С. 176–182.

## Артюр Рембо

### **Пьяный корабль** (*подстрочник*)

Когда я спускался по бесстрастным рекам,

Я не чувствовал больше, что меня ведут матросы:

Кричащие краснокожие сделали из них мишени,

Пригвоздив их, обнаженных,

к раскрашенным столбам.

Я был беззаботен в отличие от всех экипажей,

Вез ли я фламандское зерно и английский хлопок.

Когда вместе с моими матросами

закончилась эта суэта,

Потоки привели меня туда, куда я хочу.

В яростном плескании прилива,

Я, в прошлую зиму более глухой, чем рассудок ребенка,

Убежал! После того, как я отчалил

от Иберийских полуостровов,

Они не испытывали суматоху более торжественную.



Мне приснилась зеленая ночь  
с ослепительными снегами,  
Поцелуи, медленно поднимающие к глазам морей,  
Циркуляцию небывалых соков,  
Желтое и голубое появление поющих фосфоров!

Я шел целыми месяцами, наблюдая хлеба  
Безумные, в волнениидвигающиеся на осаду утесов,  
Думая только, чтобы сияющие ноги Марий  
Смогли бы наступить  
на задышающуюся морду Океана!

Я столкнулся с невероятными Флоридами,  
Где примешивается к цвету глаз пантер кожа  
Человека! Радуги распростерлись надо мной,  
как поводья,  
Под морскими горизонтами, в толпах морской лазури!

Я увидел волнующиеся трясины, огромные верши,  
Где в тростнике гниет Левиафан!  
Крушения вод в центре затишья  
И дали, ведущие к безднам водопадов!

Ледники, серебряное солнце, перламутровые волны,  
раскаленные небеса!  
Кораблекрушения, жуткие остовы  
на дне коричневых вод залива,  
Где гигантских змей пожирают клопы,  
Падающие с корявых деревьев,  
с их «черным» запахом!

Я хотел бы показать детям этих дорад  
Из голубой волны, этих золотых рыбок, рыб поющих.  
Пена из цветов качала меня, блуждающего без якоря,  
И невыразимые ветры порой окрыляли меня.

Иногда, как надоевшее мучение между полюсами,  
Рыдание моря меня сладко качало,



Но, правда, я слишком много плачу!

Душераздирающие рассветы,  
Каждая тоскливая луна и каждое горькое солнце:  
Горькая любовь меня наполняет  
упоительным оцепенением.

О, пусть мой киль взрывается!

О, пусть я уйду в море!

Если я пожелаю воды Европы, то это лужу,  
Черную и холодную, где в благоуханном сумраке  
Ребенок на корточках, полный грусти, выпускает  
Свой хрупкий кораблик, как майскую бабочку.

Я не могу больше, омываемый вашей глубиной, о волны,  
Отдать вам скорость перевозчиков хлопка,  
Ни пересекать путь гордых флагов и вымпелов,  
Ни проплывать перед ужасными глазами понтонов.

### **Пьяный корабль**

*Перевод Е. Витковского*

Я плыл вдоль скучных рек, забывши о штурвале:  
Хозяева мои попали в плен гурьбой –  
Раздев их и распяв, индейцы ликовали,  
Занявшись яростной, прицельною стрельбой.

Да что матросы, – мне без проку и без толку  
Фламандское зерно, английский коленкор.  
Едва на отмели закончили поколку,  
Я был теченьями отпущен на простор.

Бездумный, как дитя, – в ревущую моряну  
Я прошлую зимой рванул – и был таков:  
Так полуострова дрейфуют к океану  
От торжествующих земных кавардаков.

О, были неспроста шторма со мной любезны!  
Как пробка легкая, плясал я десять дней

Над гекатомбою беснующейся бездны,  
Забыв о глупости береговых огней.

Как сорванный дичок ребенку в детстве, сладок  
Волны зеленый вал – скорлупке корабля, –  
С меня блевоту смой и синих вин осадок,  
Без якоря оставь меня и без руля!

И стал купаться я в светящемся настое,  
В поэзии волны, – я жрал, упрям и груб,  
Зеленую лазурь, где, как бревно сплавное,  
Задумчиво плывет скитающийся труп.

Где, синеву бурлить внезапно приневоля,  
В бреду и ритме дня сменяются цвета –  
Мощнее ваших арф, всесильней алкоголя  
Бродилища любви рыжеет горькота.

Я ведал небеса в разрывах грозных пятен,  
Тайфун, и водоверть, и молнии разбег,  
Зарю, взметенную, как стаи с голубятен,  
И то, что никому не явлено вовек.

На солнца алый диск, грузнеющий, но пылкий,  
Текла лиловая, мистическая ржа,  
И вечные валы топорщили закрылки,  
Как мимы древние, от ужаса дрожа.

В снегах и зелени ночных видений сложных  
Я вымечтал глаза, лобзавшие волну,  
Круговращение субстанций невозможных,  
Поющих фосфоров то синь, то желтизну.

Я много дней следил – и море мне открыло,  
Как волн безумный хлев на скалы щерит пасть, –  
Мне не сказал никто, что Океаньи рыла  
К Марииным стопам должны покорно пасть.

Я, видите ли, мчал к неизвестным Флоридам,  
Где рысь, как человек, ярит среди цветов

Зрочки, – где радуги летят, подобны видом  
Натянутым вожжам для водяных гуртов.

В болотных зарослях, меж тростниковых вершей,  
Я видел, как в тиши погоды штилевой  
Всей тушею гниет Левиафан умерший,  
А дали рушатся в чудовищный сувой.

И льды, и жемчуг волн; закат, подобный крови;  
Затоны мерзкие, где берега круты  
И где констрикторы, обглоданы клоповьей  
Ордой, летят с дерев, смердя до черноты.

Я последить бы дал детишкам за макрелью  
И рыбкой золотой, поющей в глубине;  
Цветущая волна была мне колыбелью,  
А невозможный ветер сулил воскресья мне.

С болтанкой бортовой сливались отголоски  
Морей, от тропиков простертых к полюсам;  
Цветок, взойдя из волн, ко мне тянул присоски,  
И на колени я по-женски падал сам...

Почти что остров, я изгажен был поклажей  
Базара птичьего, делящего жратву, –  
И раком проползал среди подгнивших тяжей  
Утопленник во мне поспать, пока плыву.

И вот – я пьян водой, я, отданный просторам,  
Где даже птиц лишен зияющий эфир, –  
Каркас разбитый мой без пользы мониторам,  
И не возьмут меня ганзейцы на буксир.

Я, вздымленный в туман, в лиловые завесы,  
Пробивший небосвод краснокирпичный, чьи  
Парнасские для всех видны деликатесы –  
Сопля голубизны и солнца лишаи;

Доска безумная, – светясь, как, скат глубинный,  
Эскорт морских коньков влекущий за собой,

Я мчал, – пока Июль тяжелою дубиной  
Воронки прошибал во сфере голубой.

За тридцать миль морских я слышал рев Мальстрима,  
И гонный Бегемот ничтожил тишину, –  
Я, ткальщик синевы, безбрежной, недвижимой,  
Скорблю, когда причал Европы вспомяну!

Меж звездных островов блуждал я, дикий странник.  
В безумии Небес тропу определив, –  
Не в этой ли ночи ты спишь, самоизгнанник,  
Средь златоперых птиц, Грядущих Сил прилив?

Но – я заплакался! Невыносимы зори,  
Мне солнце шлет тоску, луна сулит беду;  
Острейшая любовь нещадно множит горе.  
Ломайся, ветхий киль, – и я ко дну пойду.

Европу вижу я лишь лужей захолустной,  
Где отражаются под вечер облака  
И над которою стоит ребенок грустный,  
Пуская лодочку, что хрупче мотылька.

Нет силы у меня, в морях вкусив азарта,  
Скитаться и купцам собой являть укор, –  
И больше не могу смотреть на спесь штандарта,  
И не хочу встречать понтона жуткий взор!

Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе: Сб. (на франц. яз. с параллельным русским текстом). М.: Радуга, 1988. С. 397–400.

**Глава II**  
***Переводы, переложения, жанровые игры***

**РОЖДЕНИЕ ХРИСТА И СМЕРТЬ МАРИ  
ТЕОФИЛЯ ГОТЬЕ В ПЕРЕВОДЕ Н. ГУМИЛЕВА**

Светлый рай, что розовее  
Самой розовой звезды...

*Н. Гумилев*

Где сонмы ангелов летают стройно,  
Где арфы, лилии и детский хор...

*М. Цветаева*

Теофиль Готье всегда оставался одним из любимых поэтов Гумилева. «Секрет Готье не в том, что он совершенен, – писал о нем Гумилев, – а в том, что он могуч, заразительно могуч, как Раблэ, как Немврод, как большой и смелый лесной зверь» (ПСС, т. 7, с. 101). Характеризуя ранние стихи Готье, Гумилев отмечал «ритм быстрый и упругий, как рапира, неожиданность подхода к теме и такую точность и разработанность зрительных образов, что порою кажется, будто поэт все еще держит в руках кисть, а не перо» (ПСС, т. 7, с. 224). По мнению Гумилева, «стихи составляют лишь незначительную часть всего написанного Готье, и в то же время – как бы грани-

ный алмаз, отражающий все его остальное творчество» (ПСС, т. 7, с. 226).

Мне хотелось бы рассмотреть два стихотворения Теофиля Готье, переведенных Гумилевым, – «Noël» («Рождество») и «Игрушки мертвой» («Les joujoux de la morte»). Удивительная «изобразительность», «пластичность» этих текстов близки акмеистическому духу и вместе с тем отражают чистый и ясный стиль Готье, точно переданный Гумилевым.

«Noël» Теофиля Готье не может претендовать на пафосное описание Рождества. Почти точно воспроизводя характерные реалии Евангелия от Луки (ясли, хлев, пастухи, ангелы), поэт создает живописную картину первой Рождественской ночи, картину, которая напоминает тихие голландские зимние пейзажи, дома со скупыми интерьерами, где внимание читателя (почти превращенного в зрителя) акцентируется более всего на игре светотени. Многие свои тексты поэт называл «пейзажами во фламандском стиле». Эту характеристику можно отчасти отнести и к стихотворению «Noël». Его Рождество – не яркое и колористически обыгранное, а графическое, черно-белое, как если бы картина писалась только двумя красками и их оттенками (своего рода «аранжировка в черном и белом», как на полотнах Уистлера).

Прежде чем сказать о самом важном событии – рождении Христа, поэт очерчивает пространство вокруг: «Le ciel est noir, la terre est blanche»<sup>1</sup>. Переводя стихотворение на русский язык, Гумилев выделяет белые тона, ассоциирующиеся со светом, который принес с собой младенец Иисус: «В полях сугробы *снеговые*»<sup>2</sup>. Между тем в ориги-

<sup>1</sup> Готье Т. Эмали и камни: Сборник / сост. Г. К. Косиков. М.: Радуга, 1989. С. 156.

<sup>2</sup> Там же. С. 157.

нале первая строчка заостряет оппозицию «черное – белое». Последняя строфа Готье насыщена черным: ангелы вырисовываются на фоне ночного неба, виднеющегося сквозь дырявую крышу («sur le toit s'ouvre le ciel»<sup>3</sup>), они в белых одеяниях («en blanc») – это и есть самая яркая картина Рождества. Графичность изображения указывает на избыточность любых оттенков, которыми можно было бы описать величайшее событие.

Гумилеву важно акцентировать зимнее рождение Христа. Один признак зимы – холод, а другой – белизна, символизирующая истину и чистоту, просветленность и Небесный путь. Переводчик не будет играть на контрасте между черным и белым. Черное в данном контексте может ассоциироваться со злом. Гумилев убирает этот цвет совсем и превращает повествование о Рождестве только в снежное – светлое. «Снеговые горы» закрывают у Гумилева крышу, спрятав черное небо Готье, и неведомо откуда появятся «ангельские хоры» – «в белом». Этот цвет уже не связан с зимним земным миром, а только с миром райским, освещенным божественным светом.

У Готье с самого начала выделена отчетливая вертикаль, как бы осязаемая линия, соединяющая верх и низ. Поэт погружает нас в космическое пространство Рождественской ночи. У Гумилева в первых строках вертикали нет, пространство стихотворения уютное, домашнее, земное. Однако далее вертикальная ось станет центром повествования и русского перевода: Мария, *склоняет* лицо *над* ребенком («La Vierge *penche* / *Sur lui* son visage charmant»<sup>4</sup>); «паутины нить» *свисает* с балки («les toiles d'araignées / *Qui pendent* des poutres du toit»<sup>5</sup>); осел и бык,

<sup>3</sup> Там же. С. 156.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же.

согревая Иисуса, «склонили теплый нос»<sup>6</sup> («L'âne et le bœuf soufflent dessus»<sup>7</sup>); крыша открыта небу («sur le toit s'ouvre le ciel»<sup>8</sup>), и, наконец, небесный хор ангелов обращается к крестьянам на земле и возвещает им о Рождестве («le chœr des anges / Chante aux bergers...»<sup>9</sup>).

Для Готье важен не только цвет, но объем и фактура всего, что окружает младенца Иисуса. Только что родившийся ребенок хрупок, ему холодно, он «трепещет» («Il tremble sur la paille fraîche / Ce cher petit enfant Jésus»<sup>10</sup> – «Дрожит под легким одеяньем / Ребенок крохотный – Христос»<sup>11</sup>). Хрупкость ощущается и в светлости воздуха, ведь в нем дрожит «паутины нить», и в легких, «неустроенных» пологах («Pas de courtines festonnées / Pour préserver l'enfant du froid, / Rien que les toiles d'araignées / Qui pendent des poutres du toit»<sup>12</sup> – «Узорный полог не устроен / Дитя от холода хранить, / И только свесилась с устоев / Дрожащей паутины нить»<sup>13</sup>). Однако прозрачность постепенно затуманивается, согретая нежным дыханием добрых, как будто бы игрушечных, зверей: «L'âne et le bœuf soufflent dessus»<sup>14</sup>. Гумилев переводит словно бы немножко неловко, зато подчеркнуто тепло и ласково: «Осел и бык, чтоб греть дыханьем, / К нему склонили теплый нос»<sup>15</sup>. Светлой про-

<sup>6</sup> Там же. С. 157.

<sup>7</sup> Там же. С. 156.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Там же. С. 157. У Готье нет упоминания об одежде, только подчеркивается «свежесть» (а значит, прохлада) соломы, на которой лежит младенец.

<sup>12</sup> Там же. С. 156.

<sup>13</sup> Там же. С. 157.

<sup>14</sup> Там же. С. 156.

<sup>15</sup> Там же. С. 157.

зрачности и туманной мягкости соответствуют мотивы холода и тепла.

Характеризуя свое ощущение объема и плотности поэтического мира, М. Бланшо писал: «Поэт творит языковой объект подобно тому, как художник не воспроизводит красками то, что есть, но достигает предела, где эти краски выдают бытие»<sup>16</sup>. «Noël» Готье рисует перед нами тихий пейзаж в приглушенных тонах на тему Рождества. Постоянное перемежение черного и белого цветов напоминает, однако, скорее, гравюру, чем написанную акварелью или маслом картину. Готье вообще всегда предпочитает скульптурные изображения живописным, и даже рисуя пейзаж, поэт превращает его либо в статичную игру декораций и тщательно вылепленных фигур, либо в карандашный набросок или словесный эстамп. И если в изображении включается цвет, он, как отметил Г. Косиков, «тяготеет к полутонам, мягкости, своего рода акварельности: „розоватый“ (rosé), „румяный“ (vermeil), „алый“ (nascarat), „серебристый“ (argenté), „перламутровый“ (nacré), „лазурный“ (azuré), „голубоватый“ (bleuâtre), „зеленоватый“ (verdâtre), „желтоватый“ (jauni, jaunâtre) – вот эпитеты, которым он (Готье. – Е. К.) отдает заметное предпочтение»<sup>17</sup>.

Между тем «Noël» Готье воспринимается читателем на фоне многочисленных картин, посвященных Рождеству, в первую очередь, на фоне произведений нидерландской живописи, — например, «Поклонения пастухов» Рембрандта, «Поклонения волхвов в зимнем пейзаже» П. Брейгеля Старшего, «Рождества» Г. Давида и других полотен мастеров XIV–XVII веков. По описанию бытовых

<sup>16</sup> Бланшо М. Пространство литературы. М., 2002. С. 34.

<sup>17</sup> Косиков Г. Готье и Гумилев // Готье Т. Эмали и камеи. С. 314.

деталей «Noël» Готье ближе к рембрандтовскому Рождеству: высокие своды хлева; Мария, склоненная над младенцем; коровы, пастухи и среди них крестьянский мальчик с собакой; наконец, сам ребенок, от которого исходит сияние, подобное горящему очагу, у которого греются присутствующие.

В то же время общий колорит стихотворения Готье близок пейзажу Брейгеля, внутри которого располагается Рождественский сюжет, видимый словно сквозь снежный покров. У Брейгеля нет ангелов, но их очертания как будто проступают в кружащемся в воздухе снеге, в припорошенных руинах, что привносит ощущение таинственности и сакральности Рождественской ночи. Именно так можно представить последнюю строфу стихотворения: рядом с мягким и почти бытовым упоминанием о снежной бахrome на крыше хлева, покрытой соломой («*La neige au chaume coud ses franges*»<sup>18</sup>), появляются поющие ангелы, точно возникшие из брейгелевского кружащегося снега.

«Noël» нельзя назвать в полной мере экфразисом (разве что экфразисом картины, рожденной воображением Готье), однако в стихотворении проглядывает некая условность по отношению к традиционным образам и мотивам Рождественского сюжета. Мы как будто узнаем из знакомых картин и прелестное лицо Мадонны («*son visage charmant*»<sup>19</sup>), и Рождественские ясли («*la crèche*»), и младенца («*Ce cher petit enfant Jésus*»<sup>20</sup>), и, конечно, поющих ангелов с белыми крыльями («*tout en blanc, le chœr des anges / Chante aux bergers: «Noël!*

---

<sup>18</sup> Готье Т. Эмали и камеи. С. 156.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Там же.

*Noël*»<sup>21</sup> – «в белом ангельские хоры / Поют крестьянам: „Рождество!“»<sup>22</sup>).

В «Эмалях и камнях» Готье есть еще один «*petit enfant*»: «*la petite Marie*» из стихотворения «Игрушки мертвой» («*Les joujoux de la morte*»). Текст представляет собой только описание скромного интерьера, в отличие от «Рождества», где интерьер включен внутрь пейзажа, в какой-то мере космического, хотя с превалированием оттенка домашности. Если «*Noël*» посвящен рождению ребенка, и это светлый, ясный текст, то «Игрушки мертвой» написаны на смерть трехлетней Марии, дочери известной итальянской оперной певицы Джулии Гризи. Смерть ребенка – тема наиболее пронзительная, горе здесь достигает своего апогея, так как дитя – это невинное существо, не заслужившее страданий. Кроме того, умерший ребенок, как правило, ассоциируется со Спасителем. Не случайно на иконах Богородицы младенец Христос всегда печален, он знает о своей участи и несет на себе печать страдания за грехи людей.

Два стихотворения Готье – одно, посвященное самому радостному в мире событию, а другое – в своем символическом смысле – самому печальному, обращены к читателю, по сути, двумя оборотными сторонами существования. Оба текста оказываются неразрывно связанными друг с другом (недаром и в сборнике они расположены рядом): младенец Иисус таит в себе трагедию маленькой Мари, а судьба невинной девочки отзывается в судьбе Христа. В литературе умерший ребенок иногда сравнивается с ангелом, и Готье тоже наделяет Мари ангельскими чертами. Имя девочки отсылает читателя

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Там же. С. 157.

к имени Богородицы, а печальные куклы – ее брошенные дети, скорбящие о ней.

Готье инверсирует Евангельский сюжет о Мадонне, страдающей об умершем сыне. В его стихотворении страдают игрушки, оставленные «дети», о своей матери. Мари одновременно – и Мадонна Мария, и несчастное дитя, которое не смогло прожить свой век. Читателю предоставляется печалиться и о брошенных куклах, и о девочке в узком гробике («son cercueil est si peu long / Qu'il tient sous le bras qui l'emporte / Comme un etui de violon»<sup>23</sup> – «гроб был узким до того, / Что, как футляр скрипичный, в двери / Под мышкой вынесли его»<sup>24</sup>). Однако акцент делается не на маленькой Мари, а на ее игрушках. Именно этим способом поэт достигает максимального эффекта, демонстрируя картину опустошенного дома, опустошенной детской – без девочки, которая оживляла этот мир. Подробно описывая комнату, Готье показывает, как страдают без маленькой хозяйки куклы:

Les bras ballants, l'air lamentable,  
Tout affaissé, gît le pantin.

Et si la poupée est plus ferme,  
C'est la faute de son bâton;  
Dans son œil une larme germe,  
Un soupir gonfle son carton<sup>25</sup>.

Обвиснув, вечный спутник детства,  
Лежит облупленный паяц.

И кукла только из-под палки,  
Что в ней запрятана, бодрей;

---

<sup>23</sup> Там же. С. 156.

<sup>24</sup> Там же. С. 157.

<sup>25</sup> Там же. С. 158.

Как слезы на картоне жалки,  
Струясь из бисерных очей<sup>26</sup>.

Клоун плачет бисерными бусинками глаз, и слезы струятся по картонному лицу. А фигурка его поникла, съежилась, только стержень – палка, на которой он укреплен, поддерживает его. Готье подчеркивает, насколько плачевный, жалкий вид у несчастной игрушки, как клоун «весь осел» от горя: «l'air lamentable», «tout affaissé». Поэт играет двумя значениями слова: жалкий, «осевший» вид у куклы может быть оттого, что она старая, потрепанная внешне, но в данном случае, конечно, усилен смысл «внутренний», так как игрушка горюет о своей хозяйке. Поэт называет палку, которая поддерживает куклу изнутри, «дефектом», «изъяном» (*la faute*), он как бы извиняется за твердость фигуры, поскольку такого вида у игрушки не должно быть после случившейся трагедии. Слеза прорастает из глаза клоуна («*Dans son œil une larme germe*»<sup>27</sup>), и вздох как бы «раздувает» картон изнутри («*Un soupir gonfle son carton*»<sup>28</sup>).

Другие игрушки горюют не меньше:

Une dinette abandonée  
Mêle ses plats de bois verni  
A la troupe désarçonnée  
Des écuyers de Franconi<sup>29</sup>.

И возле кухни позабытой,  
Где лаковых тарелок ряд,

<sup>26</sup> Там же. С. 159.

<sup>27</sup> Там же. С. 158.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Там же. С. 158.

Имеет вид совсем убитый  
Бумажных горсточка солдат<sup>30</sup>.

Гумилев повторяет словесную игру французского поэта, переводя ее на русский язык. В русском тексте бумажные солдатики убиты горем, подобно тому, как они бывали убиты в «игрушечном» сражении. У Готье наездники выбиты из седла. Игра, которая неоднократно повторялась при жизни девочки, продолжается, но уже в другой форме: фигурки цирковых артистов выбиты из седла от отчаяния, так как они потеряли свою хозяйку – единственное существо, которому они были нужны, которое их любило.

Звук музыкальной шкатулки тоже становится иным – жалобным («plaintif»), потому что она помнит, как ее касалась тонкая ручка Мари («se posait sa main fluette»<sup>31</sup>). Гумилев оставляет в русском тексте только печальный вздох («un murmure») шкатулки:

И музыкальная шкатулка  
Молчит, но если заведут  
Ее опять, то странно гулко  
В ней вздохи грустные растут<sup>32</sup>.

Прежде веселый мотив «Уланской кадрили» звучит как погребенье («comme un enterrement»). Эта фантастическая метаморфоза, когда вещи оказываются живыми и горюют о маленькой хозяйке по-настоящему, объясняется, по-видимому, тем, что сама Мари видела их живыми. И кукла, и наездники, и музыкальная шкатулка воспринимались ею как друзья, как равные существа. И после смерти девочки они, действительно,

---

<sup>30</sup> Там же. С. 159.

<sup>31</sup> Там же. С. 158.

<sup>32</sup> Там же. С. 159.

открывают свою живую природу, преодолевая формальные признаки вещей: картонные или бумажные тела, заданный механический мотив. Мари умирает, чтобы оживить неживой мир, ее смерть обнажает в игрушках их душу.

Финальная строфа вводит образ ангелов, которыми, вероятно, становятся дети, покинувшие земной мир:

Joujoux d'enfant laissés par l'ange,  
Verseau que la tombe a fait creux!<sup>33</sup>

...неужель  
Игрушки ангелам не нужны  
И гроб обидел колыбель?<sup>34</sup>

Гумилев скорбит об оставленных игрушках, с одной стороны, жалея их, теперь никому не нужных, брошенных навечно; с другой – жалея детей-ангелов, которые останутся без этих верных друзей. Готье в последней строфе вводит авторский голос, до того звучавший лишь в оттенках описания: «le cœur se navre» («сердце надрывается»). Но надрыв рождается не только от самого факта смерти девочки, а от того, как игрушки, призванные веселить душу (не случайно кукла – клоун, а в шкатулке заложена веселая мелодия), выражают крайнюю степень горести. Именно это соединение («се mélange») особенно мучительно («dououreux»). Умершая Мари преображает мир: вещи одушевляются и отражают идею, прямо противоположную своей сущности. Ангел, в которого превратится ребенок, оставит игрушки, поэтому трагедия словно удваивается: Мари уходит из этого мира, и ее куклы в полном смысле слова брошены навеки.

<sup>33</sup> Там же. С. 158.

<sup>34</sup> Там же. С. 159.

Последняя строка стихотворения в буквальном переводе звучит так: «Колыбель, как и могила, создана полой». Готье сопоставляет два антитетичных пространства, стоящих по краям человеческой жизни, – колыбель и могилу. Но поэт видит в них глубинное, онтологическое сходство: их форма подобна (она полая, она предполагает заполнение пустоты телом), как подобны в своей противоположности процессы рождения и смерти. И то, и другое – это границы, переход от одной формы существования к другой, от небытия к бытию и от бытия к небытию.

Пластическое переживание мира, присущее Готье<sup>35</sup>, заставляет его представить символические образы рождения и смерти в их скульптурном воплощении. В новелле Готье «Аррия Марцелла (Воспоминания о Помпеях)» главный герой Октавиан влюбляется в очертания груди и бедра помпейской красавицы, глядя на кусок запекшейся лавы с вдавленным отпечатком. Любовь воскресила женщину, и Октавиан увидел предмет своих мечтаний наяву. Готье описывает встречу, состоявшуюся вопреки минувшим векам, и оказывается, что изображение, хранившееся в музее, способно обрести плоть и душу, подобно Галатее, ожившей благодаря любви своего создателя, подобно Эвридике, которую Аид готов отпустить из своего мира вслед за Орфеем. «Пластическая форма, – отмечает М. Рубинс, – оказывается единственно надежным способом сохранения красоты и памяти о прошлом»<sup>36</sup>. Данный сюжет демонстрирует не только изобразительную поэтику

---

<sup>35</sup> «Ему было дано абсолютное чувство материального мира» (Косиков Г. К. Теофиль Готье, автор «Эмалей и камней» // Готье Т. Эмали и камни. С. 11).

<sup>36</sup> Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. С. 170.

Готье, но и его пластическое мышление, позволяющее увидеть рождение, любовь и смерть в формах пустоты и наполненности, в трагических изгибах которых открывается их сущность.

«Noël» Готье наполняет мир счастьем и светом, звон колоколов и песня ангелов возвещают о рождении Христа, а от стихотворения «Игрушки мертвой» веет бесконечной печалью. Но как колыбель («le berceau») или ясли («la crèche») требуют заполнения пустоты, так и мир, покинутый маленькой девочкой, заполнившей пустоту гроба («le cercueil»), не остается «полым»: в детской плачут о маленькой хозяйке игрушки, и печально поет музыкальная шкатулка.

Описание детской у Готье с ожившими фигурками игрушек, оплакивающих маленькую хозяйку («Игрушки мертвой»), и описание хлева и его обитателей («Noël») напоминают вертеп – игрушечный макет «пещеры», в полумраке которой помещены Евангельские герои. Подобно тому, как мы рассматриваем внутри этой пещерки младенца Христа, Мадонну, осла и быка, мы останавливаемся и перед другим – личным, интимным – изображением комнаты с ожившими игрушками. Частный сюжет обретает статус вечного рядом с Евангельским.

В последних строфах обоих стихотворений появляются ангелы, возвещающие о рождении Христа в «Noël'e» и забирающие Мари на Небо в «Игрушках мертвой». Их вторжение в земную жизнь преобразует ее, создает своего рода «вертикальный луч», символизирующий Божественный Свет, который нисходит на Землю. Рожденный Иисус преобразит мир – так, как это сделала со своим миниатюрным миром детской Мари, и материальная пустота будет преодолена и наполнена Святым Духом.

## ИГРА С ЭКЗОТИКОЙ: ЖАНР ПАНТУНА

### О пантуме у Гумилева: наброски и вариации

Oui, l'oeuvre sort plus belle  
D'une forme au travail  
Rebelle,  
Vers, marbre, onyx, email...  
...Lutte avec le carrare,  
Avec le paros dur  
Et rare,  
Gardiens du contour pur...

*Th. Gautier*

Создание тем прекрасней,  
Чем взятый материал  
Бесстрастней –  
Стих, мрамор иль металл...  
...С паросским иль каррарским  
Борись обломком ты,  
Как с царским  
Жилищем красоты.

*Т. Готье в пер.Н. Гумилева*

На рубеже веков (как XVIII–XIX, так и XIX–XX) в искусстве наиболее востребованной становится «экзотическая» тематика. В начале XIX века возникает очевидное тяготение к литературным мистификациям, направленным на воспроизведение старинной народной поэзии (обязательно «иной», связанной с отдаленными странами, для западных европейцев – не только восточной, но и южно-славянской): восхищение оссиановскими «переводами» Дж. Макферсона, позже – сборником П. Мериме «Гузла» и «Песнями западных славян» А. С. Пушкина, создается

ряд переложений «Мадагаскарских песен» Э. Парни русскими поэтами – П. А. Пельским, П. Львовым, И. Дмитриевым, К. Батюшковым, А. Илличевским, Е. Познанским, В. И. Туманским<sup>37</sup>. Во второй половине XIX – начале XX века обостряется интерес к «иностранному», «модернизм был эпохой повального увлечения экзотикой»<sup>38</sup>.

