

На правах рукописи



Кулагина Анастасия Андреевна

**ЖИЗНЕТВОРЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ
И ПРИНЦИПЫ СОЗДАНИЯ ОБРАЗА
В ЛИРИКЕ И ДРАМАТУРГИИ Н.С. ГУМИЛЕВА**

Специальность: 10.01.01 – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Москва, 2012

Работа выполнена на кафедре русской и зарубежной литературы филологического факультета Российского университета дружбы народов

Научный руководитель:

доктор филологических наук, профессор **Пинаев Сергей Михайлович**

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук, профессор **Федотов Олег Иванович**,
ведущий научный сотрудник
Московского института открытого образования

кандидат филологических наук, доцент **Солнцева Елена Георгиевна**,
доцент кафедры гуманитарных и социальных наук РУДН

Ведущая организация: Литературный институт им. А.М. Горького

Защита состоится 15 мая 2012 года в 14.00 часов
на заседании диссертационного совета Д 212.203.23
при Российском университете дружбы народов
по адресу: 117198, г. Москва, ул. Миклухо-Маклая, д.6, ауд. 436.

С диссертацией можно ознакомиться в Учебно-научном информационном центре
(Научной библиотеке) Российского университета дружбы народов
по адресу: 117198, г. Москва, ул. Миклухо-Маклая, д.6.

Автореферат размещен на сайте РУДН (www.rudn.ru)

Автореферат разослан 13 апреля 2012 года

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат филологических наук, доцент



А.Е. Базанова

Общая характеристика работы

Постановка проблемы. Реферируемая диссертация посвящена анализу феномена «жизнетворчества» в художественном пространстве Серебряного века и выявлению жизнетворческой позиции Н.С. Гумилева.

Любой художник всегда существует в двух пространствах бытия: пространстве жизни и пространстве искусства. С эпохи немецких романтиков в искусство вошло новое понятие – «жизнетворчество».

Идеи «жизнетворчества» сыграли в истории русского символизма особую роль. Если романтики предпочитали писать о художниках, творящих свою необыкновенную жизнь, то символисты действительно захотели подчинить собственную жизнь законам искусства. Символисты стали первыми, кто попытался показать на собственном примере: жизнь, чтобы стать прекрасной, должна учиться у искусства. Представление о жизни как «эстетическом феномене» символисты унаследовали от Р. Вагнера и Ф. Ницше. Эстетизация земного была у них свойством новым по отношению к романтикам. При таком панэстетизме искусству отводилась исключительная роль главного аккумулятора и оформителя прекрасного.

«Младшие символисты» объявили поэта теургом, а задачу творца вывели за рамки искусства. Слову приписывались магические свойства, поэт-теург должен был влиять словом на ход событий, создавать новые жизненные формы и новую породу людей (кружок А.Белого «Аргонавты»). Отсюда и мессианизм «младших символистов», вырастающий из представления о роли поэта как преобразователя жизни. Дело преобразования всей жизни, по мысли «младших символистов», поэт должен был начинать с собственной личности.

Превращение искусства из факта познания бытия в факт преображения бытия – волновало не только символистов, но и футуристов. В. Хлебников писал в одном из своих писем: «Мы – новый род люд-лучей». В афише футуристов в Москве было написано: «Новый человек. Новая форма жизни» (Цит. Крышук Н.П. Искусство как поведение: Книга о поэтах. – Л.: Сов. писатель, 1989. – С. 66.). И те и другие начинали свою революцию с изобретения новых слов, призванных отразить мироощущение «творцов жизни». В этом плане футуристы пошли дальше символистов.

В футуристической эстетике поэт прежде всего – орган речи. Футурист – представитель будущего. Поэт-футурист поэтому в своем творчестве воплощает не язык современности, а язык (или языки) будущего. Утопия приобретает лингвистическую окраску: воплощая новый язык, поэт воплощает «будущее» («будетлянином» называл себя В.Хлебников).

Творение нового языка начинается с разрушения старого. Еще в «Пощечине общественному вкусу» гилейцы декларировали «непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку». То же читаем и в другом манифесте: «Мы перестали рассматривать словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам, став в буквах видеть лишь направляющие речи. Мы расшатали синтаксис» (Цит. Минц З.Г. Поэтика русского символизма. – СПб.: Искусство-СПБ, 2004. – С. 380.).

Особая роль в создании нового поэтического языка, не связанного ограничениями грамматики и обыденного мышления принадлежит В. Хлебникову. Язык этот в футуристическом обиходе получил название заумного («зауми»). Слово придумывалось поэтом и могло быть вообще не связанным с каким-либо общепринятым значением. Заумный язык был для футуристов вовсе не языком, лишенным значения. Напротив, они считали, что при помощи зауми можно выразить наиболее глубокие, общечеловеческие смыслы, которые общепринятой логикой и языком стираются и деформируются.