«L'exotisme en effet est un des aspects favoris du XIX siècle»<sup>39</sup> («Экзотизм, действительно, был одним из любимых мотивов XIX века»), пишет Б. А. Ашнадель Амин Илми в монографии, посвященной творчеству Леконта де Лиля. «Le XIX siècle s'avérait comme le siècle le plus exotique de tous les autres»<sup>40</sup> («XIX век – это век, в котором более всего преобладала экзотика»). Исследователь выделяет четыре этапа развития экзотической темы в XIX веке: «la vague romantique qui déferle sur l'Europe, l'exotisme de l'Afrique du Nord, l'appel des Parnassiens aux îles et l'étape moderne comprenant les dilettanti et les coloniaux avec leurs souvenirs»<sup>41</sup> («романтическая таинственность, которая бушует в Европе; экзотика Северной Африки; призыв

---

<sup>37</sup> См. об этом: Орлицкий Ю. Б. «Мадагаскарские песни» Э. Парни в русских переводах. К истории цикла прозаических миниатюр // Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре: Статьи, публикации, воспоминания, материалы. Саратов: Изд-во ун-та, 2010. С. 117–128.

<sup>38</sup> Геллер Л. К. К описанию экзотизмов. Предложения // Филологические записки. Воронеж: ВГУ, 2008. Вып. 27. С. 14.

<sup>39</sup> Ashnadelle Amin Hilmy B.A. L'orientalisme de Leconte de Lisle / A Thesis in French. Submitted to the Graduate Faculty of Texas Tech University in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of arts, 1970. P. 4.

<sup>40</sup> Там же. С. 10.

<sup>41</sup> Там же. С. 11.

парнасцев на острова и современный этап – дилетанты и колонисты с их воспоминаниями»).

Это связано как с самой идеей постколониализма, так и с близостью постколониализма с постмодернизмом и деконструкцией: «Вот уже три десятилетия, как западный мир занят отчасти спонтанным, отчасти вынужденным пересмотром истории своих отношений с окружающими его мирами»<sup>42</sup>. В монографии Л. Карьо и Ш. Режимансе «Экзотизм. Колониальная литература» указывается, что на рубеже XIX–XX веков «une intense “activité coloniale” fait historique considérable, fait mondial et non limité à notre seul pays»<sup>43</sup> («напряженная колониальная деятельность имела историческое и мировое значение и не ограничивалась только нашей страной (Францией – Е. К.)»): цивилизации, группировавшиеся возле Средиземного моря и Западных морей, распространились и на более далекие земли. Для Франции это стало главным событием национальной жизни и ее мирового существования<sup>44</sup>.

В 1911 году в седьмом номере журнала «Аполлон» была опубликована статья М. Волошина «Клодель в Китае», где поэт осмыслял понятие экзотизма: «экзотизм в романтическом искусстве был голодом по пряностям. Художник, пресыщенный отслоениями красоты в музеях и бытом отстоявшейся культуры, искал новых вкусовых ощущений – более терпких, более – острых. Экзотика чаще служила художнику ядом сознания, возбуждателем чувствительности, чем здоровой пищей духа. Эта экзоти-

---

<sup>42</sup> Геллер Л. К описанию экзотизмов. С. 5.

<sup>43</sup> Cario L., Régismansét Ch. L'exotisme: la littérature coloniale. Paris: Mercure de France, 1911. P. 155.

<sup>44</sup> Подробнее об этом см.: Cario L., Régismansét Ch. L'exotisme: la littérature coloniale. P. 159.

ка девятнадцатого века явилась перенесением в область мечты и слова той страсти к географическим приключениям, которыми ознаменованы первые века новой истории. Когда иссякли века путешествий и открытий, тогда все, что было деянием, стало только мечтой, претворилось в литературу»<sup>45</sup>.

А. Рембо отправляется в Африку, К. Бальмонт пишет «Индийские травы», Н. Гумилев собирает «Абиссинские песни» (1914–1916?) после африканских путешествий и сочиняет свои мистификации под тем же названием (1911), «в „Скифах“ Блока прочитывается опыт *культурной авто-экзотизации* или даже *авто-варваризации*»<sup>46</sup>. И в музыке, и в живописи отражено стремление к экзотическому: созданы «Мадагаскарские песни» М. Равеля на стихи Парни, «Африка» К. Сен-Санса, «Негритянская рапсодия» Ф. Пуленка, увлечены африканскими и «туземными» мотивами многие французские художники (А. Матисс, П. Гоген, П. Пикассо).

Экзотическая тема пришла к русским авторам через творчество поэтов и философов Франции<sup>47</sup>. Восприятие Востока у русских поэтов преломлялось через увлечение французскими «ориентальными» мотивами. «Ориентализм как концептуальная установка... как бы первичное экзотизма и дает исходную модель построения экзотических объектов»<sup>48</sup>. «Восток своей безграничностью и непостижимостью снова и снова притягивает внимание

<sup>45</sup> Волошин М. Клодель в Китае // Аполлон. 1911. № 7. С. 43.

<sup>46</sup> Геллер Л. К описанию экзотизмов. С. 20.

<sup>47</sup> См. об этом: Célestin R. From Cannibals to Radicals: Figures and Limits of Exotism. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

<sup>48</sup> Геллер Л. К описанию экзотизмов. С. 22.

просвещенных европейцев; на Востоке они обнаруживают источник вдохновения и – что очень важно – *средства для оживления* (курсив автора. – Е. К.) языка своего искусства»<sup>49</sup>.

Острый интерес Гумилева – и литературный, и биографический – к экзотике проявился не только в поэтических и прозаических описаниях Африки, исследованной им и по книгам, и по личным впечатлениям, но и в тяготении поэта к экзотическим строфическим формам<sup>50</sup>. В его лирике можно найти французскую балладу, газель, сонет итальянского типа, терцины, октавы, хокку и др.

Как вспоминает И. Наппельбаум, посещавшая студию Гумилева при Доме искусств в Петрограде в 1921

---

<sup>49</sup> Петров М. А. Симультанность в искусстве. Культурные смыслы и парадоксы. М.: Индрик, 2010. С. 10.

<sup>50</sup> По мнению А. Г. Грибкова, они «не заняли в творчестве Гумилева заметного места» (Грибков А. Г. Метрика и строфика Н. С. Гумилева как художественно-выразительное единство: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. Цит. по: [Электронный ресурс]. Режим доступа по: <http://cheloveknauka.com/metrika-i-strofika-n-s-gumilyova-kak-hudozhestvenno-vyrazitelnoe-edinstvo>). Однако стоит отметить: поэту, безусловно, были интересны стихотворные эксперименты. «Следуя традициям русской классики, – полагает А. Г. Грибков, – в строфике он (Гумилев. – Е. К.) стремился к простоте и естественности, считая, что время формальных изысков давно миновало. По сути, это отвечало доминирующим тенденциям развития русского стиха» (Там же). Полностью согласиться с данным утверждением сложно. «Формальные изыски» встречались у многих поэтов первой половины XX века. Рондо и рондели писали Б. Лившиц и И. Северянин, секстины – М. Кузмин и К. Липскеров, разные виды сонетов – Вяч. Иванов, С. Соловьев, А. Ахматова, Н. Гумилев, пантуны – В. Брюсов, Е. Сырейщикова, Вяч. Иванов, В. Ходасевич и др.

году, «Гумилев мечтал сделать поэзию точной наукой. Своеобразной математикой. Ничего потустороннего, недоговоренного, никакой мистики, никакой зауми. Есть материал – слова, найди для них лучшую форму и вложи их в эту форму, и отлей форму, как стальную. Только единственной формой можно выразить мысль, заданную поэтом. Беспощадно бороться за эту исключительную точность формы, ломать, отбрасывать, менять»<sup>51</sup>.

Достаточно экзотический стихотворный жанр, которым интересовался Гумилев, – пантун – в его творчестве встречается пять раз: в седьмой «Абиссинской песне» (1914–1916?), в стихотворении «Гончарова и Ларионов» (1917–1918), в пьесе «Дитя Аллаха» (1916–1917?) (диалог Птиц и Гафиза), в переводе «Малайских пантунов» Ш. Леконта де Лиля (1919) и в черновом наброске «Какая смертная тоска...» (1921).

Жанр пантунов (у Гумилева всегда – «пантум») упоминается в материалах П. Лукницкого: «В 1921 г. Гумилев в Доме искусств читал лекции по теории поэзии начинающим стихотворцам. У меня имеется несколько листков записей, написанных столь бегло, карандашом, что разобрать их почти невозможно. Кем из студентов сделаны эти записи на предоставленных мне в 20-х годах этих листках, я не помню. Но на одном из этих листков я разобрал следующее объяснение той формы стихотворения, которая называется „пантумом“: ... Повторение в стихах (плясового? – П. Л.) характера вначале. Позже повторы употребляются для оттенения одной мысли с разных сторон. Французские баллады, сложные секстины, рондо... Сл.

<sup>51</sup> Лукницкая В. Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л., 1990. Цит. по: [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lib.ru/CULTURE/LITSTUDY/LUKNICKAYA/gumilew.txt>.

с... (неразборчиво – П. Л.) – ...рифмовать одно слово в... (?) видах. Секстины с переплетениями – стихотворение кончается первой строчкой; две тема (...?) – 3, 5, 2 – 4 – 6. Знач. втор. стр.....1. Малайский пантум»<sup>52</sup>.

Как пишет исследователь современной малайской поэзии В. Погадаев, пантун – «это миниатюрная поэтическая форма, четверостишие с перекрестной рифмовкой, распадающееся на два двустишия, которые обычно не имеют прямой логической связи и соединены по принципу звукового и (или) образно-символического параллелизма.

На ранней заре душистый жасмин  
Я собирала в сосуд золотой;  
Вставай поскорее, о господин, –  
Солнце сияет над головой.

В прошлом пантунами обменивались влюбленные. С пантунов начинается ныне любое официальное предприятие и ими же заканчивается. Пантуны отличаются тематическим разнообразием: любовный, сатирический, назидательный, заговорный. Сцепления нескольких четверостиший образуют т.н. прошитый пантун (пантун берикат), в котором вторая и четвертая строки первого пантуна становятся первой и третьей строкой второго и т. д. Благодаря усилиям А. фон Шамиссо Пантун под названием „пантум“ был известен европейским поэтам В. Гюго, П. Верлену, Ш. Бодлеру и др.»<sup>53</sup>. В сложных формах пан-

---

<sup>52</sup> Там же.

<sup>53</sup> Цветы далеких берегов: Из современной малайской поэзии / Вступительное слово В. Погадаева. Перевод с малайского В. Погадаева и А. Погадаевой // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.pereplet.ru/text/pogadaev20dec06.html>.

туна важен особый ритм, идущий по принципу четыре шага вперед – два назад.

М. Л. Гаспаров в своих «Комментариях» к стихам русских поэтов рубежа XIX–XX веков приводит следующее определение пантунов: «В малайской народной поэзии **пантум** (точнее, „пантун“) – это импровизированные четверостишия (обычно с тематическим параллелизмом), иногда соединяемые в цепочку так, чтобы 2-й и 4-й стихи каждой предыдущей строфы повторялись как 1-й и 3-й стихи следующей строфы. Именно в таком „цепном“ виде пантум был усвоен европейской поэзией (впервые – французскими романтиками), но широкого распространения не получил, примкнув к ряду твердых форм с повторами»<sup>54</sup>.

В XX веке пантуны приобретают вариативные формы в творчестве русских поэтов: «Ученица Брюсова Е. Сырейщикова... изобрела упрощенный вариант пантума – такой, в котором из строфы в строфу повторяются не две, а только одна строка. Здесь каждое новое четверостишие начинается повторением 3-й строки предыдущего четверостишия... Если четверостишия в пантуме будут иметь охватную рифмовку... то повторяться будут строки нерифмующиеся и воспринимать такие повторы будет труднее... пример – начало стихотворения В. Ходасевича „На грибном рынке“... Вяч. Иванов тоже строит свой усложненный пантум из четверостиший с охватной рифмовкой. Он облегчает восприятие этих стихов тем, что меняет места повторения строк – так, чтобы повторяющиеся строки все-таки рифмовались между собой. Но зато он и затрудняет восприятие этих стихов новым приемом: по-

---

<sup>54</sup> Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М., 1993. С. 195.

втряющиеся строки повторяются не в первоначальном, а в обращенном порядке»<sup>55</sup>.

Повторы в пантунах создают особый словесный орнамент, превращающийся в устойчивый узор, который, с одной стороны, делает твердыми и застывшими мотивы и образы, но с другой – раскачивает их из стороны в сторону, придавая им каждый раз новый оттенок значения.

Как же пришел Гумилев к этому жанру? В примечаниях к седьмой «Абиссинской песне» Гумилев пишет: «Галлаская песня. В ней чередуются две темы: политического затруднения, кончающегося войной, и отвергаемой любви. Любопытно сравнить с малайскими пантумами. Возможно даже влияние при посредстве мадагаскарских малгашей, у которых тоже встречаются упрощенные пантумы» (БП, 494). «Абиссинские песни» были собраны Гумилевым во время его путешествий по Африке, они, «по указанию С. Б. Чернецова ... восходят к достоверным источникам; перевод их осуществлялся с французского, при помощи сопровождавших Гумилева толмачей» (БП, 603). Сам заголовок отсылает к знаменитым мистификациям XVIII–XIX веков – «Мадагаскарским песням» Э. Парни, к циклу П. Мериме «Гузла», «Песням западных славян» А. Пушкина. Между тем предполагается, что Гумилев «песни» сочинил не сам, а перевел, в отличие от его же «Абиссинских песен» 1911 г., созданных «независимо от настоящей поэзии абиссинцев»<sup>56</sup>, как писал поэт в 7-м номере журнала «Аполлон» за 1911 год.

Характерно, однако, дублирование названия: через несколько лет после сочиненного поэтом стихотворного цикла складывается другой, по всей вероятности, под-

---

<sup>55</sup> Там же. С. 196–197.

<sup>56</sup> Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии // Аполлон. 1911. № 7. С. 76.

линный, носящий, тем не менее, тот же заголовок. Даже собирая (с помощью французских переводчиков) песни, Гумилев расставляет свои акценты, формируя композиционный цикл. И почти в центре этого цикла оказывается стихотворение, отражающее тяготение Гумилева к твердым формам поэзии. 7-ю Абиссинскую песню нельзя назвать пантуном, принятым в литературе модернизма или используемым французскими поэтами XIX в., но зато она ближе к народным малайским пантунам или к упрощенным пантунам малагасийцев, как указывает Гумилев в примечании.

Простой параллелизм, сочетающий политические мотивы (первые два стиха каждого четверостишия) и любовную лирику (вторые два стиха), напоминает прозрачное строение малайских пантунов. Из 7-й песни можно создать два разных текста, один из которых наполнен именами королей, начальников армии, названиями племен, а другой полностью посвящен страданиям несчастного героя, отвергнутого возлюбленной. Но плавное перетекание одних стихов в другие усиливает эффект обеих частей: они как будто дополняют друг друга, лирическое переживание словно вторгается в политику и заставляет слушателя особенно реагировать на смерть Ягованы и Гаваью, а ощущение хрупкости границ страны, гордости и страха за воинов усложняет мотивы разлуки и одиночества героя:

Река Борода, мы слышали, стала полной,  
Фитаурари Гаваью, мы слышали, умер.  
Я смеялся зубами, не сердцем,  
У меня живого отрезали душу (БП, 481).

Гибель героев 7-й Абиссинской песни происходит только в первых стихах каждой строфы (гибнут воины): лирическая линия ограничивается описанием разлуки

влюбленных («Прощай, девушка, ты отпустила волосы до спины, / Твой пробор все длиннее и длиннее» (БП, 481)).

Вероятнее всего, 7-я Абиссинская песня – лишь первый шаг к созданию русского пантуна, в котором будут соблюдены все правила жанра.

В дневнике П. Лукницкого от 18 февраля 1968 года зафиксирована еще одна «проба пера» Гумилева в этом направлении – пантун «Какая смертная тоска...». Видимо, текст создан был как специальное упражнение для демонстрации особенностей жанра. «Это стихотворение, – указывает П. Лукницкий, – в котором знаки препинания (кроме тире) мною расставлены произвольно, – весьма характерно для настроений Гумилева в 1921 году. Он, как я не раз слышал от знавших его людей, проповедовал ту „истину“, что поэт должен стоять над политикой и не вмешиваться в нее»<sup>57</sup>:

Какая смертная тоска  
Нам приходиться и ждать напрасно.  
А если я попал в Чека?  
Вы знаете, что я не красный!  
Нам приходиться и ждать напрасно,  
Пожалуй, силы больше нет.  
Вы знаете, что я не красный,  
Но и не белый – я поэт!  
Пожалуй, силы больше нет  
Читать стихи, писать доклады.  
Но и не белый я поэт.  
Мы все политике не рады.  
Писать стихи, читать доклады,  
Рассматривать частицу «как» –  
Путь к славе медленный, но верный:  
Моя трибуна – Зодиак!  
Высоко над земною скверной

---

<sup>57</sup> Лукницкая В. Николай Гумилев.

Путь к славе медленный, но верный.  
Но жизнь людская так легка!

(Или: там легка? – П. Л.)

Высоко над земною скверной  
Такая смертная тоска<sup>58</sup>!

В пантуне-импровизации шуточно обыгрываются политические взгляды Гумилева, точнее, отказ от выбора одной из сторон: «Вы знаете, что я не красный, / Но и не белый – я поэт!». Каждый из этих стихов повторяется дважды, отчетливо дублируется, демонстрируя позицию автора: «Мы все политике не рады». Выход возможен лишь во вселенское пространство, в котором поэт равен сам себе: «Путь к славе медленный, но верный: / Моя трибуна – Зодиак! / Высоко над земною скверной / Путь к славе медленный, но верный». Изгибы стихотворного орнамента из маленького экзерсиса, предназначенного для учеников, позволяют выразить любимые мысли Гумилева в изящной и сложной поэтической форме.

В жанре пантуна Гумилевым создан один из эпизодов пьесы «Дитя Аллаха» – диалог Птиц и Гафиза. «Перекличка Гафиза с его птицами в третьей картине пьесы... была записана Гумилевым в альбом Н. С. Гончаровой и М. Ф. Ларионова в Париже в 1917 году под названием „Мудрец. Пантум из пьесы „Дитя Аллаха““. В этой записи „пантум“ разбит на четверостишия, без разделения на реплики Гафиза и Птиц. Факсимиле этой альбомной записи было воспроизведено в еженедельнике „Россия и Славянство“, в № от 29 августа 1931 г., посвященном десятилетию гибели Н. С. Гумилева. В том же номере были напечатаны репродукции двух восточных акварелей Н. С. Гончаровой,

<sup>58</sup> Там же.

посвященных Гумилеву во время его пребывания в Париже. Материал этот был получен покойным Л. И. Львовым от Н. С. Гончаровой и М. Ф. Ларионова»<sup>59</sup>. «В 1922 году „Дитя Аллаха“ пытались поставить в Берлине режиссер Г. Кроль и Н. С. Гончарова... но сведениями о данном спектакле мы не располагаем» (ПСС, т. 5, с. 444).

Итак, еще одна вариация жанра пантуна у Гумилева встречается в пьесе, интересной Гончаровой и Ларионову. Возможно, в 1917 году пантун был связан для поэта с именами и творчеством этих двух художников.

### **«Гончарова и Ларионов. Пантум»**

Какое гордое творенье,  
Хвост пышно расширяя свой,  
Черно-зелены в искрах перья  
Со рассыпной бахромой  
Позадь чешуйной груди кажет,  
Как некий круглый, дивный щит?

Лазурно-сизы-бирюзовы  
На каждого конце пера,  
Тенисты круги, волны новы  
Струиста злата и серебра:  
Наклонит – изумруды блещут!  
Повернет – яхонты горят!

*Г. Державин*

...Павлин и строг и непонятен,  
Золотистый хвост его украшен  
Тысячею многоцветных пятен.

*Н. Гумилев*

---

<sup>59</sup> Струве Г., Филиппов Б.А. Примечания к пьесе «Дитя Аллаха» // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://gumilev.ru/notes/9>.

В 1917–1918 годах Гумилев пишет оригинальное стихотворение, используя максимум возможностей жанра пантуна. «Гончарова и Ларионов» – «правильный» пантун, посвященный двум художникам, творчество которых было связано как с Востоком, так и заключало в себе авангардистское начало.

**ГОНЧАРОВА И ЛАРИОНОВ**

*Пантум*

Восток и нежный и блестящий  
В себе открыла Гончарова,  
Величье жизни настоящей  
У Ларионова сурово.

В себе открыла Гончарова  
Павлиньих красок бред и пенье,  
У Ларионова сурово  
Железного огня круженье.

Павлиньих красок бред и пенье  
От Индии до Византии,  
Железного огня круженье –  
Вой покоряемой стихии.

От Индии до Византии  
Кто дремлет, если не Россия?  
Вой покоряемой стихии –  
Не обновленная ль стихия?

Кто дремлет, если не Россия?  
Кто видит сон Христа и Будды?  
Не обновленная ль стихия —  
Сноп лучей и камней груды?

Кто видит сон Христа и Будды,  
Тот стал на сказочные тропы.  
Сноп лучей и камней груды –  
О, как хохочут рудокопы!

Тот встал на сказочные тропы  
В персидских, милых миньятюрах.  
О, как хохочут рудокопы  
Везде, в полях и шахтах хмурых.

В персидских, милых миньятюрах  
Величье жизни настоящей.  
Везде, в полях и шахтах хмурых  
Восток и нежный, и блестящий

(ПСС, т. 3, с. 177–178).

«Летом 1917 года в Париже Ларионов и Гончарова познакомились и подружились с Николаем Гумилевым»<sup>60</sup>. В работе Е. Степанова и А. Устинова отмечается: «нашлось немного свидетельств этой дружбы, характера отношений, взаимной привязанности. Почти все они исходят от самих художников, причем подтверждением здесь служат не столько воспоминания и немногочисленные документы, сколько, в первую очередь, – их творчество. Сохранились любопытнейшие зарисовки художников, представляющие нам образ попавшего в Париж поэта... Можно предположить, что уже во время первой встречи между поэтом и художниками установились теплые и близкие отношения, чуть позже в этом признался сам Гумилев в письме домой, Ахматовой»<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> Степанов Е., Устинов А. Николай Гумилев – встречи в Париже в 1917–1918 годах (*По материалам архивов Михаила Ларионова и Глеба Струве*) // Наше наследие. 2011. № 100. С. 105.

<sup>61</sup> Там же. С. 105, 114. «Всего в отделе графики ГТГ было идентифицировано 27 прижизненных натуральных портретов-зарисовок Николая Гумилева, выполненных М. Ларионовым пером и тушью на небольших листах бумаги (размером 21×13,5 см), в основном на бланках гостиницы «Castille» (Отдел графики ГТГ, инв. №№ 10760-10786). Гумилев на них запечатлен анфас, полуан-

В статье «Николай Гумилев и Восток» Р. Тименчик пишет: «Наталья Гончарова еще в 1913 году в предисловии к каталогу персональной выставки обозначила свой путь „к первоисточнику всех искусств, Востоку“, в котором она видела истоки русского искусства: „Если восточное влияние попало к нам не по прямой дороге, то это ничего не доказывает, путь его был с Востока, и на Запад, так же, как и теперь, служил только передаточным пунктом. Достаточно посмотреть на изображения арабские и индийские, чтобы установить происхождение наших икон и искусства, которое до сих пор живет в народе“. Петербуржец и акмеист Гумилев мог бы подписаться под каждым словом москвички и футуристки Гончаровой. Он и выразил свою солидарность с „восточничеством“ Гончаровой в мадригале, записанном в альбоме адресатов и сложенном в форме пантума»<sup>62</sup>.

Г. Г. Поспелов указывает, что «увлечение Востоком охватывало в эти годы живописцев не только ларионовского направления. В начале 1910-х годов на московских выставках демонстрировались наиболее зрелые произведения мастеров-голуборозовцев... Одной из „примитивных стихий“, где время стоит на месте и где эпоху богини Астарты не отличишь от того, „что называется нашим временем“, оказывалась стихия Востока»<sup>63</sup>. Ларионовцы не

---

фас, в профиль, с разных сторон, с разными выражениями лица, на некоторых — в военной гимнастерке с погонами. Помимо этого, в собрании ГТГ имеется несколько более поздних зарисовок Гумилева, выполненных М. Ларионовым по памяти» (Там же. С. 123).

<sup>62</sup> Тименчик Р. Д. Николай Гумилев и Восток // Памир. 1987. № 3. С. 129.

<sup>63</sup> Поспелов Г. Г., Илюхина Е. А. М. Ларионов. Живопись. Графика. Театр: Книга-альбом. М. : Изд-во «Галарт», изд-во «РА» [Русский авангард], 2005. С. 118.

только мечтали о Востоке, а хотели непосредственно «соприкоснуться с его художественным миром»<sup>64</sup>.

Илья Зданевич (Эли Эганбюри) придумал красивую легенду о том, что в 1908 году Гончарова путешествовала по Африке, посещала Бенин, побывала на Мадагаскаре с экспедицией Пенсильванского университета и даже руководила раскопками<sup>65</sup>. На самом деле, Гончарова никогда не была в Африке. Однако эта мистификация – создание «возможной (духовной)» биографии художницы – не случайна. И Гумилев, и Гончарова были связаны похожими легендами, оказавшими значительное влияние на их дальнейшую судьбу. Первые «африканские» стихи (например, известнейший цикл об озере Чад) были написаны *до того*, как сам поэт посетил те места. А. Б. Давидсон писал в своей книге «Муза странствий Николая Гумилева»: «Существует... прочно утвердившееся мнение, что первый раз Гумилев побывал в Африке еще в 1907 году, отправившись туда впервые из Парижа»<sup>66</sup>. Исследователь убедительно доказывает, что «путешествие 1907 года – далеко не самая существенная из легенд вокруг имени Гумилева».<sup>67</sup>

Подробный анализ пантуна «Гончарова и Ларионов» дан в работе Э. Партонна. Исследователь отмечает, что, по мнению Ларионова, у Гумилева была страсть к пантунам. Поэтому неудивительно, что стихотворение написано именно в этой форме: «However it was also an eminently

---

<sup>64</sup> Там же.

<sup>65</sup> См.: Зданевич И. Наталия Гончарова и всёчество (*публикация Е. В. Баснер*) // Н. С. Гончарова и М. Ф. Ларионов: Исследования и публикации. Гос. ин-т искусствознания Мин-ва культуры РФ. М. : Наука, 2003. С. 176.

<sup>66</sup> Давидсон А. Муза странствий Николая Гумилева. М.: Наука, Изд. фирма «Восточная лит.», 1992. С. 35. Так считают Н. Оцуп, Г. Струве, Л. Аллен, В. Бронгулеев.

<sup>67</sup> Там же. С. 42.

suitable form for a poem concerning Larionov and Gončarova, who themselves had a high regard for and had been influenced by Eastern art forms. Moreover, the structure of the poem, in which the second and fourth lines of a stanza are repeated as the first and third lines of the following stanza, is perhaps an iconic representation of Larionov's and Gončarova's cubo-futurist style of painting, in which an image is fragmented and its parts are reproduced a number of times in different positions across the canvas»<sup>68</sup> («это была ... форма, особенно подходящая для стихотворения, касающегося Ларионова и Гончаровой, которые сами чтили формы восточного искусства и находились под их влиянием. Более того, сама структура стихотворения, в котором вторая и четвертая строки строфы повторяются в качестве первой и третьей следующей строфы, является, возможно, знаковым представлением кубофутуристического стиля в живописи Ларионова и Гончаровой, где образ разбит на кусочки, которые воспроизведены несколько раз в разных позициях вдоль холста»).

Гумилев формирует пространство, связанное с творчеством Гончаровой и Ларионова: Восток (1 строфа) в «павлиньих красках» (2 строфа), «от Индии до Византии» (3 строфа), в 4-й в географию включается дремлющая Россия, видящая «сон Христа и Будды» (5 строфа), затем мир открывается через «сказочные тропы» (6 строфа) и замыкается в «персидских, милых миньятюрах» (7 строфа), заключающих в себе «величье жизни настоящей» (8 строфа). Если первые два стиха каждой строфы характеризуют особенности пространства, как бы статически обозначая его, то

<sup>68</sup> Parton A. "Gončarova and Larionov" – Gumilev's pantum to art // Nikolaj Gumilev (1886–1986): Papers from the Gumilev Centenary Symposium by Sheelagh Duffin Graham. Berkeley Slavic Specialties, 1987. P. 231. В разработке процитированной идеи принимал участие Р. Эшельман (Ibid., p. 241).

следующие за ними два вторых стиха подчеркивают его динамичность, словно раздвигающую изображенный мир на полотнах Гончаровой и Ларионова и превращающую этот мир в живой. «Железного огня круженье», «вой покоряемой стихии», «обновленная стихия», «снопы лучей и камней груды», «О, как хохочут рудокопы / Везде, в полях и шахтах хмурых» – эти образы обнажают не только особенности картин художников, но и свойства авангардного искусства.

«Футуризм» Гончаровой рождается из так называемого «крестьянского» этапа ее творчества. Крестьянки напоминают «скифских каменных баб», русских крашенных кукол, и понятно, что это – наследие Востока, а не Запада, что настоящая Русь во многом (если не во всем) произошла из Азии. Гончарова срывает покровы привычной западной цивилизации и открывает сильное и дикое начало русского человека. Земля на картинах превращается в холст, на котором творится первозданный мир. Предреволюционная Россия смотрит на зрителей черными глазами баб, сильные руки которых преобразуют землю, создают новый космос. Гончарова видит, где искусство примитива граничит с кубизмом, и преобразует скифских идолов в антропоморфные истуканы.

Стихотворные строки Гумилева показывают этот процесс превращения человека в абстрактную геометрическую стихию – стихию пространства («железного огня круженье», «снопы лучей и камней груды»). Ларионов создал «лирический принцип живописи», когда объект изображается «в ритмах... персонального восприятия» (эпос – «в категориях пространства и движения реальности»)<sup>69</sup>.

---

<sup>69</sup> Пространство живописи русского авангарда (интервью Е. Черемных с Г. Г. Поспеловым) // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.ruskiymir.ru/ruskiymir/ru/magazines/archive/2008/03/article14.html?print=true>.

«Движение живописи» и описывает Гумилев. Пантун – не просто стихотворная «иллюстрация» к картинам двух художников, это проникновение в сущность их творчества, в разнообразие методов, стилей, направлений и в то же время – тематики, излюбленных мотивов и образов.

Авангардистские открытия Гончаровой и Ларионова в пантуне Гумилева оказались вписанными в строгую форму малайского жанра. Но именно этот жанр обладает чертами восточного орнамента, подчеркивая творческие особенности двух художников. Связанный с поверхностью, которую он украшает и зрительно организует, орнамент, как правило, выявляет или акцентирует архитектуру предмета. В стихотворении Гумилева система повторяющихся строк, с каждым поворотом меняющих оттенок смысла, позволяет представить визуально картины Гончаровой и Ларионова.

От стиха «В себе открыла Гончарова» идут две «ветки»: «Восток и нежный и блестящий» и «Павлиньих красок бред и пенье». Эти «ветки» одновременно связаны между собой и разнородны. «Художественные возможности по поводу павлина» Гончаровой послужили одним из источников пантуна Гумилева: серия картин «Павлины», выполненная в различных стилях – китайском, футуристическом, кубистическом, египетском и стиле русской вышивки – связана общим мотивом, «повтором», тянущимся из полотна в полотно, подобно тому, как два стиха в пантунах перетекают из одной строфы в другую. Восточный Павлин Гончаровой – египетский – соткан «из яркого оперения хвоста», а его хвост рождается «из светопорождающего фиолета самого павлина»<sup>70</sup>. Египетский Павлин

<sup>70</sup> Рылёва А. Н. «Синяя всадница» Наталия Гончарова // «Амазонки авангарда». Гос. ин-т искусствознания Мин-ва культуры РФ. М.: Наука, 2004. С. 106.

«лучеиспускает, так как перья его хвоста воспринимаются как лучи. Центр лучеиспускания – хвост павлина – становится и *центром – солнцем* (курсив автора. – Е. К.), но и сам оказывается под солнцем (не проявленным). Этому эффекту способствует смещение хвоста-солнца»<sup>71</sup>.

Не только Гончарова писала павлинов. Многие художники второй половины XIX – начала XX вв. создавали свои версии «восточного» искусства, а павлины воплощали собой идею Востока. Есть несколько «Павлинов» и у Ларионова (1910-е годы). Однако еще в 1881 году Г. Моро, увлеченный, как и другие французские мастера, экзотическими мотивами, написал картину «Павлин, жалующийся Юноне». В 1876–1877 годах Дж. Уистлер отдал для британского судовладельца Ф. Р. Лейланда комнату для хранения японского фарфора, которую впоследствии назвали «Peacock Room» – «Павлинья комната». «Великолепные сражающиеся павлины... водовороты стилизованных цветочных головок... позолоченные, расписанные также стилизованными перьями ставни с асимметричной композицией на восточный манер»<sup>72</sup> – все это воплощало собой идею «нежного и блестящего» Востока, в который были влюблены европейцы. «Роспись „Павлиньей комнаты“ предвещает панно стиля модерн»<sup>73</sup>. «Павлинья комната» оказала большое влияние на творчество О. Бердслея, создавшего «великолепные асимметрии и своеобразные декоративные мотивы в иллюстрациях к „Саломее“»<sup>74</sup>.

---

<sup>71</sup> Там же. С. 107.

<sup>72</sup> Кэллоуэй С. Обри Бердслей и Оскар Уайльд // Оскар Уайльд. Обри Бердслей. Взгляд из России. М., 2014. С. 23.

<sup>73</sup> Самин Д. К. Джеймс Уистлер // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.bibliotekar.ru/100hudozh/64.htm>.

<sup>74</sup> Кэллоуэй С. Обри Бердслей и Оскар Уайльд. С. 23.

«Образ-символ павлина очень важен для любимой Гумилевым суфийской поэзии. Так, в „Сказках дервишей“ Идрис Шаха есть глава о символике змеи и павлина... Культ павлина в древнем Иране был основан на учении шейха Ади, сына Мусафира, жившего в XII в. На арабском „павлин“ обозначает украшение... В суфийском учении павлин – символ света. „Глазки“ на хвосте павлина символизируют духовные достоинства, а оттенки павлиньего пера... – это символ сияния высшей духовности»<sup>75</sup>. В пантуне о Гончаровой и Ларионове можно услышать звучание красок, их переливы и оттенки, отраженные в узоре павлиньего хвоста.

По мнению О. А. Бердниковой, «в первых двух строфах тема этого большого стихотворения обозначается как столкновение двух художественных манер, одна из которых (у Гончаровой) призвана показать легкость и пестроту Востока „павлиньими красками“, то есть в голубых с золотым тонах, а другая (у Ларионова) – „суровость“ жизни в темно-красных красках. Однако общим для обеих манер является изображение мира в метафорах, свойственных самому поэту – „кружение“, „пень“, „бред“ (сон/видение), то есть возникают точно зафиксированные Гумилевым модернистские формы художественного сознания»<sup>76</sup>.

«Сноп лучей и камней груди» могут трактовать как «обновленная стихия» и как путь «на сказочные тропы». Это обозначает новое направление, открытое

---

<sup>75</sup> Раскина Е. Художественный мир персидской миниатюры в поэтическом творчестве Н. С. Гумилева // Суфий. № 16. М., Весна-лето, 2013. С. 26.

<sup>76</sup> Бердникова О. А. «Значок великого артиста»: об одной поэтологической модели в лирическом творчестве Н. С. Гумилева // Русская поэзия: Проблемы стиховедения и поэтики. Сборник статей. Материалы научной конференции. Орел: Изво ОГУ, 2011. С. 40.

Ларионовым, – лучизм, смысл которого в возникновении пространств и форм из пересечения отраженных лучей различных предметов. «Стихия» лучей преобразила мир искусства, подобно кубизму или супрематизму. Так открылись «сказочные тропы» авангарда, и игра повторами в пантуне Гумилева передает ощущение нового состояния, созданного художником.

От «сказочных троп» в стихотворении идет новая ветвь к другому типу изображения – «персидским, милым миньятюрам», про которые в последней строфе будет сказано, что они заключают в себе «величье жизни настоящей». Парижское увлечение Гумилева – собирание персидских миниатюр<sup>77</sup> отразилось не только в одноименном стихотворении («Когда я кончу наконец / Игру в cache-cache со смертью хмурой, / То сделает меня Творец / Персидскою миниатюрой» (ПСС, т. 4, с. 70)), но и во включении этого «восточного» штриха в творческий узор Гончаровой и Ларионова. Й. Люцканов полагает, что «персидская миниатюра у Гумилева указывает на присутствие в стихотворении либо за ним особого типа художественной структуры. Точнее, она является частью перевыражения в слове данного типа структуры и даже конкретных ее образцов»<sup>78</sup>. Персидская миниатюра, делает вывод исследователь, есть выход для Гумилева к теме Востока, к беседе с поэзией на фарси.

Упоминание «персидской миниатюры» в данном тексте есть новый виток орнамента, заключающий предыдущую картину в новую рамку. Как будто бы самих художников – Гончарову и Ларионова Гумилев помещает

---

<sup>77</sup> Гумилев писал Ларисе Рейснер: «моя главная слабость – экзотическая живопись» (ПСС, т. 8, с. 201).

<sup>78</sup> Люцканов Й. Персидская миниатюра в поэзии Николая Гумильова // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.ilit.bas.bg/rusbook/lyutzkanov.php>.

в плоскую картину-миниатюру, столь любимую им. Но это оказывается не фиксацией неподвижности «героев» пантуна, напротив, так создается динамика формы, поскольку рамка изображения скользит над пространством текста, отчего возникает стереометрическое впечатление.

Начинается пантун со строки «Восток и нежный и блестящий» и ею же заканчивается. Яркое оперение текста имеет кольцевую структуру, восточный мотив опоясывает стихотворение, и судьба и творчество двух художников оказываются преломленными в свете сияющего орнамента – стихотворного узора, основанного на повторе и чередовании составляющих его элементов.

### **О двух переводах «Малайских пантунов» Ш. Леконта де Лиля: И. Бунин, Н. Гумилев**

... Если владеешь ты легкой ладьей,  
Вином и женщиной милой,  
Чего тебе надо еще? Ты во всем  
Подобен гениям неба.

*Н. Гумилев*

... Ты меня не любишь; и умру я,  
Как бычок, травы лишенный свежей,  
Без единственного поцелуя  
В щеку, где румянец нежен, свежий.

*Н. Гумилев*

«Малайские пантумы» Ш. Леконта де Лиля были переведены Гумилевым (1919), но не опубликованы, они хранятся в РГАЛИ в фонде Л. В. Горнунга<sup>79</sup>, «там находятся многочисленные переводы Гумилева с разных языков, в том числе и с французского, еще неизвест-

<sup>79</sup> Гумилев Н. Малайские пантумы. Леконт де Лиль. Пер. Н. Гумилева // РГАЛИ, ф. 2813, оп. 1, № 48, л. 1–17.

ные широкой публике. Это не подлинники: речь идет о материалах, которые... Лукницкий нашел в папках „Всемирной Литературы“ и переписал перед тем, как издательство окончательно закрыли»<sup>80</sup>. В 2011 году «Малайские пантумы» в переводе Гумилева были напечатаны в статье К. С. Корконосенко в «Западном сборнике»<sup>81</sup>. Перевод Гумилева точен, максимально приближен к оригиналу. Сохранена композиция текста, его пять частей, опоясанных повторяющимися стихами, ритм – «octosyllabe, типичный для пантума, передается четырехстопным ямбом»<sup>82</sup>.

Интересно рассмотреть не только обращение Гумилева к «Малайским пантунам» Леконта де Лиля, но и переложение И. Бунина, который сократил текст до небольшого стихотворения («Малайская песня», 1916), не сохранив особенностей жанра.

Однако прежде хотелось бы отметить, что в 1909 году В. Брюсов написал «Две малайские песни» – стихотворение, состоящее из двух частей. Стихи напоминают простые пантуны, состоящие из четверостиший с перекрестной рифмовкой, каждое из четверостиший распадается на два двустипия, прямая связь между ними отсутствует, они соединены по принципу звукового и образно-символического параллелизма. Особое внимание следует обратить на систему рифм.

---

<sup>80</sup> Лаццарин Ф. Н. С. Гумилев – переводчик и редактор французской поэзии во «Всемирной литературе» // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2012. № 3. С. 173.

<sup>81</sup> Корконосенко К. С. Неопубликованный перевод Николая Гумилева: «Малайские пантумы» Ш. Леконта де Лиля // Западный сборник: В честь 80-летия П. Р. Заборова. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2011. С. 177–186.

<sup>82</sup> Лаццарин Ф. Н. С. Гумилев – переводчик и редактор французской поэзии во «Всемирной литературе». С. 174.

В первой части «Двух малайских песен» поэт использовал ассонансные рифмы («*моря / много*», «*прилива / милой*», «*круглый / губы*» и т.д.), во второй – дактилические неточные: «*чампаком / лампами*», «*заросли / жалости*», «*месяцем / весело*». По классификации М. Л. Гаспарова, «неточность рифмы достигалась разными способами. Согласные могли: 1) усекаться или добавляться в конце рифмующего созвучия... или даже в его середине («на землю – безобразие»); 2) заменяться («кости – гвозди»); 3) переставляться («вуалетку – проспекту»); 4) раздвигаться, образуя неравносложную рифму («вышивками – под мышками»))»<sup>83</sup>. В «Малайских песнях» Брюсова рифмы, видимо, второго типа (на заменах), с элементами третьего – с перестановками (переплетениями, вроде кос), что частично напоминает структуру пантуна. Элементы перестановки особенно видно, если заглядывать вглубь стихов (они аллитерационно переключаются правыми и левыми частями): «РисоВое поле Бело под МеСяц[ТС]еМ... С ноВоБРачной Мужу на ц[ТС]иновке веСеЛо». По всем трем строфам второй части «Малайских песен» можно увидеть движение от закрытого слога к открытым, в первых двух строфах они рифмуются по типу *закрытая/открытая*, а в третьей – *обе открытые*.

Вероятно, название «Малайской песни» Бунина (сознательно не использующего модернистские игры своих современников и подчеркивающего классичность поэтической традиции) косвенно отсылает и к «опытам» Брюсова. В переложении Бунина обработан лишь сюжет. Гумилев выступает в роли блестящего переводчика, а Бунин создает свою поэтическую вариацию на тему<sup>84</sup>.

<sup>83</sup> Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. С. 55.

<sup>84</sup> «...Переводные стихотворения так плотно вписаны в систему собственно бунинской лирики, так тесно связаны

Ф. Лаццарин отмечает, что «для поэтов, в том числе и Серебряного века, иностранные тексты были лишь поводом для сочинения собственных стихов в форме „вариаций на тему“, что бросается в глаза, например, в переводах „Цветов зла“, сделанных Брюсовым, Анненским или Бальмонтом»<sup>85</sup>. «Передать создание поэта с одного языка на другой – невозможно; но невозможно и отказаться от этой мечты»<sup>86</sup>, пишет В. Брюсов в статье «Фиалки в тигеле». По мнению Гумилева, переводчик «должен быть... внимательным исследователем и проникновенным критиком, который, выбирая наиболее характерное для каждого автора, позволяет себе, в случае необходимости, жертвовать остальным. И он должен забыть свою личность, думая только о личности автора. В идеале переводы не должны быть подписными»<sup>87</sup>.

---

с окружающими их оригинальными текстами, что это, с одной стороны, не может быть случайностью, – здесь виден обдуманый композиционный прием автора, выстраивавшего свои тексты в сборник; с другой стороны, значительно сокращает дистанцию между собственными и «присвоенными» стихами, заставляя и в «присвоенных» видеть больше собственного, бунинского, чем самоценного переводного, или, по меньшей мере, существующего наравне с ним. Последнее, очевидно, сглаживает и границу между переводами иноязычных авторов и стихотворениями „на мотив“, кем-то уже озвученный <...>» (Двина-тина Т. М. Бунин НА МОТИВ: О статусе переводов в ранней лирике И. А. Бунина // Метафизика И. А. Бунина: Межвуз. сб. науч. тр. Воронеж, 2011. С. 149).

<sup>85</sup> Лаццарин Ф. Н. С. Гумилев – переводчик и редактор французской поэзии во «Всемирной литературе». С. 172.

<sup>86</sup> Брюсов В. Собр. соч. в 7 т. М.: Худож. лит., 1975. Т. 6. С. 105.

<sup>87</sup> Гумилев Н. С. [Переводы стихотворные] // Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990. С. 73.

На примере первых четверостиший (текст «Пантунов» не разделен на строфы, только на 5 частей<sup>88</sup>) можно показать особенности перевода Гумилева – *поэтически точно*, то есть наделенного той долей смысловых совпадений, которые коррелируются переключками фонетическими и артикуляционными, когда возникает изумительное переплетение строк, в каждом новом повороте приобретающих дополнительные оттенки смысла:

<b>Pantouns Malais de Leconte de Lisle</b>	<b>Подстрочник</b>	<b>Пер. Н. Гумилева</b>
L'éclair vibre sa flèche torse	Молния мечет свою кривую стрелу	Трепещет молния кривая
À l'horizon mouvant des flots.	На горизонт, зыблю- щийся волнами.	На горизонте зыбких вод.
Sur ta natte de fine écorce	На своей циновке тонкой коры	Твоя цыновка – золотая,
Tu rêves, les yeux demi-clos.	Ты мечтаешь, глаза полузакрыты.	Ты грезишь, приоткрыв свой рот.
À l'horizon mouvant des flots	На горизонте, зыблю- щемся волнами,	На горизонте зыбких вод
La foudre luit sur les écumes.	Молния сияет на пене.	Зарница блещет в пене белой,
Tu rêves, les yeux demi-clos,	Ты мечтаешь, глаза полузакрыты,	Ты грезишь, приоткрыв свой рот.
Dans la case que tu parfumes.	В хижине, которую ты наполняешь ароматом.	Твое благоухает тело.
La foudre luit sur les écumes,	Молния сияет на пене.	Зарница блещет в пене белой,
L'ombre est en proie au vent hurleur.	Темнота – добыча за- ывающего ветра,	Ревущий ветер так жесток.

<sup>88</sup> У Леконта де Лиля, помимо 2-го и 4-го стихов, дублируется в «Пантунах» первый и последний стих каждой части.

Dans la case que tu parfumes	В хижине, которую ты наполняешь ароматом,	Твое благоухает тело,
Tu rêves et souris, ma fleur !*	Ты мечтаешь и улыба- ешься, мой цветок! **	Ты гредишь, неж- ный мой цветок.

\* Leconte de Lisle Ch.M.R. Poèmes tragiques. Pantouns Malais // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.poesie-francaise.fr/charles-marie-rene-leconte-de-lisle/poeme-pantouns-malais.php>. Далее цитируется данный электронный ресурс.

\*\* Подстрочник «Малайских пантунов» здесь и далее мой. – Е. К.

В чем особенность «движения» стихов «L'éclair vibre sa flèche torse / À l'horizon mouvant des flots»? Кривая стрела молнии изгибается над зыбкими волнами (так, что зигзаг воспринимается визуально); при повторе стиха добавляется новый оттенок смысла – на фоне «зыблющегося волнами горизонта» сияет молния. Как будто бы происходит дублирование, но нет: в первом случае это игра изгибов – от остроты молнии до переливов волн, во втором – к идее «зыбкости» добавляется цвет – белизна. Картина неуловимо меняется: возникает переход от геометрического сверкания до рассыпания вспышки в морской пене. Леконт де Лиль использует два синонима, обозначающих молнию, – «l'éclair» и «la foudre». Второе слово усиливает значение, это не просто «молния», но «молния с громом». Гумилев переводит «la foudre» как «зарницу», что убирает повтор, не меняя смысла стиха. Кроме того, так создается аллитерация на «з»: «золотая», «зарница», «гредишь... на горизонте зыбких вод». Акцентирование звука «з» слегка раскачивает стихи, создавая артикуляционное колебание.

Сюжет, описанный Леконтом де Лилем, чрезвычайно распространен в романтической и постромантической

литературе: дикарка, изменившая своему возлюбленному и погибшая от его руки (возможны разные варианты гибели героини). Поэзия конца XIX – начала XX века частично возвращается к этой теме. В «Пантунах» выбор «повествователя» – обманутого туземца – хотя и не является традиционным для европейской литературы XVIII–XIX веков, но вполне объясним для автора конца XIX – начала XX века, стремящегося постигнуть восточный менталитет (своего рода «мистификация» на уровне сюжета), и превратить экзотического персонажа в лирического героя<sup>89</sup>. Любовный треугольник *туземка – европеец – туземец* характерен практически для любого «экзотического» текста – от шедевров до массовой литературы<sup>90</sup>, однако со второй половины XIX века акценты начинают смещаться, потому в центр повествования Леконта де Лиля попадает не белый, а обманутый «дикарь».

У Гумилева можно назвать стихотворения с близким сюжетом: это, конечно, «Озеро Чад», лирическая героиня которого – «жена могучего вождя» покидает мужа и уезжает в Марсель с европейцем, где, брошенная новым возлюбленным, становится портовой проституткой; и уже проанализированная выше седьмая из «Абиссинских песен». У Бунина подобная тема звучит

---

<sup>89</sup> По мнению В. Сегалена, взгляд наблюдателя пронзает экзотическое пространство и тем самым изменяет (в некоторых случаях разрушает) его (см.: Segalen V. *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers* / Préface d'Annie Joly-Segalen. Textes présentés et annotés par Dominique Lelong. Montpellier: Fata Morgana, 1994). Поэтому в «Малайских пантунах» выделение нового героя (вместо европейца – туземец) создает иной фон, сдвигает точку зрения.

<sup>90</sup> См. классическую монографию В. М. Жирмунского «Байрон и Пушкин».

в рассказе «Братья»: цейлонский рикша кончает жизнь самоубийством, потому что его невестой завладевает богатый европеец.

«Пантуны» Леконта де Лиля претендуют на приближенность к малайской лирике, хотя сам текст нельзя назвать в прямом смысле слова «подделкой»: это, скорее, *переживание* малайского фольклора в творчестве французского поэта. Психологический параллелизм, свойственный устному творчеству, организует композиционную структуру стихотворения. Между тем в «Пантунах» можно увидеть и отчетливый процесс интериоризации, что акцентирует авторское начало и не позволяет обмануться насчет «народных» корней произведения, где лирический герой хоть и существует внутри пейзажа, и пейзаж словно бы «зависит» от его чувств, но сравнением данный прием назвать невозможно, так как герой, близкий природе, тем не менее самостоятелен сам по себе. В литературе такое обособление практически невозможно: у Леконта де Лиля параллелизм стремится стать уподоблением.

Фон экзотической природы намеренно подчеркнут Леконтом де Лилем и передан Гумилевым и Буниным. Интересно посмотреть, как данные образы и мотивы интерпретируют Гумилев и Бунин:

### 1 часть «Малайских пантунов»<sup>91</sup>

Леконт де Лиль	Гумилев	Бунин
<i>L'éclair vibre sa flèche torse</i> (кривая стрела молнии)	молния кривая	Змеится молний быстрый блеск

---

<sup>91</sup> «Малайская песня» Бунина представляет собой текст с делением только на четверостишия.

L'horizon mouvant des flots (горизонт, зыблущийся волнами)	горизонт зыб- ких вод	белый блеск острых волн
La foudre luit sur les écumes (Молния сияет на пене)	Зарница блещет в пене белой	океан Сверкает острым серебром.
L'ombre est en proie au vent hurleur. (Темнота – добыча завывающего ветра)	Ревущий ветер так жесток	Зловеще грому вторит гром, Темнеет лес*
Parmi le fracas des torrents L'arbre éperdu s'agite et plonge. (Среди грохота потоков Свисает потерявшееся дерево)	Под неумолч- ный грохот вод Деревья рушат- ся угрюмо	
Le roc bondit déraciné (Вырванный утес летит)	Оторван, катит- ся гранит	

\* Бунин И. А. Полн. собр. соч. в 13 т. Т. 2. Стихотворения (1912–1952); Повести, рассказы (1902–1910). М.: Воскресенье, 2006. С. 49–50.

## 5 ЧАСТЬ

Леконт де Лиль	Гумилев	Бунин
L'écume argente au loin la mer (Пена серебрится в морской дали)	Запенилась морская даль.	
Le praho rapide m'emporte En bondissant comme l'axis (Прао* меня уносит, Подскакивая, как бешеное животное)	Мой Прао мчит неудержимо, Бросаясь, точно человек	

Le praho plonge ou se renverse (Прао то погружается, то опрокидывается)	Нырят Прао и кружится	
La mer blême asperge la nuit, L'éclair fend la noire nuée (Бледное море обрызгивает ночь, Молния раскалывает черную грозовую тучу)	Бьет море мрачно в свод ночной, Рвет молния седые дали	И снова в путь, во мрак и ночь. Раскалывает небо гром**
L'abîme s'ouvre pour jamais (Бездна открывается навеки)	Провал бездон- ный зев открыл	

\*Быстрая малайская лодка.

\*\* Бунин И. А. Полн. собр. соч. в 13 т. Т. 2. С. 51.

Неудержимая свобода и буйство экзотического мира открываются через образы моря, потоков, пенных зыблющихся волн, обнажающих бездну, молний (грома), ночной тьмы и вырванных с корнями деревьев и скал. Надо отметить, что использованное Леконтом де Лилем прилагательное «*fagouche*» в отношении к луне как раз и означает одновременно «дикость», «суровость», «свирепость» и «бешенство». Стих «*L'ombre est en proie au vent hurleur*» («Темнота – добыча завывающего ветра») Гумилев переводит как «Ревущий ветер так жесток», что несколько смещает акценты: уходит мотив «пожираемой» ветром темноты, остается лишь характеристика «злобного» ветра.

«Переложение» Бунина – не разделенное на части и сокращенное по сравнению с оригиналом – сохраняет основные мотивы достаточно близкими к «Пантунам» Леконта де Лиля, но полного совпадения здесь не может быть. Впрочем, видение двух поэтов различно, что интересно проследить на отдельных стихах. Например, уже приведенную выше строку Леконта де Лиля «*L'ombre est en proie au*

vent hurleur» Бунин интерпретирует так: «Зловеще *грому* вторит *гром*, / Темнеет лес». Образа ветра у поэта нет совсем, зато вводится мотив темноты на фоне два раза ударяющего грома. А «кривая стрела молнии» из первого стиха «Пантунов» превращается у Бунина в «змеящуюся молнию» – точный, но метафорический аналог кривизны.

В «Пантунах» есть и другое пространство – не менее экзотическое, но включающее в себя эротический подтекст, живописность и ориентальную привлекательность. В начале XX века понятия «экзотика» и «эротика» сближаются. О «пряном» сочетании «экзотики» и «эротики» в творчестве В. Брюсова писали В. Ходасевич («Брюсов») и К. В. Мочульский («А. Блок. А. Белый. В. Брюсов»). Продолжая эту мысль, А. А. Фаустов цитирует А. Белого: «экзотическое „рифмуется“ с эротическим, которое в *Масках* А. Белого (1932) сплетено с ним в одной ритмической синтагме „экзотика, даже эротика: тропика!“»<sup>92</sup>.

### 3 ЧАСТЬ

Леконт де Лиль	Гумилев	Бунин
Sous l'arbre où pend la rouge mangue (Под деревом, где висит красное манго)	Под манговым навесом алым	
Le grand python darde sa langue	Огромный змей шевелит жалом	
Du haut des tiges de bambou (Огромный питон устрем- ляет свой язык Сверху из стеблей бамбука)	С кистей косма- тых тростника*	

<sup>92</sup> Фаустов А. А. Экзотическое и его семантика в русской литературе начала XX века // Филологические записки. Воронеж: ВГУ, 2008. Вып. 27. С. 33.

Du haut des tiges de bambou	С кистей косма-
Le soleil filtre en larmes	тых тростника
blanches	Сочится свет
(Сверху из стеблей бамбука	росою белой
Солнце проникает белыми	
слезами)	
les nids de bengalis	гнезда бенгаль-
(гнезда ткачика)	ских воробьев
Tu dorés l'ombre, et	Ты позлащаешь
l'embellis,	ть кустов.
Dans l'herbe couleur	В траве,
d'émeraude	как изумруд
(Ты золотишь тень, и она	зеленой
светится	
В траве цвета изумруда)	
Un vol de guêpes vibre et rôde	Шмели жужжат
Du santal au géroflier	неугомонно,
(В полете осы вибрируют,	Бросаясь
скользя	с пальмы** на
Между сандаловыми и гвоз-	сандал
дичными деревьями)	

\* Ф. Лацарин так комментирует перевод Гумилевым двух данных строк («Le grand python darde sa langue / Du haut des tiges de bambou») и замечания члена коллегии экспертов «Всемирной литературы» Левинсона: «Первый вариант Гумилева: „Огромный змей шевелит жалом / С кистей косматых тростника“. Замечание Левинсона на полях: „NB. Понятно ли? – кистей косматых – насильственный образ“. Левинсон предложил два варианта: „Сквозь колебанье тростника“ (зачеркнуто Гумилевым) и „С высоких стеблей [тростника]“ (оставлено Гумилевым). Тут Левинсону тоже хотелось дать перевод, более соответствующий оригиналу, сохраняя идею высоты тростника (haut). Одновременно он старался уравнивать стиль оригинала и перевода: действительно, такое сочетание, как „кисти косматые“, придает образу яркость и силу, совсем отсутствующие

в этой „нейтральной“ строке» (Лаццарин Ф. Н. С. Гумилев – переводчик и редактор французской поэзии во «Всемирной литературе». С. 174).

\*\* «„Geroflier“ – это устаревшая форма редкого слова „giroflie“, что обозначает малайское растение, известное в России как „гвоздичное дерево“. Найти подходящий русский эквивалент в контексте стихотворного текста было невозможно... „пальма“... передает этот экзотичный образ русскому читателю» (Лаццарин Ф. Н. С. Гумилев – переводчик и редактор французской поэзии во «Всемирной литературе». С. 174).

#### 4 ЧАСТЬ

Леконт де Лиль	Гумилев	Бунин
Le hinné fleuri teint tes ongles roses (Хинные деревья цветут, подобно цвету твоих розовых ногтей)	Твои краснеют ногти цветом хинны	
J'entends miauler, dans les nuits moroses, Le seigneur rayé, le roi de Timor (Я слышу мяуканье мрачными ночами – Это полосатый господин, король джунглей)	Я слышу, как рычит во тьме долины Гроза Тимора, по- лосатый царь	
C'est l'heure où le daim va boire au cours d'eau (Это час, когда лань собирается пить у реки)	Когда олень идет на водопой	
Le royal chasseur a saisi sa proie (Король-охотник хватает свою добычу)	Охотник царственный на жертве бедной	

Dix griffes d'acier lui mordent la chair (Десять стальных когтей впиваются в ее тело)	Из-под стальных когтей струится кровь
--	---

Описание героини (2–4 ч. «Пантунов»):

<b>Леконт де Лиль</b>	<b>Гумилев</b>	<b>Бунин</b>
Voici des perles de mascate (Вот жемчуга из Маската)	Смотри! Вот жемчуга Маската ...	И сыплет изумрудный лес Свою жемчужную красу.
Pour ton beau col, ô mon amour, Pour ta peau ferme, lisse et brune (Для твоей прекрасной шеи, о моя любовь, Для твоей крепкой кожи, гладкой и смуглой)	Убор тебе, о красота, На шею стройную, как ваза.	И кожа смуглая гладка
Tes longs yeux sont un double éclair (Твои длинные глаза как двойная молния)	Твой взор – свет молнии двойной	Закрывши длинные глаза
Dors, les mains der- rière le cou, La mousseline autour des hanches (Спи, руки за головой, Муслин вокруг бедер)	Спи, руки раскидав слегка, Окутав легкой тканью тело.	Окутав бедра кисеей, Ты изогнулась, как лоза

Tes chevilles d'ambre ont des grelots d'or (На твоих золотистых щиколотках золотые бубенчики)	В подвесках щиколотки, как янтарь	И золотые позвонки Висят на щиколках твоих Янтарных, твердых, как кокос.*
Ta bouche a le goût du miel vert des ruches (Твой рот вкуса зеленого меда из ульев)	Твой сладок рот, как будто сот медвяный	
Ton rire joyeux est un chant d'oiseau, Tu cours et bondis mieux que les gazelles (Твой веселый смех как пение птички, Ты бегаешь и прыга- ешь быстрее газели)	Как птичье пенье, смех счастливый твой, Ты бегаешь провор- нее газели	

\* Бунин И. А. Полн. собр. соч. в 13 т. Т. 2. С. 49–50.