Для акмеистов жизнь – это уже не часть какой-то «программы». Поэт – это не пророк, который должен указывать людям путь к Красоте, как мечтал В.И. Иванов. Жизнь художника имеет свою собственную ценность, входит в биографию художника, а не в построение жизни всех людей.

Актуальность темы. В нашей работе «жизнетворчество» выступает как сознательное структурирование собственной жизни, процесс ее формообразования и стилизации в заранее выбранном направлении, когда человек предстает автором-героем своего жизненного повествования.

В последнее время возрастает интерес исследователей к изучению творческой биографии одного из лучших представителей русской поэзии начала XX века – Н.С. Гумилева. Обращение к поэтическому наследию Н.С. Гумилева обусловлено прежде всего огромным эстетическим и культурно-историческим значением его деятельности и в контексте литературного процесса начала XX века, и в связи с влиянием его творчества на последующие поколения поэтов.

Имена некоторых поэтов Серебряного века, в числе которых и имя Н.С. Гумилева, упоминались на протяжении советского периода истории лишь для того, чтобы «объяснить», какими реакционными и порочными были их взгляды и творчество. В течение многих десятилетий стихи их не переиздавались. Все это вынуждает исследователей по-новому взглянуть на творчество Н.С. Гумилева.

Научная новизна работы заключается в том, что в ней впервые выявляется целостная жизнетворческая концепция конкретной личности – одного из самых ярких представителей поэзии Серебряного века – Н.С. Гумилева. По мнению Ю.М. Лотмана, начиная с А.С. Пушкина, в русской культуре утверждается понимание «биографии как творческого деяния» (Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте: К типологическому соотношению текста и личности автора // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. – Тарту, 1986. – Вып. 683. – С. 106-121. – С. 117.). Несомненно, что применительно и к Н.С. Гумилеву можно говорить о биографии как творческом деянии.

Путь поэта начинался с освоения жизнетворческих принципов символизма. Н.С. Гумилев входил в литературу, когда благодаря идеям символистов, в ней господствовало убеждение в том, что прежде чем в стихах, поэзия должна воплотиться в самом поэте и превратить его жизнь в произведение искусства.

Вторым аспектом нашей работы стали принципы создания образа в лирике и драматургии Н.С. Гумилева. Отдельно стоит отметить, что в сравнении с лирикой поэта, фундаментальных исследований, посвященных его драматургическим произведениям, на сегодняшний день крайне мало (Акимова Т.И. Драматургия Н.С. Гумилева в контексте культуры серебряного века // Дисс... на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. – Саранск, 2003.).

Объектом нашего исследования стали стихотворения, составившие поэтические сборники Н.С. Гумилева с 1905 по 1921 года, а также драматургические тексты автора («Дон Жуан в Египте», «Дитя Аллаха», «Отравленная туника»).

Предметом настоящего исследования являются феномен «жизнетворчества», биография и образ в лирике и драматургии Н.С. Гумилева.

Цель работы – анализ происхождения и эволюции феномена «жизнетворчества», выявление жизнетворческой концепции Н.С. Гумилева и способов формирования образа в творчестве поэта.

В соответствии с поставленной целью сформулированы следующие **задачи**:

-исследовать феномен «жизнетворчества» в художественном пространстве Серебряного века; выявить его истоки (на примере символистов) и дальнейшую эволюцию (на примере футуристов и акмеистов);

-рассмотреть жизнестроительную стратегию Н.С. Гумилева в контексте актуальных для него идей О. Уайлда и Ф. Ницше;

-проанализировать ролевое позиционирование поэта на биографическом, социокультурном и художественном уровнях;

-раскрыть особенности эволюции лирических героев, природу авторского «я» и модели создания образа поэта и его ипостасей в художественном пространстве (на примере драматургических текстов) Н.С. Гумилева.

Методологическое обоснование работы. Исследование феномена «жизнетворчества» и творческого наследия Н.С. Гумилева предполагает междисциплинарный подход, когда литература все чаще начинает взаимодействовать и «сотрудничать» с другими областями. Один из подходов к анализу лирики и драматургии Н.С. Гумилева предполагает синтез литературоведения, философии, теологии и социологии. Связь поэзии Н.С. Гумилева с восточной философией и масонским учением не вызывает сомнений. Философские и религиозные «знаки» в его творчестве рассматриваются прежде всего как средство создания художественного образа, как «строительный материал» поэтической биографии.