Создавая экзотический колорит, Леконт де Лиль использует богатую палитру красок и образов, связанных с Востоком: героиня спит на изумрудной траве под деревом, на котором висят плоды красного манго, ее окружают ароматные и цветущие растения – хинное, сандаловое и гвоздичное деревья, рядом заросли бамбука (Гумилев переводит «бамбук» как «тростник», что, в принципе, верно, так как в Южной Азии растет бамбуковый тростник). На Востоке из бамбука делают мечи, использовавшиеся в тренировках по фехтованию, это придает появившемуся в 3-й части образу дополнительный оттенок губительного оружия, что закрепляет

мотив смерти, заданный во 2-й части, где подробно описывается смерть гяура. Животные тоже вписаны в экзотическое пространство: поэт называет тигра, питона, лань, вибрирующих в полете ос, ткачика – африканскую птичку (вариант нашего воробья, именно поэтому Гумилев переводит «bengalis» – «бенгальские воробьи»).

Стоит обратить внимание, что Бунин полностью опускает в своей «Малайской песне» эти детали: он ограничивает действие хижинкой, где находится героиня (1-я часть «Пантунов» Леконта де Лиля) и не переносит ее в эдемский чудесный мир. В стихотворении Леконта де Лиля представлено несколько типов пространства: грозный океанский шторм – уютная хижина, где ждет возлюбленного изменившая ему героиня, – райский сад с классическими его атрибутами (вплоть до змеи, высовывающей свой язык – «Le grand python darde sa langue», что подчеркивает коварство героини, а также дает отсылку к эдемскому пространству, где были счастливы Адам и Ева) – финальная сцена вновь возвращает читателя к бушующим волнам, ставшим могилой неверной и ее убийце. Бунин «вырезает» «эдемские» эпизоды – своего рода ретроспекцию, использованную Леконтом де Лилем для того, чтобы вернуть сладостные воспоминания лирического героя о любимой. Остаются лишь внешнее – открытое пространство (зыбкий горизонт, блеск острых волн, изумрудный лес) и хижина – пространство замкнутое, именно там происходит убийство, после чего действие вновь переносится «во мрак и ночь». Героиня является частью райского мира: «Ты изогнулась, как лоза», «Твой смех счастливый – щебет птиц», «Ты легче лани на бегу». В «Малайской песне» Бунина, как и в стихотворении Леконта де Лиля, сталкиваются три пространства, но самое «счастливое», принадлежащее влюбленным (описанное в «Пантунах» во 2-й, 3-й и 4-й

частях), сокращено до минимума, почти «вырезано». В то же время усилен эротический подтекст:

В ненастный вечер, на ветру,  
Благоухает от тебя.

Ресницы смольные смежив,  
Закрывши длинные глаза,  
Окутав бедра кисеей,  
Ты изогнулась, как лоза.

Мала твоя тугая грудь,  
И кожа смуглая гладка,  
И влажная нежна ладонь,  
И крепкая кругла рука.

И золотые позвонки  
Висят на щиколках твоих,  
Янтарных, твердых, как кокос,  
И сон твой беззаботный тих<sup>93</sup>.

Почти все образы – точный перевод стихотворения Леконта де Лиля, кроме «смольных ресниц», «маленькой тугой груди», «влажной нежной ладони» и «крепкой круглой руки». Данные исключения свойственны, в первую очередь, поэтике самого Бунина, в творчестве которого можно встретить немало подобных описаний: «кипящие смолой глаза» красавицы из старинной книги, прочитанной Олей Мещерской («Легкое дыхание»); «маленькие груди» Ли («Генрих»); «прохладное тело» и «влажная грудь» героини («В Париже»), «обнаженные до локтей холеные круглые руки» хозяйки («Кума») и др.

Композиционно «Пантуны» построены так, что все должно направлять читателя к трагедии, которая развер-

<sup>93</sup> Бунин И. А. Полн. собр. соч. в 13 т. Т. 2. С. 49–50.

нется в конце 4-й части. Катастрофический поворот событий предсказывают:

В 1-й части – блеск молний, гром, бушующее море;

Во 2-й – убийство гяура на мосту, отдельно выделены его «мертвые глаза, глядящие на луну» («Des yeux morts regardent la lune»);

В 3-й – ястреб, преследующий голубя («L'épervier poursuit la colombe»), и малайская лодка, идущая ко дну («Le praho sombre approche et tangué»);

В 4-й – тигр, губящий лань («Le royal chasseur a saisi sa proie»).

Последний эпизод параллелен убийству, совершаемому героем, стихи переплетаются, как того требует жанр пантунов, давая эффект удивительного слияния. Здесь важен не только факт нападения злобного хищника на беззащитную лань, но то, как тигр убивает свою жертву: «Dix griffes d'acier lui mordent la chair» («Десять стальных когтей впиваются в ее тело»). Стальные когти тигра – смысловая рифма медному клинку в руках героя.

Помимо указанных сюжетных поворотов, можно отметить одну деталь, наводящую на то, что герой отсечет голову своей возлюбленной, – красивая шея героини: «Voici des perles de mascate / Pour ton beau col, ô mon amour!» («Вот жемчуга из Маската / Для твоей прекрасной шеи, о моя любовь!»); «Dors, les mains derrière le cou» («спи, руки за головой (букв.: *сзади шеи*)»).

В первом случае Леконт де Лиль использует слово «col», главные два прямых значения которого «воротник; воротничок» и «горлышко (бутылки); горловина, сужение». Конечно, в контексте «ton beau col» приоритетным становится именно понятие «шея» – «прекрасная шея» возлюбленной. Во втором случае взято основное прямое значение: «le cou» (шея). Но в переводе на русский язык

лучше сказать «руки за головой», поэтому слово «шея» как будто отодвинуто, однако у Леконта де Лиля оно звучит отчетливо. Гумилев вообще ослабляет ассоциацию, уводя значение в сторону, он пишет: «руки раскидав слегка». Зато в первом случае образ даже усилен сравнением: «Убор тебе, о красота, / На шею стройную, как ваза». У Бунина «шея» героини не упоминается в лирическом описании, зато называется в сцене убийства: «Клинком я голову отсек / В единый взмах от шеи прочь».

«Малайские пантуны» начинаются с бури – и бурей заканчиваются, в первой части стихотворения «à l'horizon mouvant des flots / La foudre luit sur les écumes» («на горизонте, зыблущемся волнами, / Молния сияет на пене»): «стихотворное кольцо» включает в себя и воспоминания лирического героя о красоте возлюбленной, о райском мире, в котором они пребывали, о смерти соперника, но началом и концом остается описание разъяренной стихии. В 5-й части действие разворачивается на фоне бушующего моря, в его пучине тонет Прао – легкая малайская лодка с героем-убийцей, сделавшим из мачты своеобразный «гроб» для головы своей возлюбленной. Герой любит мертвым лицом: «Ô mornes yeux! Lèvre pâlie!.. / Voici sa belle tête morte! / Je l'ai coupée avec mon kriss... / Elle saigne au mât qui la berce... / Son dernier râle me poursuit» («О, тусклые глаза! Бледные губы!.. / Вот ее прекрасная мертвая голова! / Я ее отрезал своим малайским кинжалом... / Она кровоточит на мачте, которая стала ее колыбелью... / Ее последний хрип меня преследует»). Гумилев переводит практически точно, снимая лишь сравнение с колыбелью: «О бледный рот и взор застылый!.. / Вот голова моей любимой! / Я крисом сам ее отсек... / По мачте кровь ее струится... / Последний хрип ее со мной».

Между тем колыбель в «Малайских пантунах» выполняет функции гроба, сближая два противоположных понятия. Подобное соотношение образов создал Т. Готье в стихотворении «Игрушки мертвой»: «Verseau que la tombe a fait creux!» («Колыбель, как и могила, создана полой!»)<sup>94</sup>. И не случайно Леконт де Лиль называет мачту «колыбелью»: в качестве шеста она становится «лестницей души» убитой героини, началом ее новой жизни. М. Элиаде писал о том, что «в некоторых малайских племенах в могилы втыкают шесты... тем самым предлагая умершим оставить могилу и вознестись на Небо»<sup>95</sup>. Малайцы также хранили на шестах головы врагов, «к голове относились так, как будто она живая и как будто она до сих пор является вместилищем души»<sup>96</sup>.

Гибель в пучине вод отомстившего героя вписывается в романтический и неоромантический литературный канон, но вместе с тем экзотические детали (такие, как превращение мачты в своеобразный «гроб» для головы героини) придают иной характер происходящему, создавая ощущение восточного колорита, пусть не мистификации в полной мере, но намек на нее.

«Некрофилический» оттенок переживания героя, звучащий в «Пантунах» Леконта де Лиля, передан и в переводе Гумилева, и в переложении Бунина:

---

<sup>94</sup> Переводя «Игрушки мертвой» Готье, Гумилев заострил антитетичность последнего стиха: «И гроб обидел колыбель». См. параграф «Рождение Христа и смерть Мари Теофиля Готье в переводе Н. Гумилева».

<sup>95</sup> Элиаде М. Шаманизм: Архаические техники экстаза // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://shaman.aha.ru/homepage/shaman/shaman3/shaman03-13.html>.

<sup>96</sup> Дэйви М. Эволюция войн // [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.libma.ru/istorija/yevolyucija\\_voin/p12.php](http://www.libma.ru/istorija/yevolyucija_voin/p12.php).

Леконт де Лиля	Гумилев	Бунин
Est-ce bien toi que j'ai tuée? (Действительно ли я убил тебя?)	Ответь мне! Я убил тебя ли?	
Ô mornes yeux! Lèvre pâlie! (О, тусклые глаза! Блед- ные губы!)	О бледный рот и взор застылый!	Вот пьяные твои глаза, Вот побелевшие уста.*
Voici sa belle tête morte! (Вот ее прекрасная мертвая голова!)	Вот голова моей любимой!	

\* Бунин И. А. Полн. собр. соч. в 13 т. Т. 2. С. 50.

Герой Леконта де Лиля как будто не верит, что месть свершена и его возлюбленная убита, и любит ее прекрасной головой, словно не осознавая мертвенности ее лица. Бунин не задерживается на описании погибшей героини, ограничиваясь только упоминанием «глаз» и «уст», но в финальных строках создает вариацию по мотивам последней 5-й части «Пантунов»:

Раскальвает небо гром –  
И озаряет надо мной  
По мачте льющуюся кровь  
И лик, качаемый волной<sup>97</sup>.

Если у Леконта де Лиля герой смотрит в тусклые глаза своей мертвой возлюбленной, и тем самым возникает зеркальность образов (*tête-à-tête*, глаза – в глаза), то Бунин словно переворачивает верх и низ, небо и воду: кажется, что лик убитой отражает волна, готовя ей могилу, как и ее убийце.

<sup>97</sup> Бунин И. А. Полн. собр. соч. в 13 т. Т. 2. С. 51.

Любовь к мертвой в «Малайских пантунах» оказывается сильнее любви к живой:

C'était le destin, je t'aimais!  
Que je meure afin que j'oublie!  
L'abîme s'ouvre pour jamais.

Ты была моей судьбой, я тебя любил,  
Пусть я лучше умру, чем забуду тебя!  
Мне открывается бесконечная бездна.

Образ, в котором сплелись красота и смерть, заставляет героя отказаться от жизни и выбрать морскую пучину как символ его бесконечной любви.

В финальной части Леконт де Лиль рисует поэтическую сцену, напоминающую изображения на картинах французских художников-символистов Г. Моро, Г. Доре и О. Редона, которые использовали сюжеты об Орфее, его гибели, и о Иоанне Крестителе и Саломее («Орфей», «Саломея», «Саломея у колонны» и «Явление» Моро, «Голова Орфея» Редона, «Смерть Орфея» Доре)<sup>98</sup>. Именно мотив отрубленной головы важен и в «Пантунах» Леконта де Лиля, и на полотнах Моро и Редона: мертвая голова обретает мистический смысл<sup>99</sup>. Например, в «Явлении» Моро глаза Иоанна смотрят на Саломею, а по его длинным

---

<sup>98</sup> См. также рисунки О. Бердслея к «Саломее» О. Уайльда. «Интерес символизма к этому библейскому образу очевиден как в западном, так и в отечественном искусстве. В России он был усилен влиянием Уайльда и Бердслея» (Бонами З. О. Уайльд. О. Бердслей. Взгляд из России // Оскар Уайльд. Обри Бердслей. Взгляд из России. М., 2014. С. 17).

<sup>99</sup> О мотиве отрезанной головы в искусстве XIX века см.: Reverseau J.-P. Pour une étude du thème de la tête coupée dans la littérature et dans la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle // Gazette des Beaux-Arts. 1972. Sept. P. 173–184.

волосам стекают струйки крови. Отрубленная голова парит в воздухе, окруженная ярким сиянием. Картина была выставлена в Парижском Салоне 1876 года, и образ мог остаться в памяти Леконта де Лиля. Невозможно провести прямую параллель между «Малайскими пантунами» и названными картинами, но, конечно, образы и мотивы, столь частые в творчестве французских художников этих лет, не могли не переживаться и не осмысляться поэтами<sup>100</sup>.

Перевод Бунина дает косвенную отсылку к «Офелии» Дж.-Э. Милле, где героиня изображена наполовину погруженной в воду, с раскинутыми руками и взглядом, устремленным в небо. Критики неоднократно отмечали ассоциации с Распятием Христа, но, конечно, позу Офелии можно интерпретировать и как эротическую. На картине Милле лицо Офелии будто подернуто водной рябью, и в переложении Бунина «лик» качается волнами, хотя голова героини словно парит над мачтой. Это «качание», очень тонко переданное русским поэтом, намекает на то, что через несколько секунд Прао погибнет. Последний стих «Малайской песни» словно оживляет убитую героиню, и останавливает мгновение, проходящее между жизнью и смертью.

Переключка «Пантунов» Леконта де Лиля и их русских переводов с живописными сюжетами художников второй половины XIX века не случайна: европейских авторов – от французских символистов, поэтов и живописцев, до английских прерафаэлитов – притягивают мотивы призрачной красоты, находящейся на грани смерти (отсюда – тяготение к шекспировскому сюжету об Офелии), любования прекрасными мертвыми лицами и эротического

---

<sup>100</sup> Ср., например, стихотворение Ш. Бодлера «Мученица» (переведенное Гумилевым), где отчетливо задана тема любви убийцы к своей жертве с эротическим оттенком.

влечения убийцы к жертве (поэтому так много сюжетов об Орфее и о Саломее<sup>101</sup>).

Надо сказать, что и у Леконта де Лиля, и в переводах Гумилева и Бунина пятая часть<sup>102</sup> отличается от предыдущих. С одной стороны, композиционное кольцо «держат» мотивы бури, разъяренной стихии, молний и т. д.; с другой стороны, первые четыре части более орнаментальны и образительны, в то время как пятая часть – символична, мистична и ирреальна. Лирический герой к финалу становится другим: катастрофа, как молния, разбивает его душу надвое, и выбор гибели оказывается единственно возможным.

«Переложение» Бунина продолжает экзотику тематическую, поэт следует романтической традиции, принятой в XIX веке. Конечно, к началу XX века литературные установки существенно преобразуются, но форма «песни», в которую Бунин помещает «Пантуны» Леконта де Лиля, оставляет текст в рамках классики. Перевод Гумилева в этом смысле демонстрирует модернистское начало экзотической темы: форма пантуна, ориентированная, с одной стороны, на национальную восточную поэзию; с другой – на французскую средневековую (например, жанровую лирику Ф. Вийона, использующего формы рондо, рондели, баллады и др.), в сочетании с ориентальными мотивами оказывается частью нового способа выражения (воплощенного в живописи, например, «мирискусниками»). Сопоставление двух переложений «Малайских пантунов» – Буниным и Гумилевым – показывает разность поэтического языка, богатство и многообразие которого особенно ярко проявились в эпоху серебряного века.

---

<sup>101</sup> Вот лишь несколько авторов, во второй половине XIX – начале XX века обратившихся к сюжету о Саломее: О. Уайльд, К. Кавафис, Ж. Лафорг, С. Малларме, Ж.-К. Гюисманс, Г. Зудерман, Я. Каспрович и др.

<sup>102</sup> У Бунина – последние 10 стихов.

## ПРИЛОЖЕНИЕ К ГЛ. II

### Théophile Gautier

#### NOËL

Le ciel est noir, la terre est blanche ;  
– Cloches, carillonnez gaîment ! –  
Jésus est né ; – la Vierge penche  
Sur lui son visage charmant.

Pas de courtines festonnées  
Pour préserver l'enfant du froid ;  
Rien que les toiles d'araignées  
Qui pendent des poutres du toit.

Il tremble sur la paille fraîche,  
Ce cher petit enfant Jésus,  
Et pour l'échauffer dans sa crèche  
L'âne et le bœuf soufflent dessus.

La neige au chaume coud ses franges,  
Mais sur le toit s'ouvre le ciel,  
Et, tout en blanc, le chœur des anges  
Chante aux bergers : « Noël ! Noël ! »

Готье Т. Эмали и камеи: Сборник /сост.  
Г. К. Косиков. М.: Радуга, 1989. С. 156.

### Теофиль Готье

#### РОЖДЕСТВО

*Перевод Н. Гумилева*

В полях сугробы снеговые,  
Но брось же, колокол, свой крик –  
Родился Иисус; – Мария  
Над ним склоняет милый лик.

Узорный полог не устроен  
Дитя от холода хранить,  
И только свесилась с устоев  
Дрожащей паутины нить.

Дрожит под легким одеяньем  
Ребенок крохотный – Христос,  
Осел и бык, чтоб греть дыханьем,  
К нему склонили теплый нос.

На крыше снеговые горы,  
Сквозь них не видно ничего...  
И в белом ангельские хоры  
Поют крестьянам: «Рождество!»

Готье Т. Эмали и камеи:  
Сборник / сост. Г. К. Косиков. М.: Раду-  
га, 1989. С. 156.

### **Théophile Gautier**

#### **LES JOUJOUX DE LA MORTE**

La petite Marie est morte,  
Et son cercueil est si peu long  
Qu'il tient sous le bras qui l'emporte  
Comme un étui de violon.

Sur le tapis et sur la table  
Traîne l'héritage enfantin.  
Les bras ballants, l'air lamentable,  
Tout affaissé, gît le pantin.

Et si la poupée est plus ferme,  
C'est la faute de son bâton ;  
Dans son œil une larme germe,  
Un soupir gonfle son carton.

Une dinette abandonnée  
Mêle ses plats de bois verni  
À la troupe désarçonnée  
Des écuyers de Franconi.

La boîte à musique est muette ;  
Mais, quand on pousse le ressort  
Où se posait sa main fluette,  
Un murmure plaintif en sort.

L'émotion chevrote et tremble  
Dans : *Ah ! vous dirai-je, maman !*  
Le Quadrille des Lanciers semble  
Triste comme un enterrement ;

Et des pleurs vous mouillent la joue  
Quand La Donna è mobile,  
Sur le rouleau qui tourne et joue,  
Expire avec un son filé.

Le cœur se navre à ce mélange  
Puérilement douloureux,  
Joujoux d'enfant laissés par l'ange,  
Berceau que la tombe a fait creux !

Готье Т. Эмали и камеи:  
Сборник /сост. Г. К. Косиков. М.: Радуга,  
1989. С. 156–157.

### Теофиль Готье

#### **Игрушки мёртвой**

*Перевод Н. Гумилева*

Скончалась маленькая Мэри,  
И гроб был узким до того,  
Что, как футляр скрипичный, в двери  
Под мышкой вынесли его.

Ребенка свалено наследство  
На пол, на коврик, на матрац.  
Обвиснув, вечный спутник детства,  
Лежит облупленный паяц.

И кукла только из-за палки,  
Что в ней запрятана, бодрей;  
Как слезы на картоне жалки,  
Струясь из бисерных очей.

И возле кухни позабытой,  
Где лаковых тарелок ряд,  
Имеет вид совсем убитый  
Бумажных горсточка солдат.

И музыкальная шкатулка  
Молчит, но если заведут  
Ее опять, то странно гулко  
В ней вздохи грустные растут.

Ах! Слышно головокруженье  
В мотиве: «Мамочка, не ты ль?»  
Печальная, как погребенье,  
Звенит «Уланская Кадриль».

Как больно сердце замирает  
И слезы катятся, когда  
Donna è mobile вздыхает  
И затихает навсегда.

И, погружаясь в сон недужный,  
Все спрашиваешь: неужель  
Игрушки ангелам не нужны  
И гроб обидел колыбель?

Готье Т. Эмали и камеи:  
Сборник /сост. Г. К. Косиков. М.: Радуга,  
1989. С. 156–157.

## Ch. Leconte de Lisle

### PANTOUNS MALAIS

#### I.

L'éclair vibre sa flèche torse  
À l'horizon mouvant des flots.  
Sur ta natte de fine écorce  
Tu rêves, les yeux demi-clos.

À l'horizon mouvant des flots  
La foudre luit sur les écumes.  
Tu rêves, les yeux demi-clos,  
Dans la case que tu parfumes.

La foudre luit sur les écumes,  
L'ombre est en proie au vent hurleur.  
Dans la case que tu parfumes  
Tu rêves et souris, ma fleur !

L'ombre est en proie au vent hurleur,  
Il s'engouffre au fond des ravines.  
Tu rêves et souris, ma fleur !  
Le cœur plein de chansons divines.

Il s'engouffre au fond des ravines,  
Parmi le fracas des torrents.  
Le cœur plein de chansons divines,  
Monte, nage aux cieux transparents !

Parmi le fracas des torrents  
L'arbre éperdu s'agite et plonge.  
Monte, nage aux cieux transparents,  
Sur l'aile d'un amoureux songe !

L'arbre éperdu s'agite et plonge,  
Le roc bondit déraciné.

Sur l'aile d'un amoureux songe  
Berce ton cœur illuminé !

Le roc bondit déraciné  
Vers la mer ivre de sa force.  
Berce ton cœur illuminé !  
L'éclair vibre sa flèche torse.

## II.

Voici des perles de mascate  
Pour ton beau col, ô mon amour !  
Un sang frais ruisselle, écarlate,  
Sur le pont du blême giaour.

Pour ton beau col, ô mon amour,  
Pour ta peau ferme, lisse et brune !  
Sur le pont du blême giaour  
Des yeux morts regardent la lune.

Pour ta peau ferme, lisse et brune,  
J'ai conquis ce trésor charmant.  
Des yeux morts regardent la lune  
Farouche au fond du firmament.

J'ai conquis ce trésor charmant,  
Mais est-il rien que tu n'effaces ?  
Farouche au fond du firmament,  
La lune reluit sur leurs faces.

Mais est-il rien que tu n'effaces ?  
Tes longs yeux sont un double éclair.  
La lune reluit sur leurs faces,  
L'odeur du sang parfume l'air.

Tes longs yeux sont un double éclair ;  
Je t'aime, étoile de ma vie !  
L'odeur du sang parfume l'air,  
Notre fureur est assouvie.

Je t'aime, étoile de ma vie,  
 Rayon de l'aube, astre du soir !  
 Notre fureur est assouvie,  
 Le Giaour s'enfonce au flot noir.

Rayon de l'aube, astre du soir,  
 Dans mon cœur ta lumière éclate !  
 Le Giaour s'enfonce au flot noir !  
 Voici des perles de mascate.

### III.

Sous l'arbre où pend la rouge mangue  
 Dors, les mains derrière le cou.  
 Le grand python darde sa langue  
 Du haut des tiges de bambou.

Dors, les mains derrière le cou,  
 La mousseline autour des hanches.  
 Du haut des tiges de bambou  
 Le soleil filtre en larmes blanches.

La mousseline autour des hanches,  
 Tu dors l'ombre, et l'embellis.  
 Le soleil filtre en larmes blanches  
 Parmi les nids de bengalis.

Tu dors l'ombre, et l'embellis,  
 Dans l'herbe couleur d'émeraude.  
 Parmi les nids de bengalis  
 Un vol de guêpes vibre et rôde.

Dans l'herbe couleur d'émeraude  
 Qui te voit ne peut t'oublier !  
 Un vol de guêpes vibre et rôde  
 Du santal au géroflier.

Qui te voit ne peut t'oublier ;  
 Il t'aimera jusqu'à la tombe.

Du santal au géroflier  
L'épervier poursuit la colombe.

Il t'aimera jusqu'à la tombe !  
Ô femme, n'aime qu'une fois !  
L'épervier poursuit la colombe ;  
Elle rend l'âme au fond des bois.

Ô femme, n'aime qu'une fois !  
Le Praho sombre approche et tangué.  
Elle rend l'âme au fond des bois  
Sous l'arbre où pend la rouge mangue.

#### IV.

Le hinné fleuri teint tes ongles roses,  
Tes chevilles d'ambre ont des grelots d'or.  
J'entends miauler, dans les nuits moroses,  
Le Seigneur rayé, le Roi de Timor.

Tes chevilles d'ambre ont des grelots d'or,  
Ta bouche a le goût du miel vert des ruches.  
Le seigneur rayé, le roi de Timor,  
Le voilà qui rôde et tend ses embûches.

Ta bouche a le goût du miel vert des ruches,  
Ton rire joyeux est un chant d'oiseau.  
Le voilà qui rôde et tend ses embûches :  
C'est l'heure où le daim va boire au cours d'eau.

Ton rire joyeux est un chant d'oiseau,  
Tu cours et bondis mieux que les gazelles.  
C'est l'heure où le daim va boire au cours d'eau ;  
Il a vu jaillir deux jaunes prunelles.

Tu cours et bondis mieux que les gazelles,  
Mais ton cœur est traître et ta bouche ment !  
Il a vu jaillir deux jaunes prunelles ;  
Un frisson de mort l'étreint brusquement.

Mais ton cœur est traître et ta bouche ment !  
 Ma lame de cuivre à mon poing flamboie.  
 Un frisson de mort l'étreint brusquement :  
 Le royal chasseur a saisi sa proie.

Ma lame de cuivre à mon poing flamboie ;  
 Nul n'aura l'amour qui m'était si cher.  
 Le royal chasseur a saisi sa proie ;  
 Dix griffes d'acier lui mordent la chair.

Nul n'aura l'amour qui m'était si cher,  
 Meurs ! Un long baiser sur tes lèvres closes !  
 Dix griffes d'acier lui mordent la chair.  
 Le hinné fleuri teint tes ongles roses !

## V.

Ô mornes yeux ! Lèvre pâlie !  
 J'ai dans l'âme un chagrin amer.  
 Le vent bombe la voile emplie,  
 L'écume argente au loin la mer.

J'ai dans l'âme un chagrin amer :  
 Voici sa belle tête morte !  
 L'écume argente au loin la mer,  
 Le Praho rapide m'emporte.

Voici sa belle tête morte !  
 Je l'ai coupée avec mon kriss.  
 Le Praho rapide m'emporte  
 En bondissant comme l'axis.

Je l'ai coupée avec mon kriss ;  
 Elle saigne au mât qui la berce.  
 En bondissant comme l'axis  
 Le Praho plonge ou se renverse.

Elle saigne au mât qui la berce ;  
 Son dernier râle me poursuit.

Le Prahо plonge ou se renverse,  
La mer blême asperge la nuit.

Son dernier râle me poursuit.  
Est-ce bien toi que j'ai tuée ?  
La mer blême asperge la nuit,  
L'éclair fend la noire nuée.

Est-ce bien toi que j'ai tuée ?  
C'était le destin, je t'aimais !  
L'éclair fend la noire nuée,  
L'abîme s'ouvre pour jamais.

C'était le destin, je t'aimais !  
Que je meure afin que j'oublie !  
L'abîme s'ouvre pour jamais.  
Ô mornes yeux ! Lèvre pâlie !

[Электронный ресурс]. Режим доступа:  
<http://www.poesie-francaise.fr/charles-marie-rene-leconte-de-lisle/poeme-pantouns-malais.php>.

## Ш. Леконт де Лиль

### МАЛАЙСКИЕ ПАНТУНЫ

#### *Подстрочник*

#### **I.**

Молния мечет свою кривую стрелу  
На горизонт, зыблющийся волнами.  
На своей циновке тонкой коры  
Ты мечтаешь, глаза полузакрыты.

На горизонте, зыблущемся волнами,  
Молния сияет на пене.

Ты мечтаешь, глаза полузакрыты,  
В хижине, которую ты наполняешь ароматом.

Молния сияет на пене.  
Темнота – добыча завывающего ветра.  
В хижине, которую ты наполняешь ароматом,  
Ты мечтаешь и улыбаешься, мой цветок!

Темнота – добыча завывающего ветра,  
Он низвергается в глубину ручьев.  
Ты мечтаешь и улыбаешься, мой цветок!  
Сердце исполнено божественной песнью.

Оно низвергается в глубину ручьев,  
Среди грохота потоков  
Сердце исполнено божественной песнью,  
Взлетай, плавай в прозрачном небе!

Среди грохота потоков  
Потерявшееся дерево свисает.  
Взлетай, плавай в прозрачном небе  
На крыльях любовных мечтаний.

Потерявшееся дерево свисает,  
Скала летит, вырванная «с корнем».  
На крыльях любовных мечтаний  
Убаюкай свое озаренное сердце!

Скала летит, вырванная «с корнем»,  
К морю, опьяневшему от своей силы.  
Убаюкай свое озаренное сердце!  
Молния мечет свою кривую стрелу.

## II.

Вот жемчуга из Маската  
Для твоей прекрасной шеи, о моя любовь!  
Свежая кровь струится, пунцовая,  
На мосту бледного гяура.

Для твоей прекрасной шеи, о моя любовь,  
Для твоей крепкой кожи, гладкой и смуглой!  
На мосту бледного гяура  
Мертвые глаза смотрят на луну.

Для твоей крепкой кожи, гладкой и смуглой,  
Я завоевал это прелестное сокровище.  
Мертвые глаза смотрят на луну,  
Дикую в глубине небосвода.

Я завоевал это прелестное сокровище.  
Но что может сравниться с тобой?  
Дикая в глубине небосвода  
Луна блестит на лицах,

Но что может сравниться с тобой?  
Твои длинные глаза как двойная молния.  
Луна блестит на лицах,  
Запах крови наполняет воздух,

Твои длинные глаза как двойная молния,  
Я люблю тебя, звезда моей жизни,  
Запах крови наполняет воздух,  
Наша ярость может быть утолена,

Я люблю тебя, звезда моей жизни,  
Луч рассвета, вечерняя звезда!  
Наша ярость может быть утолена,  
Гяур погружается в черные волны.

Луч рассвета, вечерняя звезда,  
В моем сердце твой свет сверкает!  
Гяур погружается в черные волны!  
Вот жемчуга из Маската.

### III.

Под деревом, где висит красное манго,  
Спи, руки за головой.

Огромный питон устремляет свой язык  
Сверху из стеблей бамбука.

Спи, руки за головой,  
Муслин вокруг бедер.  
Сверху из стеблей бамбука  
Солнце просачивается белыми слезами.

Муслин вокруг бедер,  
Ты золотишь тень и ее украшаешь.  
Солнце просачивается белыми слезами  
Среди гнезд африканского ткачика.

Ты золотишь тень и ее украшаешь  
В траве цвета изумруда.  
Среди гнезд африканского ткачика  
Полет ос вибрирует и выискивает.

В траве цвета изумруда  
Кто, увидев тебя, сможет забыть!  
В полете осы вибрируют, скользя  
Между сандаловыми  
и гвоздичными деревьями.

Кто, увидев тебя, сможет забыть,  
Он будет тебя любить до могилы.  
Между сандаловыми  
и гвоздичными деревьями

Ястреб преследует голубку.

Он будет тебя любить до могилы!  
Женщина, люби только раз!  
Ястреб преследует голубку,  
Он отнимает ее душу в глубине деревьев.

Женщина, люби только раз!  
Малайская лодка (прао) идет ко дну,  
погружаясь в песчаный ил.

Он отнимает ее душу в глубине деревьев  
Под деревом, где висит красное манго.

#### IV.

Твои розовые ногти подобны цветущей хинне,  
На твоих золотистых щиколотках  
золотые бубенчики.

Я слышу мяуканье мрачными ночами,  
Это полосатый господин, король Тимора.

На твоих золотистых щиколотках  
золотые бубенчики,  
Твой рот вкуса зеленого меда из ульев.  
Полосатый господин, король Тимора,  
Вот он, кто рыщет  
и расставляет свои ловушки.

Твой рот вкуса зеленого меда из ульев,  
Твой веселый смех как пение птички.  
Вот он, кто рыщет  
и расставляет свои ловушки:

Это час, когда лань  
собирается пить у реки.

Твой веселый смех как пение птички,  
Ты бегаешь и прыгаешь быстрее газели.  
Это час, когда лань собирается пить у реки;  
Она увидела, как внезапно  
появились два желтых зрачка.

Ты бегаешь и прыгаешь быстрее газели,  
Но у тебя сердце предательницы,  
и рот твой лжет!  
Она увидела, как внезапно  
появились два желтых зрачка;  
Ее вдруг охватывает смертельная дрожь.

Но у тебя сердце предательницы,  
и рот твой лжет!  
Мой медный клинок в кулаке пылает.  
Ее вдруг охватывает смертельная дрожь:  
Король-охотник хватается за добычу.  
Мой медный клинок в кулаке пылает;  
Никогда не будет любви,  
которая была бы мне так дорога.  
Король-охотник хватается за добычу;  
Десять стальных когтей  
впиваются в ее тело.  
Никогда не будет любви,  
которая была бы мне так дорога,  
Умирай! Долгий поцелуй  
на твоих сомкнутых губах!  
Десять стальных когтей  
впиваются в ее тело.  
Твои розовые ногти  
подобны цветущей хинне!

**V.**

О, тусклые глаза! Бледные губы!  
В моей душе горькая печаль.  
Ветер вздувает наполненный парус,  
Пена серебрится в морской дали.  
В моей душе горькая печаль.  
Вот ее прекрасная мертвая голова!  
Пена серебрится в морской дали,  
Стремительная лодка (прао) меня уносит.  
Вот ее прекрасная мертвая голова!  
Я ее отрезал своим малайским кинжалом.  
Стремительная лодка (прао) меня уносит,  
Подскакивая, как бенгальский олень.



ция К. С. Корконосенко // Западный сборник: В честь 80-летия П. Р. Заборова. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2011. С. 177–186.

«Фрагменты, подвергшиеся правке... снабжены примечаниями. Орфография современная; исключение составляют авторские варианты написания отдельных слов (цыновка, Прао, хинна и др.). Пунктуация приведена к современным нормам, кроме отдельных случаев, рассмотренных как авторский знак»<sup>103</sup>.

**1**

Трепещет молния кривая  
 На горизонте зыбких вод.  
 Твоя цыновка – золотая,  
 Ты гредишь, приоткрыв свой рот.  
 На горизонте зыбких вод  
 Зарница блещет<sup>I</sup> в пене белой,  
 Ты гредишь, приоткрыв свой рот,  
 Твое благоухает тело.  
 Зарница блещет в пене белой,  
 Ревущий ветер так жесток.  
 Твое благоухает тело,  
 Ты гредишь, нежный мой цветок.  
 Ревущий ветер так жесток,  
 Он рвется в глубине<sup>II</sup> ущелья,  
 Ты гредишь, нежный мой цветок,  
 Душа исполнена веселья.  
 Он рвется в глубине ущелья,  
 Под неумолчный грохот вод.  
 Душа исполнена веселья,  
 Парит и к небесам<sup>III</sup> плывет.  
 Под неумолчный грохот вод

<sup>103</sup> Корконосенко К. С. Неопубликованный перевод Николая Гумилева. С. 179.

Деревья рушатся угрюмо.  
Парит и к небесам плывет  
На крыльях самой нежной думы.  
Деревья рушатся угрюмо  
Оторван, катится гранит.  
На крыльях самой нежной думы  
Баюкай сердце, что горит.  
Оторван, рушится гранит,  
Вода ревет, его броса<sup>IV</sup>.  
Баюкай сердце, что горит,  
Трепещет молния кривая.

<sup>I</sup> Исправлено рукой Гумилева. Было: «Пылает  
ответ». Вариант предложен Левинсоном.

<sup>II</sup> Правка Лозинского. Было: «прорывается в».

<sup>III</sup> Правка Лозинского. Было: «по небу».

<sup>IV</sup> Вариант Левинсона на полях: «Стремится  
к морю он, дерзая?». Зачеркнуто Гумилевым.

## 2

Смотри! Вот жемчуга Маската  
Убор тебе, о красота.  
Струится кровь, красней граната,  
Средь плит Гяурова моста.  
Убор тебе, о красота,  
На шею стройную, как ваза.  
Средь плит Гуярова моста  
Следят луну два мертвых глаза.  
На шею, стройную как ваза,  
Я добыл чудо из чудес.  
Следят луну два мертвых глаза  
В угрюмой глубине небес<sup>I</sup>.  
Я добыл чудо из чудес;  
Но что с тобою бы сравнилось?<sup>II</sup>  
В угрюмой глубине небес

Луна стеклом их отразилась<sup>III</sup>.  
 Но что с тобою бы сравнилось?  
 Твой взор – свет молнии двойной.  
 Луна стеклом их отразилась,  
 Ночь пахнет кровью пролитой.  
 Твой взор – свет молнии двойной,  
 Люблю тебя, звезда творенья!  
 Ночь пахнет кровью пролитой,  
 Наш гнев изведал пресыщенье.  
 Люблю тебя, звезда творенья,  
 Светило ночи, дня восход!  
 Наш гнев изведал пресыщенье,  
 Гяур скатился в бездну вод.  
 Светило ночи, дня восход!  
 Твоим огнем душа объята.  
 Гяур скатился в бездну вод.  
 Смотри! Вот жемчуга Маската!

<sup>I</sup> *Правка Левинсона. Было: «Угрюмо в глубине небес».*

<sup>II</sup> *Было: «Но разве ты переменилась»? Зачеркнуто Левинсоном. Замечание Левинсона на полях: «NB. Зачеркнутая строка решительно не отвечает смыслу: „нет ничего, что бы ты и затмила“». Гумилев дал второй вариант: «Но что с тобою бы сравнилось?».*

<sup>III</sup> *Замечание Левинсона на полях: «Я не понимаю: стеклом на лицах убитых?». Гумилев зачеркнул замечание, оставил свой вариант.*

### 3

Под манговым навесом алым  
 Спи, руки раскидав слегка,

Огромный змей шевелит жалом  
С кистей косматых тростника<sup>I</sup>.  
Спи, руки раскидав слегка,  
Окутав легкой тканью тело.  
С кистей косматых тростника  
Сочится свет росой белой<sup>II</sup>.  
Окутав легкой тканью тело,  
Ты позлащаешь<sup>III</sup> тень кустов.  
Сочится свет росой белой  
Средь гнезд бенгальских воробьев.  
Ты позлащаешь тень кустов.  
В траве, как изумруд зеленой,  
Средь гнезд бенгальских воробьев  
Шмели жужжат неугомонно.  
В траве, как изумруд зеленой,  
Тебя увидевший, пропал.  
Шмели жужжат неугомонно,  
Бросаясь<sup>IV</sup> с пальмы<sup>V</sup> на сандал.  
Тебя увидевший, пропал,  
До гроба будет он томиться.  
Бросаясь с пальмы на сандал,  
Орел за горлинкой стремится.  
До гроба будет он томиться,  
Однажды, женщина, люби!  
Орел за горлинкой стремится,  
Погибнуть ей в лесной глуби.  
Однажды, женщина, люби!  
Подходит Прао, споря с валом<sup>VI</sup>.  
Погибнуть ей в лесной глуби  
Под манговым навесом алым!

<sup>I</sup> *Замечание Левинсона на полях: «NB Понятно ли? – кистей косматых – насильственный образ». Левинсон предложил два варианта: «Сквозь колебанье тростни-*

ка» (зачеркнуто Гумилевым) и «С высоких стеблей [тростника]» (оставлено Гумилевым).

<sup>II</sup> *Правка Лозинского. Было: «Сиянье солнца дивно бело».*

<sup>III</sup> *Правка Левинсона. Было: «спишь и кра- сишь».*

<sup>IV</sup> *Правка Лозинского. Было: «Порхая».*

<sup>V</sup> *Правка Гумилева. Было: «с бука». За- мечание Левинсона на полях: «Б<ыть> м<ожет>, „с пальмы“; кажется на Яве есть. „Минуя пальмы и сандал“». Гумилев принял вариант «с пальмы».*

<sup>VI</sup> *Правка Лозинского. Было: «Вот близок Прао, схожий с валом». Предложение Ле- винсона: «Сделать примечание: „Прао – ладья душ“?». Зачеркнуто Гумилевым. Подстерегающий тигр – и рыболовная снасть». Зачеркнуто Гумилевым.*

#### 4

Твои краснеют ногти цветом хинны,  
 В подвесках щиколотки, как янтарь.  
 Я слышу, как рычит во тьме долины  
 Гроза Тимора, полосатый царь<sup>I</sup>.  
 В подвесках щиколотки, как янтарь,  
 Твой сладок рот, как будто сот медвяный.  
 Гроза Тимора, полосатый царь  
 Он бродит, ставя в зарослях капканы<sup>II</sup>.  
 Твой сладок рот, как будто сок медвяный,  
 Как птичье пенье, смех счастливый твой.  
 Он бродит, ставя в зарослях капканы,  
 Когда олень идет на водопой.  
 Как птичье пенье, смех счастливый твой,

Ты бегаешь проворнее газели.  
Когда олень идет на водопой,  
Два желтые зрачка пред ним затлели.  
Ты бегаешь, проворнее газели,  
Но сердце лжет и неправдив твой рот!  
Два желтые зрачка пред ним затлели,  
Смертельный трепет вдруг его берет.  
Но сердце лжет и неправдив твой рот!  
В моей руке пылает нож<sup>III</sup> мой медный.  
Смертельный трепет вдруг его берет,  
Охотник царственный на жертве бедной.  
В моей руке пылает нож мой медный,  
Лишь мне принадлежит твоя любовь.  
Охотник царственный на жертве бедной,  
Из-под стальных когтей струится кровь.  
Лишь мне принадлежит твоя любовь,  
Умри. Последний поцелуй единственный!  
Из-под стальных когтей струится кровь.  
Твои краснеют ногти цветом хинны<sup>IV</sup>.

<sup>I</sup> *Правка Лозинского. Было: «Тебе окрасил ногти сок цветочный, / Браслет вокруг щиколотки, как янтарь. / Я слышу, как мяучит в тьме полночной / Гроза Тимора, полосатый царь».* Примечание Левинсона к первоначальному варианту: «выходит, что браслет, как янтарь». Зачеркнуто Гумилевым. Вариант Левинсона: «В подвесах».

<sup>II</sup> *Правка Лозинского. Было: «Браслет вокруг щиколотки, как янтарь, / Твой слаще рот, чем мед из улья свежий. / Гроза Тимора, полосатый царь / Он бродит всюду, расставляя мрежи».* Примечание Левинсона к первоначальному варианту: «Натянуто».

- III *Вариант Левинсона: «меч». Зачеркнуто Гумилевым.*
- IV *Последняя строка пантума совпадает с первой, предложенной Лозинским. Следовательно, Гумилев согласился с правкой Лозинского еще в процессе работы над стихотворением.*

## 5

О бледный рот и взор застылый!  
 В моей душе горька печаль.  
 Прохладный ветер надул ветрило,  
 Запенилась морская даль.  
 В моей душе горька печаль:  
 Вот голова моей любимой!  
 Запенилась морская даль,  
 Мой Прао мчит неудержимо.  
 Вот голова моей любимой!  
 Я крисом сам ее отсек.  
 Мой Прао мчит неудержимо,  
 Бросаясь, точно человек.  
 Я крисом сам ее отсек,  
 По мачте кровь ее струится,  
 Бросаясь, точно человек,  
 Ныряет Прао и кружится.  
 По мачте кровь ее струится,  
 Последний хрип ее со мной.  
 Ныряет Прао и кружится,  
 Бьет море мрачно в свод ночной.  
 Последний хрип ее со мной.  
 Ответь мне! Я убил тебя ли?<sup>1</sup>  
 Бьет море мрачно в свод ночной,  
 Рвет молния седые дали.  
 Ответь мне! Я убил тебя ли?

Таков был рок, ведь я любил.  
Рвет молния седые дали,  
Провал бездонный зев открыл.  
Таков был рок, ведь я любил.  
Пока я жив, забыть<sup>1</sup> нет силы.  
Провал бездонный зев открыл,  
О бледный рот и взор застылый!

<sup>1</sup> *Вариант Левинсона: «Твой убийца я ли?»*

<sup>11</sup> *Правка Лозинского. Было: «Но позабыть тебя».*

## И. Бунин

### МАЛАЙСКАЯ ПЕСНЯ

L'eclair vibre sa fleche...

*L. de Lisle*

Чернеет зыбкий горизонт,  
Над белым блеском острых волн  
Змеится молний быстрый блеск  
И бьет прибой мой узкий челн.

Сырой и теплый ураган  
Проносится в сыром лесу,  
И сыплет изумрудный лес  
Свою жемчужную красу.

Стою у хижины твоей:  
Ты на циновке голубой,  
На скользких лыках сладко спишь,  
И ветер веет над тобой.

Ты спишь с улыбкой, мой цветок.  
Пустая хижина твоя,

В ненастный вечер, на ветру,  
Благоухает от тебя.

Ресницы смольные смежив,  
Закрывши длинные глаза,  
Окутав бедра кисеей,  
Ты изогнулась, как лоза.

Мала твоя тугая грудь,  
И кожа смуглая гладка,  
И влажная нежна ладонь,  
И крепкая кругла рука.

И золотые позвонки  
Висят на щиколках твоих,  
Янтарных, твердых, как кокос,  
И сон твой беззаботный тих.

Но черен, черен горизонт!  
Зловеще грому вторит гром,  
Темнеет лес, и океан  
Сверкает острым серебром.

Твои уста – пчелиный мед,  
Твой смех счастливый – щебет птиц,  
Но, женщина, люби лишь раз,  
Не поднимай для всех ресниц!

Ты легче лани на бегу,  
Но вот на лань, из тростников,  
Метнулся розовый огонь  
Двух желтых суженных зрачков:

О женщина! Люби лишь раз!  
Твой смех лукав и лгал твой рот –  
Клинок мой медный раскален  
В моей руке – и метко бьет.

Вот пьяные твои глаза,  
Вот побелевшие уста.

Вздувает буря парус мой,  
Во мраке вьется блеск холста.

Клинком я голову отсек  
В единый взмах от шеи прочь,  
Косою к мачте привязал –  
И снова в путь, во мрак и ночь.

Раскалывает небо гром –  
И озаряет надо мной  
По мачте льющуюся кровь  
И лик, качаемый волной.

Бунин И. А. Полн. собр. соч. в 13 т. Т. 2.  
Стихотворения (1912–1952); Повести,  
рассказы (1902–1910). М.: Воскресенье,  
2006. С. 49–50.

**Глава III**  
**«О тебе, моя Африка,  
шепотом в небесах говорят серафимы»**

**АФРИКАНСКИЕ  
«КАРТИНКИ ИЗ КНИЖКИ СТАРИННОЙ»**

Когда ж начну я вольный бег?  
Пора покинуть скучный брег  
Мне неприязненной стихии  
И средь полуденных зыбей,  
Под небом Африки моей,  
Вздыхать о сумрачной России,  
Где я страдал, где я любил...

*А. Пушкин*

Замирает дыханье,  
и ярче становятся взоры  
Перед странно-волнующим ликом твоим,  
Неизвестность,  
Как у путника, дерзко вступившего  
в дикие горы  
И смущенного видеть  
еще неоткрытую местность...

*Н. Гумилев*

Африканские путешествия являются своего рода визитной карточкой Гумилева. И. Одоевцева, описывая

своего учителя, подчеркивала: «Поэт, путешественник, воин, герой – это его официальная биография, и с этим спорить нельзя»<sup>1</sup>. В стихотворении «Память» задана судьба Гумилева не только в пространстве, но и во времени, где бытие вмещает в себя целый сгусток существований:

Память, ты рукою великанши  
Жизнь ведешь, как под уздцы коня,  
Ты расскажешь мне о тех, что раньше  
В этом теле жили до меня (БП, 309).

Среди разных ликов возникают лица поэта, воина, но Гумилев отдает явное предпочтение ипостаси путешественника:

Я люблю изгнанника свободы,  
Мореплователя и стрелка,  
Ах, ему так звонко пели воды  
И завидовали облака.

Высока была его палатка,  
Мулы были резвы и сильны,  
Как вино, впивал он воздух сладкий  
Белому неведомой страны (БП, 309–310).

Освоение новых пространств, во всяком случае, стран, мало привычных для белого человека, привлекает поэта и наполняет вдохновением. Так в судьбе Гумилева возникает Африка: несмотря на то, что в этой стране жило немало русских и европейцев, она не являлась местом, куда ездили на экскурсию полюбоваться достопримечательностями. «Первобытный мир с девственной природой Гумилев находил в экзотических

---

<sup>1</sup> Одоевцева И. На берегах Невы. М.: Худож. лит., 1989. С. 47.

странах. Только там поэт – Адам мог обрести свой первозданный рай, и там путешественник Гумилев ощущал радость и полноту бытия... Поэт-акмеист уподоблялся первому человеку – Адаму»<sup>2</sup>. «Африканские стихи Гумилева сделали его поэтом: он нашел оригинальную тему и занял с ней свое место в поэзии»<sup>3</sup>.

Л. Аллен отмечает, что «тогдашняя Африка, в основном франкоязычная, привлекла сначала Гумилева с тем большей силой, что ее самобытная культура была вся пропитана соками, исходящими из Франции»<sup>4</sup>. Жирафы и леопарды Гумилева, пишет А. Б. Давидсон, «порождены не подлинным морским и тропическим миром, не Африкой, а Монпарнасом... навеяны... Леконтом де Лилем, Бодлером, Кольриджем, Стивенсоном, Киплингем»<sup>5</sup>. Несмотря на очевидное влияние французской культуры и увлечение африканскими мотивами многих французских художников (например, Дерена, Матисса, Гогена<sup>6</sup>, Пикассо), «уже современники и соратники по второму „Цеху поэтов“ отмечали, что экзотизм африканских стихов Гу-

<sup>2</sup> Полиевская А. С. Экзотический топос в творчестве Н. С. Гумилева: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. С. 5.

<sup>3</sup> Видугирите И. Стихотворение «Жираф» и африканская тема Н. Гумилева // [Электронный ресурс]. Режим доступа по: <http://www.gumilev.ru/about/50>.

<sup>4</sup> Аллен Л. У истоков поэзии Н. С. Гумилева. С. 237.

<sup>5</sup> Давидсон А. Муза странствий Николая Гумилева. С. 41.

<sup>6</sup> В 1908 г. в журнале «Весы» Гумилев писал: «Поль Гоген ушел не только от европейского искусства, но и от европейской культуры и большую часть жизни прожил на островах Таити... И он создал новое искусство, глубоко индивидуальное и гениально простое, так что из него нельзя выкинуть ни одной части, не изменяя его сущности» (<Гумилев Н. С.> Два салона. Société des Artistes Independants и Société Nationale des Beaux-Arts // Весы. М., 1908. № 5. С. 103).

милева обладает совсем иной породой, нежели „экзотизм Гогена и все, что ему родственно“<sup>7</sup>... Если в пассивном экзотизме Гогена Адамович видел выдумку мечтательного и усталого поколения, „отвыкшего от действия и ищущего утешения и обмана“, то в африканских стихах сборника „Шатер“ поэт и соратник Гумилева по второму Цеху совершенно справедливо усмотрел желание одухотворить „огромную, беспредельную во всех измерениях материю“, преобразить движением, поэтическим ритмом „косный сон стихий“»<sup>8</sup>.

Экзотические мотивы волновали Гумилева также через Брюсова и Бальмонта и тягу символистов к экзотическим странам. Мечты и стихи, в которые они вылились в «африканских» стихах поэта, оказались настолько убедительными, что долгое время считались именно впечатлениями, а не чистым вымыслом<sup>9</sup>. Между тем они воплотились

---

<sup>7</sup> Г. Адамович писал: «Только близорукому Гумилев покажется потомком Гогена. Он всегда был и остался в новой своей книге прежде всего мужественным в смысле желания работать в мире, „преображать“ его, как любят у нас говорить, а не очаровываться им...» (Альманах Цеха поэтов. Кн. II. Петроград, 1921. С. 70).

<sup>8</sup> Раскина Е. Ю. Геософские аспекты творчества Н. С. Гумилева: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Архангельск: Поморский государственный университет им. М. В. Ломоносова, 2009. С. 6–7.

<sup>9</sup> О знаменитом «Жирафе» Гумилева М. Баскер пишет: «В „Жирафе“... два хронотопа... Основной план действия стихотворения можно непосредственно соотнести не с миром экзотики, а с повседневной реальностью „современной действительности“, с ее душливым туманом и дождем. Что касается второго хронотопа, то, как выявляется по таким прилагательным, как „волшебный“, „чудесный“, „немислимый“... „таинственное“ царство Чад... представлено... **ВЫМЫСЛОМ** (выделения

в жизни Гумилева практически полностью: его дальнейшее творчество продолжило эту отчасти символистскую традицию, обращенную к романтизму с его пристрастием к азиатскому, кавказскому и восточному колориту. А. И. Башук считает, что лирику поэта «необходимо изучать с позиции „жизнетворчества“. Сам Н. Гумилев был убежден, что поражать людей должны не только его стихи, но он сам, его жизнь. Он должен совершать опасные путешествия, подвиги, покорять женские сердца. Экзотика и романтизм составляли самую суть его внутреннего мира, что нашло отражение в ПКМ (поэтической картине мира. – Е.К.)»<sup>10</sup>. По словам Н. Оцупа, «модернисты открывают новую Европу. Их привлекает прежде всего Франция, но они также чувствительны к чарам Азии, Африки, Дальнего Востока, древних исторических и даже доисторических времен... В то время как мэтры модернизма ограничивались кабинетными путешествиями в историю и географию народов... Гумилев лелеял мечту посетить далекие страны, увидеть собственными глазами другую природу, другие костюмы и цвета, слушать песни и молитвы диких племен»<sup>11</sup>.

---

здесь и далее автора. – Е. К.) рассказывающего... Вопрос о реальности второго хронотопа устранен, в то время как **поэтический** характер лирического выступления приобретает большую убедительность» (Баскер М. «Далекое озеро Чад» Николая Гумилева (К эволюции акмеистической поэтики) // Гумилевские чтения: Материалы междунар. конференции филологов-славистов. СПб.: СПб. гум. университет профсоюзов и Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 1996. С. 132).

<sup>10</sup> Башук А. И. Роль африканских впечатлений в создании теоретической платформы русского акмеизма // [Электронный ресурс]. Режим доступа по: <http://www.gumilev.ru/acmeism/9>.

<sup>11</sup> Оцуп Н. А. Николай Гумилев. Жизнь и творчество. С. 25.

Гумилев ездил в Африку четыре раза. А. Б. Давидсон пишет, что в 1908 году поэт несколько недель жил в Каире и Александрии, где впервые увидел «сад, устроенный на английский лад, с искусственными горами, гротами, мостами из цельных деревьев»<sup>12</sup>, писал Н. Гумилев В. Шварсалон, – сад Узбекские в Исмаилии, которому посвящено стихотворение «Эзбекие». В комментариях к изданию стихотворений и поэм Гумилева в серии «Библиотека поэта» (1988) поездка в Египет датируется 1907 годом (составитель и автор примечаний М. Д. Эльзон). По-видимому, объясняется это датировкой создания стихотворения (1917 г.), написанного через десять лет после первого посещения Гумилевым сада («ровно десять лет прошло / С тех пор, как я увидел Эзбекие» (БП, 271)).

«Первое путешествие в Абиссинию пришлось на зиму 1909/10 года»<sup>13</sup>. Перед поездкой у Гумилева возникла идея «создания Геософического общества, упоминание о котором содержится в письме к Вячеславу Иванову от 5 января 1910 года... В Геософское общество должны были войти: сам Гумилев, Вяч. Иванов и В. Шварсалон, М. Кузмин... Н. С. Гумилев далеко не случайно писал „сестре в Геософии“ о каирском саде, в небе над которым светит „большая бледно-голубая луна“. Упоминание об Эзбекии было связано с мотивом поисков *земного рая (чудесного сада)* (курсив автора. – Е. К.), присутствующим в произведениях Гумилева»<sup>14</sup>. Следующее путешествие в Эфио-

---

<sup>12</sup> См.: Раскина Е. Ю. Темы, мотивы и образы «путевой словесности» в творчестве Н. С. Гумилева // [Электронный ресурс]. Режим доступа по: <http://www.gumilev.ru/about/86>.

<sup>13</sup> Давидсон А. Муза странствий Николая Гумилева. С. 48.

<sup>14</sup> Раскина Е. Ю. Темы, мотивы и образы «путевой словесности» в творчестве Н. С. Гумилева.

пию проходило с 25 сентября 1910 года по 21 марта 1911 года, а научная поездка в Абиссинию (как исследователя-этнографа за экспонатами) началась 7 апреля 1913 года. Она продлилась до осени 1913 года<sup>15</sup>.

Большинство африканских впечатлений отражены в стихах сборника «Шатер», изданного в Севастополе в 1921 году<sup>16</sup>, – последнего прижизненного сборника Гумилева. Поэт сделал подзаголовок: «Стихи 1918 г.», тем самым подчеркнув документальность личных переживаний в описании любимой страны. Гумилев видит мир сказочным и экзотическим, опираясь на личные впечатления, которые одновременно вымышлены и, безусловно, прожиты, вычитаны из книг и пройдены буквально сотнями дорог. Э. Ф. Голлербах отмечал, что «Муза Гумилева живет в призрачной, воображаемой стране. Ничего не значит, что поэт сам побывал в далеких странах, видел воочию пустыни Африки... в той стране, где живет его муза, все преобразуется, видоизменяется по ее прихоти»<sup>17</sup>. Подобно А. Рембо, Гумилев познал сердце Африки, и его любовь к этой стране отразилась в сборнике «Шатер».

Названия стихотворений в этой книге стихов – сплошь топонимы. «Шатер» представляет своего рода географическую карту, по которой можно воссоздать

<sup>15</sup> См. об этом: Давидсон А. Муза странствий Николая Гумилева. С. 172.

<sup>16</sup> В 1922 году, после гибели поэта, в Ревеле появился более полный вариант «Шатра» со стихотворениями «Суэцкий канал», «Мадагаскар», «Замбези» и «Нигер». Об истории издания сборника см.: Никитин А. Л. Неизвестный Николай Гумилев. Исследование и публикация текстов. М.: Интерграф Сервис, 1996. С. 9–49; Гумилев Н. С. БП, с. 583; Гумилев Н. С. ПСС, т. 4. С. 219–226.

<sup>17</sup> Голлербах Э. Ф. Н. С. Гумилев (к 15-летию литературной деятельности) // Н. С. Гумилев: Pro et contra. С. 467.

целостный образ Африки – начиная от Красного моря, по которому океанский пароход идет, «как учитель среди шалунов», через пустыню Сахару, Сомалийский полуостров, даже Мадагаскар и заканчивая Нигером. Одну из самых «сухих» стран мира Гумилев видит полноводной, бушующей волнами на «водяном карнавале», покрытой травой в человеческий рост. Несмотря на то, что во «Вступлении» Африка открывается «оглушенная ревом и топотом, / Облеченная в пламя и дымы» (БП, 281), ее пространство Гумилев описывает через водные метафоры<sup>18</sup>. В первом стихотворении знаменитый образ кипящего Красного моря выводит топос за рамки традиционного морского мира: «акуля уха, / Негритянская ванна, песчаный котел!» (БП, 282). Самое «горячее» море в мире в поэтической трактовке Гумилева буквально «варится», как суп, между африканским и аравийским берегами. Ураган и волна, «как хрустальная... гора», лишь приносят свежесть, а образы, перекликающиеся с образами «Пьяного корабля» Рембо, включают в себя широкую цветовую палитру. Сравним:

Целый день над водой, словно стая стрекоз,  
Золотые летучие рыбы видны,  
У песчаных, серпами изогнутых кос  
Мели, точно цветы, зелены и красны.

Блещет воздух, налитый прозрачным огнем,  
Солнце сказочной птицей глядит с высоты

(БП, 282).

(«Красное море»)

---

<sup>18</sup> «У Гумилева в рамках экзотического топоса пространственный компонент дороги не выражен, его заменяет морской путь» (Полиевская А. С. Экзотический топос в творчестве Н. С. Гумилева. С. 10).

...rythmes lents sous les rutillements du jour<sup>19</sup> ...

...медленные ритмы в сиянии дня...

... Je sais les cieux crevant en éclairs<sup>20</sup> ...

...Я знаю пронзенные светом небеса...

...J'ai vu le soleil bas, taché d'horreurs mystiques<sup>21</sup> ...

...Я увидел заходящее солнце,

в пятнах мистического ужаса...

... J'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades

Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants<sup>22</sup>

...Я хотел бы показать детям этих дорад

Из голубой волны, этих золотых рыбок,

рыб поющих...

... Est-ce en ces nuits sans fond que tu dors et t'exiles,

Millions d'oiseaux d'or, ô future Vigueur?<sup>23</sup>

...Не во время ли этих бездонных ночей

ты дремлешь и исходишь,

Подобно миллиону золотых птиц,

о ты, будущая мощь?..

(«Пьяный корабль» – «Le bateau ivre»)

Солнце над Красным морем у Гумилева напоминает сказочную птицу, подобно тому, как будущее у Рембо сравнивается с миллионом золотых птиц, над волной скользят золотые рыбки – летучие у Гумилева, поющие у Рембо, и совершенно особенным выглядит сияние небес над первозданным морским простором. И если море Гумилев называет «песчаным котлом»,

<sup>19</sup> Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе. С. 176.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Там же. С. 178.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Там же. С. 180.

то «на покрытое волнами море в грозу... / Сахара похожа» (БП, 287). Сходство в описании песков и моря, сравнение процесса творчества как плавания на легкой ладье по реке к Мадагаскару («И мне снилось ночью: плыву я / По какой-то большой реке» (БП, 298)), создание образа «водяного карнавала в африканской пустыне» (БП, 290), рассказ о смерти полководца в «бурливой воде» («И тонул он в воде, а казалось, в сиянье / Золотого закатного солнца тонул» (БП, 306)), превращение африканской реки Нигер в «торжественное море» – во всех перечисленных мотивах и образах мы видим любимый гумилевский морской сюжет.

Африку поэт представляет необъятным и не вполне освоенным пространством – в первую очередь близким морскому. Знаменитые строки из стихотворения «Сахара»:

И, быть может, немного осталось веков,  
Как на мир наш, зеленый и старый,  
Дико ринутся хищные стаи песков  
Из пылающей юной Сахары (БП, 289), –

представляют пески пустыни необъятным «сплошным золотым» океаном, который рано или поздно покроев всю землю<sup>24</sup>. Эти строки могут быть увидены как реминисценция из стихотворения Тютчева<sup>25</sup> «Последний

---

<sup>24</sup> Вяч. Вс. Иванов указывает, что здесь «с охватом географическим соединяется и безбрежная временная перспектива... Дальнейшее развитие подобный пространственно-временной сюрреализм, соединяющий вместе великие реки Западной Европы, России и Африки, получает в „Заблудившемся трамвае“» (Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. С. 300).

<sup>25</sup> Что подкрепляется сходством синтаксических конструкций в строфе «на покрытое волнами море в грозу, / Ты

катаклизм»: «Все зримое опять покроют воды, / и Божий лик изобразится в них!»<sup>26</sup>. Гумилевская инверсия отчасти объясняет равную тягу героя-путешественника к морским просторам и к Африке. Мотив стихии, одновременно включающей в себя и воду, и землю (песок), в данном случае соединен еще с мотивом огня («Сердце Африки пенья полно и пыланья» (БП, 308), «Иглы пламени врезаны в ночь» (БП, 300), «И невиданным зверем багровым / На равнинах шевелится пламя» (БП, 292)) и мотивом воздуха (ветра) («Буйный ветер в пустыне второй властелин» (БП, 287), «Кочуют ветра да ликуют орлы» (БП, 295)). Африка представляет собой место столкновения и контаминации разных стихий, которые то вступают в противоборство, то согласно движутся, а герой может либо подчинить их себе, либо влиться в самый их эпицентр, и тогда ему откроется небывалый мир, о котором мечтал Гумилев:

Дай за это дорогу мне торную,  
Там, где нету пути человеку,  
Дай назвать моим именем черную,  
До сих пор неоткрытую реку (БП, 281).

Еще один момент, чрезвычайно важный для героя Гумилева, – это тот самый второй план (идея «вымышленности»), без которого не обходится ни один мотив, связанный с путешествиями лирического героя. Как отмечали и современники поэта, и более поздние

---

промолвишь, Сахара похожа» (БП, 287) с тютчевской «Весенней грозой»: «Ты скажешь: ветреная Геба...» (Тютчев Ф. И. Стихотворения. Письма; вступ. ст., подгот. текста и примечания К. В. Пигарева. М.: Худож. лит., 1958. С. 52).

<sup>26</sup> Тютчев Ф. И. Стихотворения. Письма. С. 68.

исследователи, даже реальные путешествия выглядят в описании Гумилева «книжными», «придуманнми». Ю. Верховский называл особенностью творчества поэта «реализм сказочный: реальная фантастика, единственно истинная, имеет основное значение в его формировании, как поэта эпического... И постоянная декоративность и красочность не только не заслоняют душевности и внутреннего звучания, но сливаются с ними»<sup>27</sup>.

Кольцевая композиция «Мадагаскара» как раз включает «линию грез», окружающую лиро-эпический сюжет всего стихотворения авторским отчасти отстраненным комментарием:

Сердце билось, смертно тоскуя,  
Целый день я бродил в тоске,  
*И мне снилось ночью*: плыву я  
По какой-то большой реке (БП, 298) –

начало. А финал:

*Я лежал на моей постели*  
И грустил о моей ладье (БП, 300).

Последнее стихотворение цикла «Нигер» рождается из рассматривания географической карты Африки:

*Я на карте моей* под ненужною сеткой  
Сочиненных для скуки долгот и широт  
*Замечаю, как что-то чернеющей веткой,*  
*Виноградной оброненной веткой ползет* (БП, 307).

И такая литературность, отсылающая к «Le voyage» Бодлера, к французской традиции, связанной

---

<sup>27</sup> Верховский Ю. Н. Путь поэта (О поэзии Н. С. Гумилева) // Н. С. Гумилев: Pro et contra. С. 532.

с уже упомянутыми именами Леконта де Лиля, Матисса, Гогена, создает непрочное равновесие между реальностью и вымыслом, делает облик героя-путешественника двойственным, условным, а личность самого Гумилева обретает масочную структуру.

В стихотворении «Замбези» описание смерти африканского воина напоминает более позднего «Рабочего» или известные строки из «Я и вы» («И умру я не на постели / При нотариусе и враче, / А в какой-нибудь дикой щели, / Утонувшей в густом плюще» (БП, 257)). Переживание героя-зулуса откликается в личной судьбе Гумилева:

Есть один, кто сильнее меня...  
 ... Это слон в неизведанных чащах,  
 Он, как я, одинок и велик...  
 ... С ним борьба для меня бесполезна,  
 Сердце знает, что буду убит (БП, 301).

Так, поэт может соотносить свое лирическое «я» с личностью героя-воина из Замбези, что, с одной стороны, подчеркивает литературный характер описания странствий, а с другой, наоборот, выводит личностное начало Гумилева вовне, в героев, увиденных им. Особенность Гумилева – в сочетании вымышленности и безусловной реальности каждого лика путешественника, в автобиографическом происхождении его героев и вместе с тем в литературности почти всех, даже самых лирических персонажей. С одной стороны, его герои – маски, условные персонажи яркого, фантастического, полубалладного мира; с другой – их жизни прожиты автором от начала до конца, вплоть до воина-зулуса из африканских стихов.

## ИСТОРИЯ... ПРОЗА... ПОЭЗИЯ? (ЗАМЕТКИ ОБ «АФРИКАНСКОМ ДНЕВНИКЕ»)

Я также выпью сладкий нектар  
В полях лазоревой страны...

*Н. Гумилев*

Мимозы с иглами длиной в мизинец  
и кактусы, распятые спруты,  
и кубы плоскокрышие гостиниц,  
и в дланях нищих конские хвосты, –  
о, Эфиопия!

*В. Нарбут*

«Африканский дневник» (1913) Н. Гумилева представляет собой ряд путевых заметок «странствующего поэта»: четыре его главы – точно «введение» к основной части, внезапно оборванное перед собственно самим африканским путешествием. «Африканский дневник» (далее «АД». – Е. К.) состоит из ряда очерков, воссоздающих впечатления Гумилева на определенном отрезке пути, и предыстории поездки. Рассматривать «АД» исключительно как исторический документ очеркового характера или же как художественный травелог, продолжающий ряд «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина или «Путешествия в Арзрум» А. С. Пушкина, – проблема, которая так или иначе возникала у исследователей творчества Гумилева.

Документальность и историчность дневника подтверждает его «вторая часть», частично опубликованная в журнале «Наше наследие» (1988, № 1) В. В. Бронгулеевым и позже целиком выставленная в электронном журнале «Academic Electronic Journal in Slavic Studies» (University of Toronto) Е. Степановым, который получил

фотокопии от А. Б. Давидсона<sup>28</sup>. Гумилев планировал напечатать «АД» по приезде в Петербург из Африки, а его «продолжение», безусловно, предназначалось для других целей: «Первоначально Гумилев действительно хотел писать свои путевые заметки сразу в литературной форме, годной для публикации... Однако дальше все стало меняться. Начались трудности, связанные с подготовкой к маршруту, посыпалось множество дел... Гумилев перешел на обычный способ фиксации только самых главных происшествий, основных пунктов маршрутов и продолжительности дневных переходов... Записи приняли... характер типично полевого дневника»<sup>29</sup>, – пишет, комментируя «вторую часть» африканских впечатлений Гумилева, В. В. Бронгулеев.

«АД», по мнению Е. Степанова, и создавался как исторический документ: «„Африканский дневник“, каким мы его знаем, исправно и подробно заполнялся... примерно три недели – пока путешественники проживали в относительно комфортных, гостиничных условиях. В нем рассказано, как составлялся караван – купались мулы, нанимались слуги, искали переводчика. При внимательном чтении удалось в точности восстановить всю его хронологию»<sup>30</sup>.

Историческая значимость дневника и «реальность» происшествий, происходящих с героями, становятся первым и основным критерием для определения его жанро-

<sup>28</sup> Подробнее об истории нахождения так называемого *продолжения* дневника см.: Степанов Е. Неакадемические комментарии – 3 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/20/stepanov20.shtml>.

<sup>29</sup> Бронгулеев В. В. Африканский дневник Н. Гумилева // Наше наследие. 1988. № 1. С. 84.

<sup>30</sup> Е. Степанов. Неакадемические комментарии – 3.

вой сущности – документального очерка. Однако есть и другая точка зрения на «АД»: «В творчестве Гумилева осмысление и освоение жанра „путешествия“ шло, прежде всего, через оригинальную интерпретацию образа активной экзотической среды, которая, наряду с героем-путешественником становится равноправным героем повествования. Эта „активная среда“, конкретным воплощением которой стала „гумилевская Абиссиния“, определила главную интригу жанра „путешествия“ в его творчестве, превратившей „путевые заметки“ в художественное произведение с глубокой философско-эстетической содержательностью» (ПСС, т. 6, с. 251), пишут комментаторы к 6 тому *Полного собрания сочинений* поэта. Этот взгляд поддержан Е. В. Богачевой, которая также полагает, что в книге Гумилева присутствует «сюжет... литературный», текст наделен художественным хронотопом и принадлежит к жанру путешествий, а писатель соединяет в себе образ Путешественника (Рассказчика) и Автора<sup>31</sup>. По мнению исследовательницы, «реальному пространству в книге противостоит метафорическое, мир души героя, сложная гамма переживаний человека, столкнувшегося с экзотическим миром»<sup>32</sup>.

Отметим, кроме того, что в изданиях Гумилева «АД» печатается в разделах «Рассказы» или «Проза»<sup>33</sup>,

---

<sup>31</sup> Богачева Е. В. «Африканский дневник» Н. С. Гумилева: синкретизм жанра // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. 2009. № 2. С. 206.

<sup>32</sup> Там же. С. 208.

<sup>33</sup> См., например: Гумилев Н. Полн. собрание сочинений в 10 т. М.: Воскресенье, 2005. Т. 6. Художественная проза. С. 70–97; Гумилев Н. Сочинения в 3 т. М.: Худож. лит., 1991. Т. 2. Драммы. Рассказы. С. 257–283; Гумилев Н. С. Избранное. М.: Просвещение, 1991. С. 211–234.

тем самым подчеркивается именно литературная природа текста<sup>34</sup>.

Безусловно, в «АД» есть и черты художественности, проявляющиеся в многочисленных поэтических описаниях, и черты документальные, поэтому текст Гумилева интересен и филологам, и историкам. Взаимодействие поэзии, прозы и «факта» в творчестве Гумилева – вот сочетание, которое делает его «путевые заметки» одновременно литературным произведением и историческим очерком. Кроме того, анализ «АД» поможет выяснить, каким образом рождаются стихотворные строки о любимой Гумилевым Африке – из непосредственных впечатлений, зафиксированных (или незафиксированных) в дневнике, из литературного контекста, из исторических записей и т. д.

<sup>34</sup> В литературе XX–XXI веков достаточно частым стало слияние художественности и документальности. Для примера – тематически перекликающегося с «АД» Гумилева – можно привести автобиографические рассказы Ж.-М.-Г. Ле Клезио (J.-M.-G. Le Clézio) «L'Africain», «Le corps», «Termites, fourmis, ect.», «Banso», «Ogoja de rage» об отце, уехавшем в Африку, о том, как сын-писатель осмысляет поступки отца: выбор места службы в Нигерии, Камеруне и других африканских странах вместо Великобритании или Маврикия, откуда были родом родители Ле Клезио, о встречах отца и сына. «Au milieu des années 1980, Le Clézio commence à aborder au sein de ses œuvres des thèmes plus personnels, en particulier à travers l'évocation de la famille. Ses intrigues et personnages s'inspirent de ses proches» [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://fr.wikipedia.org/wiki/J.\\_M.\\_G.\\_Le\\_Cl%C3%A9zio#Romans.2C\\_nouvelles\\_et\\_r.2C.A9cits](http://fr.wikipedia.org/wiki/J._M._G._Le_Cl%C3%A9zio#Romans.2C_nouvelles_et_r.2C.A9cits) («В середине 1980-х гг. Ле Клезио начинает поднимать в глубине своих произведений личные темы, в частности, воспоминания о своей семье. Сюжеты и персонажи вдохновлены родственниками»). В рассказах Ле Клезио документализм и история заключены в рамки художественного повествования.

В четырех – очень информативных – главах «АД», тексте, как будто специфически документальном, присутствуют многочисленные описания: Красного моря, южной ночи, летучих рыб, «бесчисленных звезд» и т. п. Более того, эти описания во многом перекликаются со стихотворениями Гумилева и других поэтов.

Можно предложить несколько наблюдений о ряде отрывков «АД», выводящих читателя в пространство поэзии.

### **ЧЕРНОЕ МОРЕ**

Первый *лирический пейзаж* возникает во время путешествия на пароходе по Черному морю. Это описание можно сравнить со строками «Пятистопных ямбов» (1912–1915):

Волны мягко раздавались  
под напором парохода,  
*где рылся, пульсируя,*  
*как сердце работающего*  
*человека, невидимый*  
*винт... Наступила ночь,*  
*первая на море, священ-*  
*ная* (ПСС, т. 6, с. 72)\*.

«АД»

Я помню ночь, как черную наяду,  
В морях под знаком Южного  
Креста.  
Я плыл на юг; могучих волн  
громаду  
Взрывали мощно лопасти  
винта,  
И встречные суда, очей отраду,  
Брала почти мгновенно *темнота*

(БП, 143)

«Пятистопные ямбы»

\* Здесь и далее курсив в цитируемых текстах мой. – Е. К.

Винт, его лопасти, «*взрывающие* волны» – повторяющийся момент в обоих текстах. Это важно для Гумилева-путешественника: движение по морю наполнено энергией, пароход преодолевает силу волн, напоминая не то «*роющегося*» зверя<sup>35</sup>, не то «*работающе-*

---

<sup>35</sup> Акмеистам было свойственно переживать архитектурные сооружения или механизмы «природными», орга-

го человека». В «АД» используется глагол «рылся», в стихотворении – «взрывали», их происхождение, а также вся мотивно-образная система рассматриваемых отрывков, полагаем, идет от «Пироскафа» Е. Боратынского:

Дикою, грозною ласкою полны,  
 Бьют в наш корабль средиземные волны.  
 Вот над кормою стал капитан:  
 Визгнул свисток его. Братствуя с паром,  
 Ветру наш парус раздался не даром:  
 Пенясь, глубоко вздохнул океан!

Мчимся. Колеса могучей машины  
 Роют волнистое лоно пучины.  
 Парус надулся. Берег исчез.  
 Наедине мы с морскими волнами;  
 Только что чайка вьется за нами  
 Белая, рея меж вод и небес<sup>36</sup>.

ническими – состоящими из костей, мяса, жил. Знаменитый «Notre Dame» (1912) О. Мандельштама уподоблен человеку – Адаму: «чем внимательней, твердыня Notre Dame, / Я изучал твои чудовищные ребра»; «Играет мышцами крестовый легкий свод». М. Рубинс указывает на французские подтексты «Notre Dame» – стихотворения «Собор Парижской Богоматери» Ж. де Нерваля, «Notre Dame» Т. Готье и роман Гюисманса «Собор» (Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. С. 228). «Органические метафоры», использованные французскими авторами и Мандельштамом, обнажают стиль, в котором камень становится телом с «тонкими ребрами (боками)» («ses côtes minces») у Готье, «чудовищными ребрами» у Мандельштама, «железными нервами» («ses nerfs de fer») у Нерваля.

<sup>36</sup> Боратынский Е. А. Полное собрание сочинений и писем. М. : Языки славянских культур, 2012. Т. 3, ч. 1. С. 133.

«Пироскаф» – стихотворение, в котором морское путешествие поэта XIX века как будто отзывается веком XX: «Элизий земной» и «башни Ливурны» соседствуют с «колесами могучей машины», а парус «братствует с паром». Глагол «роют» практически дублирован в «АД» («рылся, пульсируя, как сердце работающего человека, невидимый винт») и несколько семантически видоизменен у Гумилева («Взрывали мощно лопасти винта»), однако все равно оказывается созвучным глаголу Боратынского благодаря игре звуков. В первой строфе «Пятистопных ямбов» вибрант «р», использованный 8 раз («черную», «морях», «Креста», «громаду», «взрывали», «встречные», «отраду», «брала»), и ассонанс на «о» (6 раз: «помню», «ночь», «чёрную», «волн», «мощно», «лопасти»), отзываясь на первые две строфы Боратынского, где 15 раз проигрывается «р» («грозною», «корабль», «средиземные», «кормою», «братствуя», «паром», «ветру», «парус», «раздался», «недаром», «роют», «парус», «берег», «морскими», «рея») и 12 – «о» («грозною», «полны», «волны», «вот», «свисток», «глубоко», «колеса», «роют», «лоно», «только», «вьётся», «вод»), создают динамический эффект мощного движения парохода по морю. Можно увидеть, как преодоление и освоение пространства в стихотворении Гумилева – вслед за «Пироскафом» Боратынского – происходит и на фонетическом уровне.

Подчеркнутое Боратынским, в противоположность твердой земле, *изгибающееся* морское пространство («*Бьют* в наш корабль средиземные волны»; «*волнистое лоно* пучины») у Гумилева оказывается *мягким*, хотя и *могучим*, но покорно расступающимся перед «взрыв-

ным» движением парохода<sup>37</sup>. Это и есть поэтическая доминанта Гумилева, его динамический порыв – к новым дорогам, новым завоеваниям и победам. Если Боратынский представляет *колеса* корабля, то Гумилев использует слово *винт*, характерное для поэзии серебряного века, его неоднократно употребляет, например, А. Блок (см.: «В неуверенном, зыбком полете...» – 1910 г., «Авиатор» – 1910–1921 гг.<sup>38</sup>). В сборнике «Шатер» слово *винт* встречается дважды: в стихотворениях «Красное море» («Как учитель среди шалунов, иногда / Океанский проходит среди них пароход, / Под винтом снеговая клокочет

<sup>37</sup> В «Пироскафе» волны «дикую, грозную ласкою полны».

<sup>38</sup> ... Как ты можешь летать и кружиться  
Без любви, без души, без лица?  
О, стальная, бесстрастная птица,  
Чем ты можешь прославить творца?  
... под легкую музыку вальса  
Остановится сердце – и винт

«В неуверенном, зыбком полете...»  
(Блок А. А. Собрание соч.: В 8 т. Т. 3. Стихотворения и поэмы. М.-Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1960. С. 197)

Летун отпущен на свободу,  
Качнув две лопасти свои,  
Как чудище морское – в воду,  
Скользнул в воздушные струи.  
Его винты поют, как струны...  
Смотри: недрогнувший пилот  
К слепому солнцу над трибуной  
Стремит свой винтовой полет...  
... Всё ниже спуск винтообразный,  
Всё круче лопастей извив...  
«Авиатор»  
(Там же. С. 33–34)

вода» (БП, 282)) и «Нигер» («И винты пароходов твои крокодилы / Разбивают могучим ударом хвоста» (БП, 307)). Винт у Гумилева воплощает собой сердце парохода, как у Блока – сердце аэроплана<sup>39</sup>.

### **Айя-София**

Переключка со знаменитым мандельштамовским стихотворением «Айя-София» (1912) рождается в эпизоде описания Константинополя:

...Только *пространство*  
и его *стройность*.  
Чудится, что архитектор  
задался целью *вылепить*  
*воздух. Сорок окон*  
*под куполом кажутся*  
*серебряными от*  
*проникающего через них*  
*света. Узкие простенки*  
*поддерживают купол,*  
*давая впечатление, что*  
*он легок необыкновенно ...*  
На стенах еще видны тени  
*замазанных турками*  
*ангелов*

(ПСС, т. 6, с. 73). «АД»

...*Купол твой, по слову*  
*очевидца,*  
Как на цепи,  
*подвешен к небесам ...*  
...*Прекрасен храм,*  
*купающийся в мире,*  
И *сорок окон –*  
*света торжество;*  
На парусах, под куполом, четыре  
Архангела прекраснее всего.  
И мудрое сферическое здание  
Народы и века переживет,  
И *серафимов гулкое рыданье*  
*Не покоробит*  
*темных позолот\**.

«Айя-София». О. Мандельштам

\* Мандельштам О. Собр. соч. В 4 т. Т. 1. Стихи и проза. 1906–1921. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1999. С. 79.

---

<sup>39</sup> Олицетворение предметов (вещей, механизмов) в поэзии символистов (у Блока, в особенности), идущее от романтической оппозиции живое/мертвое, одушевленное/механическое, преобразовавшись в «мировую материю», столкнув цивилизацию и культуру, станет для акмеистов важнейшим элементом поэтики. Ср. у Мандельштама: «На форуме полей и в колоннаде рощи» и т. д.

Текст Мандельштама отзывается в гумилевском описании исключительной воздушности собора. Помимо перечисления характерных «примет» храма («сорок окон», «замазанные турками ангелы», легкость купола), сочетающихся с поэтическими образами Мандельштама («сорок окон – света торжество», «серафимов гулкое рыданье / Не покоробит темных позолот», «купол твой... подвешен к небесам»), в «АД» отчетливо звучит акмеистический гимн осязаемому пространству, «вылепленному воздуху». Любовь к Айя-Софии объясняется не обыкновенным восхищением прекрасным собором, а собором, в котором воплощена акмеистическая идея строительства – не только из реального материала (камня), но и из воздуха.

### **Греция. Афинский Акрополь**

Следующий эпизод – не случай из путешествия, а воспоминание о прошлой поездке в Грецию. В стихотворении Гумилева «Сентиментальное путешествие» (1920) данные строки из «АД» станут поэтическим отголоском этого воспоминания:

Несколько лет тому назад,	Брось в расселину луидор –
тоже на пути в Абиссинию,	И могучей станешь, как я.
я бросил луидор в расщелину	Ты поймешь, что страшного нет
храма Афины Паллады	И печального тоже нет,
в Акрополе и верил, что бо-	И в душе твоей вспыхнет свет
гиня незримо будет мне со-	Самых вольных Божьих комет.
путствовать. Теперь я стал	
старше.	

(ПСС, т. 4, с . 87)

(ПСС, т. 6, с . 74)

«Сентиментальное  
путешествие»

«АД»

Сюжет «Сентиментального путешествия» отличается от «исследовательской» направленности

«АД» – это путешествие с возлюбленной, и ее присутствие, воображаемый диалог с ней, ее мнимые реплики или реакции, монолог лирического героя, фразы третьих лиц – важнейший момент в композиции стихотворения, добавляющий тексту ту театральность, которая присуща лучшим стихотворениям Гумилева, таким, как «Жираф». «Сентиментальное путешествие» создается как маленькая поэма. В текст введена героиня, без которой весь лирический сюжет был бы невозможен, именно рядом с ней открывается новый мир. Без присутствия героини (как обнаруживается в финале, воображаемого) не состоялось бы ни посещение Акрополя и храма Афины, ни ужин на террасе отеля в Порт-Саиде. Однако в документальной канве «АД» отсутствует романтический пафос, который наполняет стихотворение: рядом с автором нет возлюбленной (и автор уже не лирический герой, а рассказчик-путешественник), он участвует в экспедиции, описывает важные моменты своей поездки, а наиболее лирические эпизоды посвящены пейзажам и этнографическим наблюдениям. За семь лет до «Сентиментального путешествия» Гумилев сухо вато пишет о том, как утратилась его поэтическая мечта о поддержке Афины Паллады: «Теперь я стал старше». Но, вероятно, создавая стихотворение, Гумилев вновь обрел свои юношеские чувства и подарил их лирическому герою: открытие мира вместе с возлюбленной дарует восторг и веру в чудесное.

### **Суэцкий канал**

Описание Суэцкого канала и его берега удивительно схоже в «АД» и в одноименном стихотворении из цикла «Шатер»:

Медленно проходит *цепь верблюдов*, позванивая колокольчиками. Изредка показывается какой-нибудь зверь, собака, может быть, *гиена или шакал*, смотрит с сомнением и убегает. Большие белые птицы кружат над водой или садятся отдыхать на камин. Коегде *полуголые арабы, дервиши или так бедняки, которым не нашлось места в городах, сидят у самой воды и смотрят в нее, не отрываясь, будто колдуя*. Впереди и позади нас движутся другие пароходы. *Ночью, когда загораются прожекторы*, это имеет вид похоронной процессии. Часто приходится останавливаться, чтобы пропустить встречное судно, проходящее медленно и молчаливо, словно озабоченный человек.

(ПСС, т. 6, с. 74–75). «АД»

Где идут корабли,  
Не по морю, по лужам,  
Посредине земли  
*Караваном верблюжьим.*

Мы кидаем плоды  
На ходу *арачатам,*  
Что сидят у воды,  
*Подражая пиратам...*

... А когда на пески  
Ночь, как коршун, посядет,  
*Задрожат огоньки*  
*Впереди нас и сзади...*

... С обвалившихся стен  
И изгибов канала  
Слышен *хохот гиен,*  
*Завыванья шакала.*

И в ответ *пароход,*  
*Звезды ночи печала,*  
Спящей Африке шлет  
Переливы рояля.

(БП, 22–23). «Суэцкий канал»

В дневнике верблюды – реальная деталь пейзажа, рифмующаяся с «волнами песка, пепельно-рыжего, раскаленного». В стихотворении это лишь сравнение: корабли превращаются в медленно ступающий верблюжий караван. Сравнение достаточно неожиданное, тем более, что в «АД» есть иное: ночные пароходы, двигающиеся с остановками, напоминают «похоронную процессию». Интересно, как поэт «поворачивает» образ – от действительно наблюдаемой им медленно движущейся «цепи верблюдов» до осторожного и размеренного движения кораблей, следующих по мелким водам Суэцко-

го канала. Между тем отголоски «похоронной процессии» есть и в стихотворении: «А когда на пески / Ночь, как коршун, посядет, / Задрожат огоньки / Впереди нас и сзади». В «АД» Гумилев просто упоминает о прожекторах пароходов, цепочкой вытянувшихся вдоль Суэцкого канала, а в стихотворении заостряет внимание на игре огней, на бликах света, мерцающих глубокой южной ночью, рождающих «водяной карнавал / В африканской пустыне». В этот «световой» ряд входят и «звезды ночи», прислушивающиеся к музыке пароходных гудков.

Описывая берега канала в «АД», Гумилев документально фиксирует увиденное: «Кое-где полуголые арабы, дервиши или так бедняки, которым не нашлось места в городах, сидят у самой воды и смотрят в нее, не отрываясь, будто колдуя». В стихотворении «колдующие арабы» меняются на «арапчат», играющих в пиратов. Это важная замена, несколько не нарушающая «правдивость» дневника, но вместе с тем подчеркивающая тягу к приключениям и маскам автора-путешественника, которого, безусловно, привлекали детские игры в пиратов.

И конечно, в текстах Гумилева не могут не появиться экзотические животные – постоянный атрибут не только африканских стихов. *Гиены* упомянуты в «АД» четыре раза, *шакалы* – трижды, в рассматриваемом эпизоде дневника они с опаской бродят по берегу, а в стихотворении поэт их «прячет», не показывая читателю, но подчеркивает их ночное присутствие через характерные «завывания» и «хохот».

В «Суэцком канале» Гумилев много внимания уделяет звуковым и зрительным образам: дни и ночи прозрачны и светлы, птицы и ящерицы голубые и золотисто-зеленые, огоньки – «красней, чем коралл», зеленые, синие: Африка – цветная и яркая, сияющая днем и ночью; поми-

мо этого, Африка «звучит» в гудках пароходов, похожих на «переливы роаяля», в криках арапчат и проклятиях ма-рабута, в хохоте гиен и завываниях шакала.

### КРАСНОЕ МОРЕ

Описанию Красного моря в «АД» посвящен большой абзац. Многие мотивы и образы этого отрывка отзываются в текстах Гумилева, можно отметить наибольшее количество переключек с одноименным стихотворением:

Самое жаркое из всех морей, оно представляет картину грозную и прекрасную. Вода как зеркало отражает почти отвесные лучи солнца, точно сверху и снизу расплавленное серебро. Рябит в глазах, и кружится голова... Подойдя к борту, можно видеть и воду, бледно-синюю, как глаза убийцы. Оттуда временами выскакивают, пугая неожиданностью, странные летучие рыбы. Ночь еще более чудесна и зловеща. Южный Крест как-то боком висит на небе, которое, словно пораженное дивной болезнью, покрыто золотистой сытью других бесчисленных звезд... В пене, оставляемой пароходом, мелькают беловатые искры – это морское свечение.

(ПСС, т. 6, с. 75).

«АД»

Целый день над водой,  
словно стая стрекоз,  
Золотые летучие рыбы  
видны,  
У песчаных,  
серпами изогнутых кос,  
Мели, точно цветы,  
зелены и красны.

Блещет воздух,  
налитый прозрачным огнем,  
Солнце сказочной птицей  
глядит с высоты:  
«Море, Красное Море,  
ты царственно днем,  
Но ночами  
вдвойне ослепительно ты!..

... Нам чужие созвездья,  
кресты, топоры  
Над тобой загорятся  
в небесных садах.  
И огнями бенгальскими  
сразу мерцают  
Начинают твои  
колдовские струи,

*Искры в них и лучи, словно  
хочешь создать,  
Позавидовав небу, ты звезды  
свои\*.*

(БП, 282–283)

«Красное море»

\* Данный текст, а также рассматриваемые далее стихотворения «Судан» и «Абиссиния», цитируются по изданию 1988 года (БП). В 4-м томе ПСС (2001) некоторые строфы стихотворений из сборника «Шатер» вынесены в рубрику «Другие редакции и варианты», поскольку существует несколько редакций «Шатра» – 1918 и 1921 годы и издание 1922 года. Мне, однако же, хотелось бы учесть все строки, созданные поэтом об Африке, возможно, и удаленные впоследствии по разным причинам из состава сборника.

«Грозная и прекрасная картина» моря в поэтическом тексте превращается в характеристику: «Море, Красное море, ты *царственно* днем». В «АД» есть объяснение этому: «Вода как зеркало отражает почти отвесные лучи солнца, точно сверху и снизу расплавленное серебро». Вообще, Красное море видится Гумилеву как царство жидкого и сверкающего серебра, хрустала («Пусть волна как хрустальная встанет гора», «Блещет воздух, налитый прозрачным огнем»), поющего, подобно «эоловой арфе».

Уже было отмечено, что Африка в «Шатре» описывается через водные метафоры<sup>40</sup>. Летучие рыбы, подобные золотым и «поющим» рыбкам из «Пьяного корабля» Рембо («J'aurais voulu montrer aux enfants... ces poissons d'or, ces poissons chantants»<sup>41</sup>), упомянуты в «АД»: они

---

<sup>40</sup> См. об этом в параграфе «„Африканские картинки“ из книжки старинной».

<sup>41</sup> Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе. С. 178.

«странные», так как неожиданно выскакивают из воды, «бледно-синей, как глаза убийцы». Видимо, когда Гумилев писал дневник, у него возникла невольная ассоциация с внезапным ударом, наносимым убийцей, его холодными глазами, водой Красного моря и взлетающими над ней рыбами, движение которых поэтому приняло «пугающий» оттенок.

Можно отметить еще одну отсылку «АД» к стихотворению Рембо. После рассказа об охоте на акулу в Красном море, Гумилев останавливается на сложных красках заката: «Закат в этот вечер над зелеными мелями Джидды был широкий и ярко-желтый с алым пятном солнца по середине. Потом он стал нежно-пепельным, потом зеленоватым, точно море отразилось в небе» (ПСС, т. 6, с. 78). Переход алого пятна в нежно-пепельный оттенок соотносится с импрессионистическими переживаниями закатов/рассветов в «Пьяном корабле» Рембо: «Je sais le soir, / L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes»<sup>42</sup> («Я знаю как закаты, / Так и пылающие рассветы, похожие на стаю голубок»). Рембо совмещает в одном образе пылающий, но не названный прямо *алый*, и так же латентно проступающий *пепельный* – цвет крыльев голубок. В дневнике Гумилева выделены оба прилагательных. Колористические игры Рембо касаются более рассветов, чем закатов (почти «материально» оставшихся в предыдущей строке), а Гумилев как раз акцентирует внимание на заходящем солнце. Так реминисценция становится неотчетливой, почти специально смазанной, но тем самым финал первой главы путешествия приобретает поистине поэтические черты.

Ночь в «АД» и ночь в стихотворении «Красное море» описывается полной сияния и колдовства

<sup>42</sup> Там же. С. 176.

(в дневнике она «зловеща» – в поэтическом тексте вóды моря превращаются в «колдовские струи»). «Другие» («АД»), «чужие» («Красное море») звезды все окрашивают в золотистые цвета, освещают «бенгальскими огнями», «искрами» и «лучами».

Наблюдая за утесами, Гумилев делает характерные сравнения – характерные потому, что в «Сентиментальном путешествии» при упоминании Принцевых островов (находящихся в Мраморном море) возникает разбивающая статурность и неподвижность камня аналогия с гривой льва:

Вот, как рыжая грива льва,  
Поднялись три большие скалы –  
Это Принцевы острова  
Выступают из синей мглы (ПСС, т. 4, с. 86).

Однако и утесы Красного моря рождают подобный образ: «Острова, крутые голые утесы, разбросанные там и сям, похожи на еще неведомых африканских чудовищ. Особенно один совсем лев, приготовившийся к прыжку, кажется, что видишь гриву и вытянутую морду» (ПСС, т. 6, с. 75). Сопоставления скал с гривой льва и его движениями, кораблей – с караваном верблюдов, глаз девушки – с газельими и т.д. – яркие черты поэтики Гумилева, использующего экзотические образы еще в ранних сборниках стихов.

Кратко сказано в «АД» об африканских пожарах: «На западе вспыхивают зарницы: это далеко в Африке тропические грозы сжигают леса и уничтожают целые деревни». В стихотворении «Судан» эта фраза развернута в эффектный эпизод, не прямо связанный с наблюдениями из дневника (где говорится о сожженных лесах и деревнях), но, возможно, являющийся его отголоском:

И невиданным зверем багровым  
 На равнинах шевелится пламя,  
 Этот день – оглушительный праздник,  
 Что приветливый Дьявол устроил  
 Даме Смерти и Ужасу брату!  
 В этот день не узнать человека,  
 Среди толпы опаленных, ревущих,  
 Всюду бьющих клыками, рогами,  
 Сознающих одно лишь: огонь! (БП, 292)

### **ДЫРЕ-ДАУА<sup>43</sup>**

О Дыре-Дауа в «АД» рассказывается достаточно подробно – о его двух частях – европейской и туземной, о страшном тропическом ливне, но в стихах отзываются два момента: упоминание о павианах и об абиссинском суде.

... За городом начинаются горы, где стада павианов обгрызают молочаи и летают птицы с громадными красными носами

(ПСС, т. 6, с. 85). «АД»

Павианы рычат  
 среди кустов молочая,  
 Перепачкавшись  
 в белом

и липком соку

(ПСС, т. 4, с. 28).

«Абиссиния»

Я... имел случай видеть абиссинский суд. На террасе дома, выходящей на довольно обширный двор, сидел, поджав под себя ноги, статный абиссинец, главный судья, окруженный помощниками и просто друзьями. Шагах в пяти перед ним на земле лежало бревно, за которое не должны были переступать тяжущиеся даже в пылу защиты или

Кто сто талеров взял  
 за большого верблюда,  
 Сев на камне в тени,  
 разбирает судья.

(ПСС, т. 4, с. 28)

«Абиссиния»

<sup>43</sup> Дыре-Дауа у Гумилева.

обвинения... По ту сторону бревна стоял высокий абиссинец с красивым, но искаженным злобою лицом, и приземистый, одна нога на деревяшке, араб, весь полный торжеством в ожидании близкой победы. Дело состояло в том, что абиссинец взял у араба мула, чтобы куда-то проехать, и мул издох. Араб требовал уплаты, абиссинец доказывал, что мул был больной.

(ПСС, т. 6, с. 85). «АД»

В творчестве Гумилева павиан встречается не однажды: это один из главных героев поэмы «Мик», страшное чудовище из новеллы «Лесной дьявол» и зверь, которого убивает герой «Африканской охоты»<sup>44</sup>. В «АД» появляются стада павианов, живущие в горах: это едва ли не специальное отступление, сделанное Гумилевым, между рассказом о туземной половине Дыре-Дауа и об абиссинском суде. В стихотворении «Абиссиния» образ развернутый и эффектный (в «АД» это просто констатация), но «птицы с громад-

---

<sup>44</sup> «Африканская охота» здесь не рассматривается, хотя этот текст отчасти соприкасается с «АД»: сцена охоты на акулу дублирована из дневника. Но «Африканская охота» построена иначе, с явной авторской установкой на художественность повествования, композиционная выстроенность очерка сознательно анахронична: «Очерк создает у читателя впечатление, что события изложены в нем в хронологическом порядке. На самом деле эпизод с ловлей акулы относится к 1913 году, когда Гумилев уехал в экспедицию по поручению Академии наук, а все остальные охотничьи приключения имели место во время поездок в Абиссинию зимой 1909–1910 и 1910–1911 годов» (Гумилев Н. Сочинения в 3 т. Т. 2. Драммы. Рассказы. С. 432).

ными красными носами» из дневника в поэтический текст не переходят. Зато судебная тяжба, случайным свидетелем которой Гумилев стал, подробно зафиксирована в дневнике, что отзывается двумя стихотворными строками в «Абиссинии», где *мул* заменен на *верблюда*, вероятно, чтобы усилить впечатление и оттенить местный колорит.

Описание гор в стихотворении Гумилева («Выше только утесы, нагие стремнины, / Где кочуют ветра да ликуют орлы, / Человек не взбирался туда, и вершины / Под тропическим солнцем от снега белы» (БП, 295)) отчасти ориентировано на «Кавказ» Пушкина («Один в вышине / Стою над снегами у края стремнины; / Орел, с отдаленной поднявшись вершины, / Парит неподвижно со мной наравне»<sup>45</sup>). Гумилев подчеркивает отсутствие человека в этом холодном горном пейзаже в отличие от романтической вертикали Пушкина, в верхней точке которой находится лирический герой. Для Гумилева важно показать огромную «колдовскую» страну, похожую на львицу, – бесконечно широкую и в то же время стремящуюся вверх: поэт совмещает горизонталь и вертикаль, акцентируя внимание не только на «дне котловины», на равнинах (плодоносных, болотистых), усеянных «пальмами, кактусами» и травой в человеческий рост, на «веселых селах» и «пестреющих лугах», но и на солнце, льющемся вниз, словно огонь, на звездах, «как крупный горох», на утесах и стремнинах. Герои этой сказочной страны похожи на нее: Гумилев с удовольствием перечисляет африканские племена – называет воинственных шоанцев и покоренных ими харраритов, галла, сомали, данакилей. В один ряд

<sup>45</sup> Пушкин А. С. Собр. соч. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1909. Т. 3 (Б-ка великих писателей под ред. С. А. Венгерова). С. 64. Цит. по правилам современной орфографии. – Е. К.

с ними входят «людоеды и карлики» – точно отголосок древних сказок. И, как обычно, Гумилев не забывает перечислить любимых им африканских животных: удавов, пантер, львов, леопардов, змей, зебр и т.д.

Абиссинию Гумилев показывает разнообразной и яркой, переливающейся разными красками<sup>46</sup>. Несколько суровый и сдержанный колорит пушкинского «Кавказа», где тоже упомянуты и «рощи, зеленые сени, / Где птицы щебечут, где скачут олени. / А там уж и люди гнездятся в горах, / И ползают овцы по значным стремнинам, / И пастырь нисходит к веселым долинам»<sup>47</sup>, резко контрастирует с пестротой африканского текста Гумилева. Романтическая традиция, обыгранная Пушкиным в «Кавказе», у Гумилева преобразована в пристальное внимание ко всем оттенкам и переливам в описании экзотической страны, но сам лирический герой остается путешественником, наслаждающимся африканским миром и чувствующим себя органично вписанным в него в качестве благодарного зрителя. Лирический герой «Абиссинии» близок герою-путешественнику «АД», это рассказчик-наблюдатель:

---

<sup>46</sup> Цвет Африки – предмет восхищения поэта, см. подробнее об этом в стихотворении «Судан»:

Садовод Всемогущего Бога ...  
... собрал здесь совсем небывалых,  
Удивительных птиц и животных.  
Краски взяв у пустынных закатов,  
Попугаям он перья раскрасил,  
Дал слону он клыки, что белее  
Облаков африканского неба,  
Льва одел золотою одеждой  
И пятнистой одел леопарда,  
Сделал рог, как янтарь, носорогу,  
Дал газели девичьи глаза (БП, 291–292).

<sup>47</sup> Пушкин А. С. Собр. соч. Т. 3. С. 64–65.

в первую очередь он любит страну, ее народом, ее просторами, видами и т. д.<sup>48</sup> В «АД» нет отчетливых поэтических эпизодов, но, безусловно, чувствуется радость от переживания дороги, наблюдения за природой, обычаями и живой повседневной жизнью Абиссинии.

### ХАРЭР<sup>49</sup>

Харэру посвящена третья глава «АД», Гумилев увлеченно рассказывает и о самом городе, и о разнообразных происшествиях, свидетелями которых были путешественники, о встречах с консулом и дэджазмачем<sup>50</sup>, о собирании насекомых в окрестностях Харэра. В стихах «Шатра» отзываются следующие эпизоды пребывания путников в городе:

Дорога напоминала *рай* на А кругом на широких равнинах,  
хороших русских лубках: не- Где трава укрывает жирафа,  
естественно зеленая трава, *Садовод Всемогущего Бога*  
слишком *раскидистые вет-* В серебрящейся мантии крыльев

<sup>48</sup> Ср. с пушкинскими стихами из «Кавказского пленника»: «европейца все вниманье / Народ сей чудный привлекал. / Меж горцев пленник наблюдал / Их веру, нравы, воспитанье, / Любил их жизни простоту, / Гостеприимство, жажду брани, / Движений вольных быстроту, / И легкость ног, и силу длани» (Кавказский пленник, повесть. Соч. А. Пушкина. Санктпетербургъ: в тип. Н. Греча, 1822. С. 19–20. Цит. по правилам современной орфографии. – Е. К.). Герой Гумилева не сохраняет романтической отчужденности при его страсти к африканской экзотике. И хотя, как мы отметили, некоторая ориентация на романтические тексты Пушкина все же остается, меняется сам взгляд на чужую страну: она становится источником поистине акмеистического удовольствия исследователя, познающего новый, восхитительный – для него – мир.

<sup>49</sup> *Харар* у Гумилева.

<sup>50</sup> *Дедъязмач* у Гумилева.

*ви деревьев*, большие разноцветные птицы и стада коз по откосам гор. Воздух мягкий, прозрачный и словно пронизанный крупинками золота. Сильный и сладкий запах цветов. И только странно дисгармонизируют со всем окружающим черные люди, словно грешники, гуляющие в раю, по какой-нибудь еще не созданной легенде.

(ПСС, т. 6, с. 87). «АД»

Вечером мы отправились в театр... Это был первый театр в Абиссинии, и он имел огромный успех... Театр оказался просто-напросто балаганом: низкая железная крыша, некрашенные стены, земляной пол – все это было, быть может, даже слишком бедно. Пьеса была сложная, какой-то индийский царь в лубочно-пышном костюме увлекается красивой наложницей и пренебрегает не только своей законной супругой и молодым прекрасным принцем сыном, но и делами правления...

(ПСС, т. 6, с. 90–91). «АД»

Описание дороги в Харэр имеет косвенные переключки со стихотворением «Судан»<sup>51</sup>. «Рай на хороших

*Сотворил отражение рая:*  
Он раскинул *тенистые рощи*  
*Прихотливых мимоз и акаций*,  
Рассадил по холмам баобабы,  
В галереях лесов, где прохладно  
И светло,  
как в дорическом храме,  
Он провел многоводные реки  
И в могучем порыве восторга  
Создал тихое озеро Чад.

(БП, 291–292). «Судан»

И о том, как руки принцессы  
Домогался старый жених,  
Сочиняли смешные пьесы  
И сейчас же играли их.

(ПСС, т. 4, с. 37).

«Мадагаскар»

<sup>51</sup> Прямого *географического* совпадения между «АД»

и стихотворением здесь нет, как в предыдущих рассматривае-

русских лубках» отзывается в строках: «Садовод Всемо-гущего Бога... Сотворил отражение рая». В «АД» Гумилев, скорее, удивляется необычной, практически картинной, словно придуманной красоте африканского мира: «*неестественно* зеленая трава, *слишком* раскидистые ветви деревьев, большие разноцветные птицы и стада коз по откосам гор. Воздух мягкий, прозрачный и *словно пронизанный крупинками золота*. Сильный и сладкий запах цветов». Для путешественника-европейца все выглядит нарочитым, нереальным, отсюда возникает сравнение с яркими красками русского лубка. В стихотворении «Судан» африканские равнины напоминают райские места, но вовсе не заимствованные из стилизаций под лубок, а выглядящие как некое первозданное идиллическое пространство – перифраз Библейских или мифологических сказаний.

Еще один эпизод из «АД» отзывается в другом стихотворении «Шатра». В дневнике повествуется о посещении Гумилевым первого местного театра: подробно передается содержание пьесы, комментируется игра актеров, оцениваются режиссерская работа и декорации. Видимо, впечатление от постановки для Гумилева оказалось достаточно сильным, так как в одной из строф стихотворения «Мадагаскар» появляется данный сюжет. Поэт немного меняет театральные «роли»: наложница из «АД», обольщающая короля, заменена на принцессу, к которой сватается «старый жених». Но память о представлении в Харэре эффектно запечатлена в поэтическом тексте.

---

мых отрывках (Красное море, Суэцкий канал и др.), интересно отметить сюжетные и мотивные связи и отголоски, соединяющие текст «АД» с лирическими произведениями самого Гумилева и других поэтов.

Выход из дневника в поэтическое пространство стихов позволяет увидеть динамику творческого процесса поэта. Нельзя не обратить внимания на то, как прихотливо сочетаются фантазия и реальность в лирике Гумилева<sup>52</sup>. И современники поэта, и более поздние исследователи считали, что даже реальные путешествия выглядят в описании Гумилева «книжными», «придуманнами». Ю. Верховский называл особенностью творчества поэта «реализм сказочный: реальная фантастика, единственно истинная, имеет основное значение в его формировании, как поэта эпического... И постоянная декоративность и красочность не только не заслоняют душевности и внутреннего звучания, но сливаются с ними»<sup>53</sup>. Не случайно стихотворение «Египет» из сборника «Шатер» начинается со строк:

Как картинка из книжки старинной,  
Услаждавшей мои вечера,  
Изумрудные эти равнины  
И раскидистых пальм веера (ПСС, т. 4, с . 16).

География Гумилева-путешественника подчинена литературным принципам: пространство «собирается» из цитат, которые выдаются за «впечатления»,

---

<sup>52</sup> О воображаемых путешествиях Рембо пишет немецкий исследователь Г. Фридрих, анализируя «Пьяный корабль»: «Рембо... это написал, еще не зная освещенных в тексте экзотических морей и стран... каким-либо реалиям нет места в тексте. Мощная, действенная фантазия творит лихорадочную визию головокружительных, полностью ирреальных пространств» (Фридрих Г. Структура современной лирики: От Бодлера до середины двадцатого столетия. М.: Языки славянских культур, 2010. С. 89).

<sup>53</sup> Верховский Ю. Н. Путь поэта (О поэзии Н. С. Гумилева) // Н. С. Гумилев: Pro et contra. С. 532.

но в то же время остаются цитатами, отчего стихи обретают «картинность», становятся «артистическими стихами», не позволяющими забыть об условности того яркого мира, который создает поэт. «Воображаемые пространства... все до одного представляют чьи-то замыслы и выдумки... Посредством этих выдумок наше слово и наше сознание оформляют русскую карту... Наш мир сочинен, условен – тут нужно услышать корень „слово“, – пространственно противоречив, невидимо бумажен»<sup>54</sup>. Так и Гумилев «сочиняет» африканский мир, исследуя его как путешественник и как поэт. А дневник в этом смысле оказывается своего рода материальным фоном, как бы «фабулой» лирического сюжета стихов Гумилева. Литературность географии содержит в себе динамический потенциал: она расширяет границы лирического «я», наделяя его множеством условных ролей, которые ставятся вровень с биографической судьбой.

---

<sup>54</sup> Балдин А. Н. Протяжение точки: литературные путешествия. Карамзин и Пушкин. М.: Эксмо, 2009. С. 11. А. Н. Балдин писал о химеричности Петербурга и вообще России, но Гумилев как русский поэт перенес эту «химеричность» на любимую им Африку.

## Именной указатель

- А**  
Адамович Г. В. 216  
Ади ибн Мусафир 161  
Айрапетян В. 70  
Айхенвальд Ю. И. 13  
Аллен Л. 12, 53, 54, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 70, 71, 72, 77, 102  
Алонцева И. В. 102  
Анненский И. Ф. 166  
Арбенина О. Н. 93  
Архипова А. С. 17, 19, 20, 21, 28, 36, 37, 41  
Ахматова А. А. 6, 27, 28, 77, 78, 83, 113  
Ашнадель Амин Илми Б. А. 141
- Б**  
Баевская Е. В. 73  
Балашов Н. И. 63, 64, 66  
Балдин А. Н. 251  
Бальмонт К. Д. 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 143, 166, 216  
Баскер М. 24, 27, 29, 34, 35, 55, 216, 217  
Баснер Е. В. 156  
Батюшков К. Н. 141  
Бахшинян Р. 9  
Башук А. И. 217  
Беллини Дж. 111  
Белый Андрей 173  
Бенедиктов А. И. 111  
Бенуа А. Н. 81  
Бердникова О. А. 161  
Бердслей О. 160, 184  
Бланшо М. 131  
Блищ Н. Л. 61  
Блок А. А. 8, 12, 15, 16, 17, 81, 102, 104, 143, 173, 233, 234  
Богачева Е. В. 228  
Богомолов Н. А. 61  
Богословская М. П. 59  
Бодлер Ш. 7, 10, 31, 34, 73, 74, 86, 88, 89, 90, 91, 100, 101, 146, 185, 224, 250  
Бонами З. О. 260  
Боратынский Е. А. 8, 231, 232, 233

- Брейгель П. 131, 132  
Бродский И. А. 106  
Бронгулеев В. В. 156, 227  
Брюсов В. Я. 12, 27, 144, 147,  
164, 165, 166, 173, 216  
Булатовский И. В. 103  
Бунин И. А. 8, 163, 164, 165,  
166, 169, 170, 171, 172, 173,  
175, 176, 177, 178, 181, 182,  
183, 185, 186, 210, 212  
Бухштаб Б. Я. 88
- Вагин** Е. 76  
Вагнер Р. 14  
Вазари Дж. 111  
Васильева Г. М. 9, 84  
Ватто А. 108  
Венгеров С. А. 245  
Верлен П. 88, 89, 146  
Верховский Ю. Н. 11, 106, 224,  
250  
Видутирите И. 215  
Виллон Ф. (Вийон Ф.) 36, 186  
Витковский Е. В. 7, 73, 123,  
143  
Волошин М. А. 142  
Волчек Д. Б. 61  
Вяземский П. Я. 98, 99
- Габричевский** А. Г. 111  
Гаспаров М. Л. 103, 115, 147,  
165  
Гауф В. 20, 21, 38, 41, 44, 45,  
56, 57, 60, 62, 63, 65, 68, 70,  
71, 73, 76
- Гейне Г. 14, 16  
Геллер Л. 141, 142, 143  
Гинзбург Л. Я. 98  
Гоген Э. А. П. 215, 216  
Гоголь Н. В. 61, 67, 68  
Голлербах Э. Ф. 219  
Головенченко Ф. М. 68  
Гончарова Н. С. 7, 145, 151,  
152, 153, 155, 156, 157, 158,  
159, 160, 161, 162  
Горнунг А. В. 163  
Готье Т. 7, 8, 36, 127, 128, 129,  
130, 131, 132, 133, 134, 135,  
136, 137, 138, 139, 140, 182,  
187, 188, 189, 190, 231  
Грей Ш. 27  
Греч Н. И. 247  
Грибков А. Г. 144  
Гризи Дж. 133  
Грознова Н. А. 102  
Гугнин А. А. 26  
Гумилева А. А. 77  
Гюго В. 18, 19, 31, 146  
Гюисманс Ж.-К. 231
- Давид** Г. 131,  
Давидсон А. Б. 156, 215, 218,  
219, 227  
Данте А. 42  
Двинятина Т. М. 9, 166  
Деги М. 108  
Дерен А. 215  
Дэйви М. 182  
Державин Г. Р. 77, 78, 94  
Дмитриев И. И. 141

- Долинин А. А. 20  
 Доре Г. 184  
 Дубин Б. В. 108  
 Дьеркс Л. 54, 55, 64  
 Дьяконова Н. Я. 20  
**Екатерина II** 78  
 Елистратова А. А. 37  
 Есенин С. А. 70  
**Жемчугова П. И.**  
 Жирмунский В. М. 12, 104,  
 169  
**Заборов П. Р.** 8, 164, 203  
 Захариева И. 105, 106  
 Зданевич И. М. (Эли Эганбю-  
 ри) 156  
 Зенкевич М. А. 6  
 Зобнин Ю. В. 11, 42, 53, 77, 78  
 Зудерман Г. 186  
 Зыкова Е. П. 21  
  
**Иванов Вяч. Вс.** 13, 222  
 Иванов Вяч. И. 12, 70, 144,  
 147, 218  
 Иванов Г. В. 55  
 Идрис Шах 161  
 Иличевский А. Д. 141  
 Илюхина Е. А. 155  
 Итин В. А. 11  
**Кавафис К.** 186  
 Каверин В. А. 38  
 Капинос Е. В. 9  
 Карамзин Н. М. 226, 251  
 Карьо Л. 142  
 Касаткина Н. Г. 38  
 Каспрович Я. 186  
 Киплинг Р. 10, 20, 21, 26, 37,  
 56, 215  
 Клодель П. 142, 143  
 Ключев Н. А. 70  
 Колумб Х. 13, 28  
 Комаровский В. А. 103, 104,  
 107  
 Корконосенко К. С. 8, 163,  
 203  
 Косиков Г. К. 128, 131, 138,  
 187, 188, 189, 190  
 Кравцова И. Г. 27, 28, 103  
 Крайнева Н. И. 93  
 Крейд В. П. 55  
 Кроль Г. 152  
 Кроль Ю. Л. 41, 73, 77  
 Кружков Г. М. 20  
 Кудинов М. П. 64  
 Кузмин М. А. 114  
 Кузьмина-Караваева Е. Ю. 77  
 Кумпан К. А. 98  
 Кэллоуэй С. 160  
**Ларионов М. Ф.** 7, 145, 151,  
 152, 153, 154, 155, 156, 157,  
 158, 159, 160, 161, 162  
 Лафорг Ж. 186  
 Лаццарин Ф. 164, 166, 174,  
 175  
 Левин Ю. И. 75  
 Левинсон А. Я. 18, 174, 204,  
 205, 206, 207, 208, 209, 210  
 Лейланд Ф. Р. 160  
 Ле Клеззио Ж.-М.-Г. 229

- Леконт де Лиль Ш. 7, 8, 141,  
145, 163, 164, 167, 168, 169,  
170, 171, 172, 173, 175, 176,  
177, 178, 179, 180, 181, 182,  
183, 184, 185, 186, 196, 202,  
215, 225
- Лермонтов М. Ю. 48, 49, 84
- Лившиц Б. К. 144
- Лимбах И. Ю. 75, 103, 108,  
110
- Липскеров К. А. 144
- Лихачев Д. С.
- Лозинский М. А. 204, 207,  
208, 209, 210
- Лоцилов И. Е. 9
- Лукницкая В. К. 145, 150
- Лукницкий П. Н. 145, 150,  
164
- Львов Л. И. 152
- Львов П. Ю. 141
- Люцканов Й. 162
- Маковский С. К.** 77
- Макферсон Дж. 140
- Малларме С. 186
- Мандельштам О. Э. 8, 53, 78,  
102, 231, 234, 235
- Марков В. Ф. 31
- Матисс А. 215
- Матюшкин Ф. Ф. 23
- Машинский С. О. 68
- Меднис Н. Е. 106, 109, 110
- Мейсинг-Делик И. 53, 59, 77
- Мериме П. 140, 148
- Микушевич В. Б. 31
- Милле Дж.-Э. 185
- Моро Г. 160, 184
- Мочульский К. В. 173
- Муратов П. П. 105, 108
- Набоков В. В.** 61, 62, 69, 70
- Найдич Э. Э. 48
- Напфельбаум И. М. 144
- Наполеон 48, 49, 84
- Нарбут В. И. 226
- Немврод (Нимрод) 127
- Нерлер П. М.
- Никитаев А. Т.
- Никитин А. А. 219
- Никитин В. А. 19
- Николюкин А. Н. 29
- Носов С. А. 12
- Обухова О. Я.** 65
- Одоевцева И. В. 77, 213, 214
- Озерова И. Н. 90
- Оношкевич-Яцына А. И. 26
- Орлицкий Ю. Б. 141
- Орлов В. Н. 15, 31
- Оцуп Н. А. 12, 27, 156, 217
- Павел I** 83
- Павловский А. И. 67, 68
- Парни Э. Д. де Форж 141, 143,  
148
- Партон Э. 156
- Пельский П. А. 141
- Петров М. А. 144
- Пастернак Б. Л. 101, 102
- Петр I 82, 83
- Пигарев К. В. 223
- Пикассо П. 143

- Пиранези Д. Б. 106  
 Платон 94  
 По Э. 10, 17, 20, 27, 28, 29, 30,  
 37, 44, 56, 57, 64, 66  
 Погадаев В. А. 146  
 Погадаева А. 146  
 Познанский Е. И. 141  
 Полиевская А. С. 215, 220  
 Полушин В. Л. 66  
 Полякова С. В. 41  
 Пospelов Г. Г. 155, 158  
 Поступальский И. С. 64  
 Пуленк Ф. 143  
 Пушкин А. С. 7, 8, 23, 47, 71,  
 78, 94, 95, 96, 97, 98, 99,  
 101, 140, 148, 169, 213, 226,  
 245, 246, 247, 251  
**Рабле** Ф. 12, 24, 29, 34, 35, 36,  
 55  
 Равель М. 143  
 Раскина Е. Ю. 161, 216, 218  
 Редон О. 184  
 Режиcмансе Ш. 142  
 Рейcнер Л. М. 162  
 Рембо А. 7, 10, 19, 21, 22, 24,  
 25, 33, 34, 54, 56, 57, 58, 63,  
 64, 66, 67, 72, 75, 76, 79, 80,  
 119, 126, 143, 219, 220, 221,  
 240, 241, 250  
 Рембрандт Х. ван Рейн 131  
 Роднянская И. Б. 61  
 Ронен О. 113  
 Рубинс М. 104, 138, 231  
 Русинко Э. 53, 62, 77  
 Рылёва А. Н. 159  
 Самин Д. К. 160  
 Саркисян Е. 9  
 Северянин И. (Лотарев И. В.)  
 144  
 Сегален В. 169  
 Сен-Санс Ш.-К. 143  
 Силард Л. 75  
 Сливкин Е. А. 53  
 Скафтымов А. П. 141  
 Смирдин А. Ф. 94  
 Соловьев С. М. 144  
 Сологуб Ф. К. 10  
 Степанов Е. Е. 9, 154, 226, 227  
 Струве Г. П. 152, 154, 156  
 Стерн Л. 86  
 Сырейщикова Е. А. 144, 147  
**Тименчик** Р. Д. 41, 54, 60, 73,  
 77, 155  
 Топоров В. Н. 69, 70, 112, 113  
 Туманский В. И. 141  
 Тумповская М. М. 13  
 Тынянов Ю. Н. 113, 114, 115  
 Тютчев Ф. И. 222, 223  
**Уайльда** О. 160, 184, 186  
 Уистлер Дж. Э. М. 128, 160  
 Устинов А. Б. 103, 154  
**Фаустов** А. А. 173  
 Фет А. А. 102  
 Фет Н. А. 9  
 Фет В. Я. 9, 56, 57, 59, 65, 88  
 Филатова О. Д. 83  
 Филиппов Б. А. 152  
 Фра Беато Анджелико 107

- Фридрих Г. 250  
Ходасевич В. Ф. 6, 61, 62, 73,  
74, 75, 144, 173  
Худошина Э. И. 5, 9  
**Ц**ветаева М. И. 31, 100, 101,  
127  
Цейдлиц Й. К. 48, 50, 84  
Цивьян Т. В. 103, 104  
**Ч**еремных Е. 158  
Чернецов С. Б. 148  
Чумаков Ю. Н. 5, 9, 96  
**Ш**амиссо А., фон 146  
Шанталиа Ю. А. 103  
Шварсалон В. К. 216  
Шекспир У. 36  
Шервинский С. В. 90  
Шеремет[ь]ев Н. П. 83  
Шишкин А. Б. 94  
Элиаде М. 182  
Эльзон М. Д. 47, 102, 218  
Эшельман Р. 157  
**Ю**дина Т. А. 9  
**Я**цутко Д. Н. 54, 55  
Ashnadelle Amin Hilmy B. A.  
141  
**B**audelaire Ch. 31, 73, 74, 89,  
90, 100  
Borel J. 89  
Bryusov V. 30  
Cario L. 142  
Célestin R. 143  
**G**autier T. 31, 73, 140  
Gončarova N. 157  
Grossman J. D. 30  
Gumilev N. 59, 63, 75, 77, 157  
**H**auff W. 38, 41, 45, 57, 60, 63,  
65, 71  
Hugo V. 19, 31  
**K**ipling R. 20, 26  
**L**arionov M. 157  
Leconte de Lisle Ch. M. R. 141,  
167, 168, 191  
**M**abbot T. O. 29  
Masing-Delic I. 59, 77  
Parton A. 157  
Poe E. A. 29, 30, 44, 45, 56, 57,  
59, 65  
**R**égismansét Ch. 142  
Reverseau J.-P. 271  
Rimbaud A. 116  
Rusinko E. 63, 77  
**S**egalen A.-J. 169  
Segalen V. 169  
Slivkin Yev. 75  
**V**erlaine P. 89  
**Z**edlitz J. Ch. 50, 51, 84

## Библиография

1. Айрапетян В. Толкуя слово. Опыт герменевтики по-русски. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2011. 672 с. (в двух частях).

2. Аллен Л. «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева: Комментарий к строфам // Аллен Л. Этюды о русской литературе. Л.: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1989. С. 113–143.

3. Аллен Л. У истоков поэзии Н. С. Гумилева. Французская и западноевропейская поэзия // Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография. СПб.: «Наука», 1994. С. 235–252.

4. Алонцева И. В. Структура и семантика «итальянского текста» Н. Гумилева: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Смоленск: Смоленский государственный университет, 2008. 24 с.

5. Альманах Цеха поэтов. Книга вторая. Петроград. 1921. 88 с.

6. Архипова А. «Эльдорадо» Эдгара По и «Жемчуга» Николая Гумилева // Рус. филология. Тарту. 1998. № 9. С. 132–139.

7. Балашов Н. И. Рембо и связь двух веков поэзии // Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. М.: Изд-во «Наука», 1982. С. 185–300.

8. Балдин А. Н. Протяжение точки: литературные путешествия. Карамзин и Пушкин. М.: Эксмо, 2009. 576 с.
9. Бальмонт К. Д. Стихотворения / вступ. статья, сост., подг. текста и примеч. Вл. Орлова. Л.: Сов. писатель, 1969. 712 с. (Б-ка поэта. Большая сер.).
10. Баскер М. Гумилев, Рабле и «Путешествие в Китай»: К прочтению одного прото-акмеистического мифа // Материалы научной конференции 17–19 сентября 1991 г. СПб., 1992.
11. Баскер М. «Далекое озеро Чад» Николая Гумилёва (К эволюции акмеистической поэтики) // Гумилевские чтения: Материалы междунар. конференции филологов-славистов. СПб.: СПб. гум. университет профсоюзов и Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 1996. С. 125–137.
12. Башук А. И. Роль африканских впечатлений в создании теоретической платформы русского акмеизма. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/acmeism/9>.
13. Бердникова О. А. «Значок великого артиста»: об одной поэтологической модели в лирическом творчестве Н. С. Гумилева // Русская поэзия: Проблемы стиховедения и поэтики. Сборник статей. Материалы научной конференции. Орел: Изд-во ОГУ, 2011. С. 35–41.
14. Бланшо М. Пространство литературы. М., 2002. 288 с.
15. Блок А. Россия и интеллигенция // Золотое руно. 1909. № 1. С. 78–85.
16. Блок А. А. Собрание сочинений. В 8 тт. Т. 3. Стихотворения и поэмы / подг. текста и примечания Вл. Орлова. М.-Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1960. 716 с.
17. Богачева Е. В. «Африканский дневник» Н. С. Гумилева: синкретизм жанра // Вестник Пятигор-

ского государственного лингвистического университета. 2009. № 2. С. 206–209.

18. Бодлер Ш. Стихотворения / пер. с фр., сост. Е. Витковский; коммент. Е. Витковского, Е. Баевской. Харьков: Фолио, 2001. 494 с. (Сер. «Вершины. Коллекция»).

19. Бонами З. О. Уайльд. О. Бердслей. Взгляд из России // Оскар Уайльд. Обри Бердслей. Взгляд из России. М., 2014. С. 11–19.

20. Боротынский Е. А. Полное собрание сочинений и писем. М.: Языки славянских культур, 2012. Т. 3. Ч. 1. 608 с.

21. Бронгулеев В. В. Африканский дневник Н. Гумилева // Наше наследие. 1988. № 1. С. 79–87.

22. Бунин И. А. Полн. собр. соч. в 13 т. Т. 2. Стихотворения (1912–1952); Повести, рассказы (1902–1910). М.: Воскресенье, 2006. 592 с.

23. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.: ООО «Изд-во Астрель»: ООО «Изд-во АСТ», 2001. Т. 2. 736 с.

24. Видугирите И. Стихотворение «Жираф» и африканская тема Н. Гумилева [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/50>.

25. Волошин М. Клодель в Китае // Аполлон. 1911. № 7. С. 43–62.

26. Вяземский П. Я. Стихотворения / вступ. ст. Л. Я. Гинзбург; сост., подгот. текста и примеч. К. А. Кумпан. Л.: Сов. писатель, 1986. 544 с. (Б-ка поэта. Большая сер.).

27. Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. II. О стихах. М.: «Языки русской культуры», 1997. 504 с.

28. Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях: учеб. пособ. для вузов. М.: Высш. шк., 1993. 272 с.

29. Гауф В. Сказки / пер. с нем. Н. Касаткиной, вступ. ст. В. Каверина. М.: Худож. лит., 1988. 286 с. (Сер. «Классики и современники»).

30. Геллер Л. К описанию экзотизмов. Предложения // Филологические записки. Воронеж: ВГУ, 2008. Вып. 27. С. 5–31.

31. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 6 тт. Т. 2. Миргород / под общ. ред. Ф. М. Головенченко; том подгот. С. О. Машинским. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1949. 248 с.

32. <Гумилев Н.С.> Два салона. Societé des Artistes Independants и Societé Nationale des Beaux-Arts // Весы. М., 1908. № 5. С. 103–105.

33. Гумилев Н. Малайские пантумы. Леконт де Лиаль. Пер Н. Гумилева // РГАЛИ, ф. 2813, оп. 1, № 48, л. 1–17.

34. Гумилев Н. Неизданное и несобранное / сост., ред. и коммент. М. Баскера и Ш. Греем. Paris. 1986. 297 с.

35. Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990. 383 с. (Б-ка «Любителям российской словесности»).

36. Гумилев Н. Полное собрание сочинений в 10 т. М.: Воскресенье, 1998–2007.

37. Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1988. 632 с. (Б-ка поэта. Большая сер.).

38. Гюго В. Осепано Нох [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://somepoetry.livejournal.com/31797.html>.

39. Давидсон А. Муза странствий Николая Гумилева. М.: Наука, Изд. фирма «Восточная лит.», 1992. 319 с.

40. Двинятина Т. М. Бунин НА МОТИВ: О статусе переводов в ранней лирике И. А. Бунина // Метафизика И. А. Бунина: Межвуз. сб. науч. трудов. Воронеж, 2011. С. 148–167.

41. Деги М. Ватто // Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве / сост., пер, примеч. и предисл. Б. В. Дубина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. С. 291–297.

42. Дэйви М. Эволюция войн [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.libma.ru/istorija/evolucija\\_voin/p12.php](http://www.libma.ru/istorija/evolucija_voin/p12.php).

43. Евгений Онѳинъ, романъ въ стихахъ. Сочинение Александра Пушкина. Санктпетербургъ, типогр. А. Смирдина, 1833. 288 с.

44. Жирмунский В. М. Поэзия Александра Блока. Преодолевшие символизм. М.: Автограф, 1998. 116 с.

45. Захариева И. Лейтмотивная закодированность поэзии Н. Гумилева (сб. «Романтические цветы») // Русские поэты XX века: феноменальные эстетические структуры. София, 2007. С. 60–69.

46. Зданевич И. Наталия Гончарова и всёество (публикация Е. В. Баснер) // Н. С. Гончарова и М. Ф. Ларионов: Исследования и публикации. Гос. ин-т искусствознания Мин-ва культуры РФ. М.: Наука, 2003. С. 172–181.

47. Зобнин Ю. «Заблудившийся трамвай» Н. Гумилева (к проблеме дешифровки идейно-философского содержания текста) // Русская литература. 1993. № 4. С. 176–192.

48. Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Том II. Статьи о русской литературе. М.: Языки русской культуры, 2000. 880 с. (Язык. Семиотика. Культура).

49. Иванов Г. Мемуары и рассказы / сост. В. Крейд. М.: Прогресс – Литера, 1992. 352 с.

50. Кавказскій плѣнникъ, повѣсть. Соч. А. Пушкина. Санктпетербургъ: в тип. Н. Греча, 1822. 54 с.

51. Киплинг Р. Мохнатый шмель: Стихотворения / сост. Е. Зыкова. М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1999. 480 с.

52. Комаровский В. А. Стихотворения. Проза. Письма. Материалы к биографии / сост. И. В. Булатовского, И. Г. Кравцовой, А. Б. Устинова; коммент. И. В. Булатовского, М. А. Гаспарова, А. Б. Устинова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. 536 с.

53. Корконосенко К. С. Неопубликованный перевод Николая Гумилева: «Малайские пантумы» Ш. Леонта де Лиля // Западный сборник: В честь 80-летия П. Р. Заборова. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2011. С. 77–186.

54. Косиков Г. К. Готье и Гумилев // Theophile Gautier. Émaux et camées / Готье Т. Эмали и камеи: Сборник. М.: Радуга, 1989. С. 304–321.

55. Косиков Г. К. Теофиль Готье, автор «Эмалей и камей» // Théophile Gautier. Émaux et camées / Готье Т. Эмали и камеи: Сборник. М.: Радуга, 1989. С. 5–28.

56. Кравцова И. Г. Н. Гумилев и Эдгар По: Сопоставительная заметка Анны Ахматовой [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/main.phtml?aid=110082074>.

57. Кроть Ю. Л. Об одном необычном трамвайном маршруте («Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева) // Русская литература. 1990. № 1. С. 208–218.

58. Кэллоуэй С. Обри Бердслей и Оскар Уайльд // Оскар Уайльд. Обри Бердслей. Взгляд из России. М., 2014. С. 19–33.

59. Лаццарин Ф. Н. С. Гумилев – переводчик и редактор французской поэзии во «Всемирной литературе» // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2012. № 3. С. 163–178.

60. Левин Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Ученые записки Тартуского государственного университета: Труды по знаковым системам. XXII. Зеркало. Семиотика зеркальности. Тарту, 1988. Вып. 831. С. 6–25.

61. Лермонтов М. Ю. Полн. собрание стихотворений: в 2 тт. Т. 1-2 / сост., подг. текста и примеч. Э. Э. Найдича. Л.: Сов. писатель, 1989. (Б-ка поэта. Большая сер.).

62. Лукницкая В. Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л., 1990. 302 с.

63. Люцканов Й. Персидская миниатюра в поэзии Николая Гумильова // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.ilit.bas.bg/rusbook/lyutzkanov.php>.

64. Мандельштам О. Собр. соч.: В 4-х тт. Т. 1. Стихи и проза. 1906-1921; сост. П. Нерлер, А. Никитаев. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1999. 368 с.

65. Марков В. Ф. О свободе в поэзии: Статьи, эссе, разное. СПб.: Изд-во Чернышева, 1994. 368 с.

66. Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск: Изд. Новосибирского ун-та, 1999. 391 с.

67. Муратов П. П. Образы Италии. М.: ТЕРРА, 1999. 592 с.

68. Никитин А. Л. Неизвестный Николай Гумилев. Исследование и публикация текстов. М.: «Интерграф Сервис», 1996. 96 с. (Семейный архив. XX век.).

69. Н. С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей: антология / сост., вступ. ст. и прим. Ю. В. Зобнина. Изд. 2-е. СПб.: РХГИ, 2000. 671 с. (Русский путь).

70. Обухова О. Раннее творчество Николая Гумилева в свете поэтики акмеизма: Заметки к теме // Russian Literature. XLI. 1997. С. 495–504.

71. Одоевцева И. На берегах Невы. СПб.: Азбука-классика, 2008. 448 с.

72. Орлицкий Ю. Б. «Мадагаскарские песни» Э. Парни в русских переводах. К истории цикла прозаических миниатюр // Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре: Статьи, публикации, воспоминания, материалы. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2010. С. 117–128.

73. Оцуп Н. А. Николай Гумилев. Жизнь и творчество / пер. с франц. Л. Аллена при участии С. Носова. СПб.: Изд-во «Logos», 1995. 200 с. (Сер. «Судьбы. Оценки. Воспоминания. XIX–XX вв.»).

74. Павловский А. Николай Гумилев // Вопросы литературы. 1986. № 10. С. 94–131.

75. Петров М. А. Симультанность в искусстве. Культурные смыслы и парадоксы. М.: Индрик, 2010. 176 с.

76. Плавание Святого Брендана / пер. с лат. и ст.-фр. Н. Горелова. СПб.: Азбука-классика, 2002. 320 с.

77. По Э. А. Полное собрание рассказов / издание подгот. А. А. Елистратова и А. Н. Николюкин. М.: Изд-во «Наука», 1970. 800 с. (Сер. «Литературные памятники»).

78. Полушин В. Волшебная скрипка поэта // Гумилев Н. С. Золотое сердце России: Сочинения. Кишинев: Литература артистикэ, 1990. С. 5–38.

79. Полякова С. В. Источник одного образа из «Заблудившегося трамвая» Гумилева // Николай Гумилев и русский Парнас. СПб., 1992. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/main.phtml?aid=130082104>).

80. Поспелов Г. Г., Илюхина Е. А. М. Ларионов. Живопись. Графика. Театр: Книга-альбом. М.: Изд-во «Галарт», изд-во «РА» [Русский авангард], 2005. 407 с.

81. Пространство живописи русского авангарда (интервью Е. Черемных с Г. Г. Поспеловым) // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.ruskiymir.ru/ruskiymir/ru/magazines/archive/2008/03/article14.html?print=true>.

82. Пушкин А. С. Полн. собрание соч.: В 17 т. Т. 2, кн. 1. Стихотворения 1817–1825. Лицейские стихотворения в позднейших редакциях. М.: Воскресенье, 1994. 568 с.

83. Пушкин А. С. Полн. собрание соч.: В 17 т. Т. 3, кн. 1. Стихотворения 1825 – 1836. Сказки. М.: Воскресенье, 1995. 635 с.

84. Пушкин А. С. Собрание соч. СПб.: Брокгауз-Ефрон. 1909. Т. 3 (Б-ка великих писателей под ред. С. А. Венгерова). 620 с.

85. Раскина Е. Ю. Геософские аспекты творчества Н. С. Гумилева: автореф. дис. ... докт. филол. наук. Архангельск: Поморский государственный университет имени М. В. Ломоносова, 2009. 45 с.

86. Раскина Е. Ю. Поэтическая география Н. С. Гумилева. М.: МГИ им. Е. Р. Дашковой, 2006. 164 с.

87. Раскина Е. Ю. Темы, мотивы и образы «путевой словесности» в творчестве Н. С. Гумилева. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/about/86>.

88. Раскина Е. Художественный мир персидской миниатюры в поэтическом творчестве Н. С. Гумилева // Суфий. № 16. М., Весна-лето, 2013. С. 18–28.

89. Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе: Сборник / на франц. яз. с параллельным русским текстом. М.: Радуга, 1988. 544 с.

90. Роднянская И. Возвращенные поэты // Роднянская И. Литературное семилетие. М.: Книжный сад, 1995. С. 78–108.

91. Ронен О. Чужелюбие. Третья книга из города Эн. Сборник эссе. СПб.: ЗАО «Журнал „Звезда“», 2010. 400 с.
92. Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003. 354 с. (Сер. «Современная западная русистика», т. 46).
93. Рылёва А. Н. «Синяя всадница» Наталия Гончарова // «Амазонки авангарда». Гос. ин-т искусствознания Мин-ва культуры РФ. М.: Наука, 2004. С. 105–110.
94. Самин Д. К. Джеймс Уистлер // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.bibliotekar.ru/100hudozh/64.htm>.
95. Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2002. 328 с.
96. Степанов Е. Неакадемические комментарии – 3. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/20/stepanov20.shtml>.
97. Степанов Е., Устинов А. Николай Гумилев – встречи в Париже в 1917–1918 годах (По материалам архивов Михаила Ларионова и Глеба Струве) // Наше наследие. № 100. 2011. С. 104–127.
98. Струве Г., Филиппов Б. А. Примечания к пьесе «Дитя Аллаха» // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://gumilev.ru/notes/9>.
99. Тименчик Р. Д. К символике трамвая в русской поэзии // Ученые записки Тартуского государственного университета: Труды по знаковым системам. XXI. Символ в системе культуры. Тарту, 1987. Вып. 830. С. 135–143.
100. Тименчик Р. Д. Николай Гумилев и Восток // Памир. 1987. № 3. С. 123–136.
101. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. 624 с.

102. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Изд. 5-е. М.: КомКнига, 2010. 176 с.

103. Тютчев Ф. И. Стихотворения. Письма / вступ. ст., подгот. текста и примечания К. В. Пигарева. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1958. 628 с.

104. Фаустов А. А. Экзотическое и его семантика в русской литературе начала XX века // Филологические записки. Воронеж: ВГУ, 2008. Вып. 27. С. 31–43.

105. Фет А. А. Стихотворения и поэмы / вступ. статья, сост. и примеч. Б. Я. Бухштаба. Изд. 3-е. Л.: Сов. писатель, 1986. 752 с. (Б-ка поэта. Большая сер.).

106. Фридрих Г. Структура современной лирики: От Бодлера до середины двадцатого столетия. М.: Языки славянских культур, 2010. 344 с.

107. Ходасевич В. Ф. Стихотворения / вступ. статья Н. А. Богомолова, сост., подг. текста и примеч. Н. А. Богомолова и Д. Б. Волчека. Л.: Сов. писатель, 1989. 464 с. (Б-ка поэта. Большая сер.).

108. Цветы далеких берегов: Из современной малайской поэзии / Вступительное слово В. Погадаева. Перевод с малайского В. Погадаева и А. Погадаевой // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.pereplet.ru/text/rogadaev20dec06.html>.

109. Цивьян Т. В. Семиотические путешествия. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. 248 с.

110. Цивьян Т. В. «Умопостигаемая Италия Комаровского» // Комаровский В. А. Стихотворения. Проза. Письма. Материалы к биографии / сост. И. В. Булатовского, И. Г. Кравцовой, А. Б. Устинова; коммент. И. В. Булатовского, М. Л. Гаспарова, А. Б. Устинова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. С. 443–453.

111. Чумаков Ю. Н. «Евгений Онегин» А. С. Пушкина. В мире стихотворного романа. М.: Изд-во МГУ, 1999. 128 с.

112. Шантали́на Ю. Речевая объективация концепта «пространство» в поэзии Н. С. Гумилева // Вестник СамГУ. 2006. №10/2 (50). С. 252-257.

113. Шишкин А. К литературной истории русского симпозиона // Русские пиры: Сб. статей / под общей ред. Д. С. Лихачева. СПб.: РАН ИРЛИ, 1998. С. 5-38. (Канун: Альманах Рос. Акад. наук, Ин-т рус лит-ры (Пушкинский дом); вып. 3).

114. Элиаде М. Шаманизм: Архаические техники экстаза // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://shaman.aha.ru/homepage/shaman/shaman3/shaman03-13.html>.

115. Эолова арфа: Антология баллады / сост., предисл., коммент. А. А. Гугнина. М.: Высшая школа, 1989. 671 с.

116. «Я не такой тебя когда-то знала...»: Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: материалы к творческой истории. Под ред. Н. И. Крайневой, О. Д. Филатовой. СПб.: Издательский дом «Мирь», 2009. 1488 с.

117. Яцутко Д. Еще раз о стихотворении Николая Гумилева «Заблудившийся трамвай». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.gumilev.ru/main.phtml?aid=5000857>.

118. Ashnadelle Amin Hilmy, B.A. L'orientalisme de Leconte de Lisle / A Thesis in French. Submitted to the Graduate Faculty of Texas Tech University in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of arts, 1970. 170 p.

119. Baudelaire Ch. Les fleurs du mal / préface de T. Gautier. Paris: Calmann-Levy, 1899. 411 p.

120. Cario L., Régismansét Ch. L'exotisme: la littérature coloniale. Paris: Mercure de France, 1911. 310 p.

121. Célestin R. *From Cannibals to Radicals: Figures and Limits of Exotism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. 254 p.

122. Dierx L. *Le vieux solitaire*. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2004/01/26-1626>.

123. Grossman J. D. *Valery Bryusov and the Riddle of Russian Decadence*. University of California Press: Berkeley, 1985. 397 p.

124. Hauff W. *Abenteuer aus dem Morgenland: Ausgewählte Märchen*. Greifenverlag zu Rudolstadt, 1981. 240 c.

125. Hugo V. *Poésies. Théâtre*. Избранное: Сборник / сост. В. А. Никитин; на франц. и русск. языках. Moscou: Edition "Raduga", 1986. 608 c.

126. Kipling R. *The Ballad of Fisher's Boarding House* [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.eliteskills.com/analysis\\_poetry/The\\_Ballad\\_of\\_Fishers\\_Boarding\\_House\\_by\\_Rudyard\\_Kipling\\_analysis.php](http://www.eliteskills.com/analysis_poetry/The_Ballad_of_Fishers_Boarding_House_by_Rudyard_Kipling_analysis.php).

127. Kipling R. *Poems. Short stories*. Избранное: Сборник / сост. Н. Я. Дьяконовой и А. А. Долинина; предисл. и коммент. А. А. Долинина; на англ. и русск. языках. Moscow: Raduga Publishers, 1986. 464 c.

128. Leconte de Lisle Ch. M. R. *Poèmes tragiques. Pantouns Malais* // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.poesie-francaise.fr/charles-marie-rene-leconte-de-lisle/poeme-pantouns-malais.php>.

129. Masing-Delic I. *The Time-Space Structure and Allusion Pattern in Gumilev's "Zabludivshiiisia Tramvai"* // *Essays in Poetics*. 1982. V. 7. № 1. P. 62–83.

130. Parton A. "Gončarova and Larionov" – Gumilev's pantum to art // *Nikolaj Gumilev (1886-1986): Papers from the Gumilev Centenary Symposium by Sheelagh Duffin Graham*. Berkeley Slavic Specialties, 1987. P. 225–242.

131. Poe E. A. The selected poetry and prose of Edgar Allan Poe / edited, with an Introduction, by T. O. Mabbot, professor of English, Hunter College. New York: the Modern Library, 1951. 428 с. (Modern Library College Editions).

132. Reverseau J.-P. Pour une étude du thème de la tête coupée dans la littérature et dans la peinture du XIXe siècle // Gazette des Beaux-Arts. 1972. Sept. P. 173–184.

133. Rusinko E. Lost in space and time; Gumilev's "Zabludivšijsja Tramvaj" // SEEJ. 1982. V. 26. № 4. P. 383–402.

134. Segalen V. Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers / Préface d'Annie-Joly Segalen. Textes présentés et annotés par Dominique Lelong. Montpellier: Fata Morgana, 1994. 96 p.

135. Slivkin Yev. The last stop of the death machine: an attempt at a rational reading of "The runaway streetcar" by N. Gumilev // SEEJ. 1999. V. 43. № 1. P. 137–155.

136. Theophile Gautier. Émaux et camées / Готье Т. Эмали и камеи: Сборник / сост. Г. К. Косиков. М.: Радуга, 1989. 368 с.

137. Verlaine P. Fêtes galantes, Romances sans paroles, précédé de Poème saturniens / édition établie par J. Borel; préface et notes de J. Borel. Paris: Gallimard, 2002. 192 p.

138. Zedlitz J. Ch. Das Geisterschiff [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.gedichte.xbib.de/Zedlitz\\_gedicht\\_Das+Geisterschiff.htm](http://www.gedichte.xbib.de/Zedlitz_gedicht_Das+Geisterschiff.htm).

**Куликова Елена Юрьевна**  
**«ДАЛЬНИЕ НЕБЕСА» НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА:**  
**Поэзия. Проза. Переводы**

Редактор	<i>Т. А. Янушевич</i>
Компьютерная верстка	<i>Т. А. Воронина</i>
Оформление	<i>Е. П. Пономаренко</i>

ООО «Свиньин и сыновья»  
*www.isvis.ru, isvis@mail.ru*

Подписано в печать 27.07.2015.  
Формат 60×84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Печать офсетная.  
Усл. печ. л. 16,28. Тираж 500 экз. Заказ

ОАО «Областная типография «Печатный двор»  
432049, г. Уляновск, ул. Пушкирева, 27

ISBN 978-5-98502-159-2



9 785985 021592