В соответствии с поставленными задачами основными **методами** нашего исследования стали биографический и историко-культурный методы, предполагающие рассмотрение предмета в контексте эпохи и ее актуальных идей. В третьей и четвертой главах акцент перемещается на текстуальный анализ лирических и драматургических произведений Н.С. Гумилева.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что выводы, полученные в результате работы, позволяют расширить методологию литературоведческих изысканий, углубить понимание специфики взаимодействия искусства и жизни, а также осмыслить историко-культурное наследие Н.С. Гумилева в контексте Серебряного века.

Научно-практическое значение диссертации заключается в том, что ее положения могут быть использованы при разработке лекционных курсов по истории русской литературы XX века, спецкурсов и семинаров, посвященных творчеству Н.С. Гумилева; истории и поэтике акмеизма; анализу поэтического текста; а также при написании курсовых и дипломных работ. Полученные выводы

могут способствовать дальнейшему изучению биографии и творчества Н.С. Гумилева.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Феномен «жизнетворчества» в художественном пространстве Серебряного века впервые проявляется и реализуется в среде символистов.
2. У «младосимволистов» футуристы заимствуют многие жизнетворческие принципы: подход к искусству не как к факту познания, а как к факту преобразования бытия; создание нового человека; новой формы жизни.
3. Основными инструментами самопрезентации поэтов-футуристов и их творчества стали эпатаж и скандал.
4. Акмеистам был характерен «театр стихотворения», где лирическое «я» реализовывалось в сознательном стремлении к самовыражению в авторской маске. Отсюда одним из главных принципов создания образа в поэзии Н.С. Гумилева становится принцип маски.
5. Н.С. Гумилев, как начинающий символист, был убежден в тождестве жизни поэта и его творчества. Поэтому не только поэзию, но и биографию Н.С.Гумилева можно рассматривать как «творческое деяние».
6. Поскольку в жизнетворческой иерархии Н.С. Гумилева верхнюю ступень занимала ипостась «поэта», то и в драматургии автора наиболее ярко представлены три ее разновидности: «поэт-любownik» («Дон-Жуан в Египте»), «поэт-мудрец» («Дитя Аллаха»), «поэт-воин» («Отравленная туника»).

Апробация результатов диссертации проводилась на международных и российских научных конференциях.

1. Третья Международная научная конференция «Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков», которая состоялась в Санкт-Петербурге 24- 26 февраля 2011 года.

2. Всероссийская школа-семинар «Современные направления анализа и интерпретации инокультурных текстов», которая прошла в Томске 15-17 марта 2011 года.

3. Четвертая Международная научная конференция «Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков», которая состоялась в Санкт-Петербурге 21- 22 февраля 2012 года.

Основные положения работы обсуждались на заседаниях кафедры истории русской и зарубежной литературы филологического факультета РУДН и отражены в ряде публикаций в научных изданиях.

Структура диссертации определяется ходом исследования. Работа состоит из введения, четырех глав, заключения и библиографии.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **введении** обосновывается актуальность темы, выявляется степень научной разработанности проблемы, дается краткий обзор различных методов восприятия творческого наследия Н.С. Гумилева, раскрывается научная новизна, объект, предмет, цель и задачи, методологическая основа; а также определяется теоретическое и научно-практическое значение настоящего исследования.

В первой главе диссертации «Феномен «жизнетворчества» в художественной культуре Серебряного века» выявляется природа «жизнетворчества», его реализация у символистов, футуристов и акмеистов.

В первом параграфе «Символистское жизнетворчество» рассматриваются принципы «жизнетворчества» и их воплощение в жизнетворческом пространстве символистов.

К феномену «жизнетворчества» необходимо подходить с точки зрения бинарной оппозиции «жизнь как текст / текст как жизнь», которую предложил А.М. Эткинд (Эткинд А. Содом и Психея. Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. – М.: ИЦ-Гарант, 1996.). Жизнь как текст актуализируется в нескольких аспектах. Во-первых, биография поэта выстраивается по законам искусства. Во-вторых, формируется новый тип личности – «символист» – который подразумевает создание нового контекста жизни и культурного быта (стилизация внешнего облика, эстетизация поведения, конструирование мифологического пространства).

Для символистского жизнетворчества характерна театрализация жизни (стремление «вынести театр в жизнь» (Вислова А.В. «Серебряный век» как театр: Феномен театральности в культуре рубежа XIX-XX вв. – М., 2000. – С. 27.)). Поэт-символист выступает в качестве режиссера своего жизненного пространства и одновременно актера, исполняющего выбранную им роль (В.Я. Брюсов – «черный маг», К.Д. Бальмонт – «солнечный Бог», В.И. Иванов – «мистагог» и т.д.).

Маска становится одним из способов «проживания» иных жизней, выполняя несколько функций. Во-первых, реализует попытку достичь совпадения внешнего (бытового, жизненного) с лирическим «я» произведений и во-вторых, является способом защиты от внешнего, «неидеального» мира. М.А. Волошин (Волошин М. Лики творчества. – Л.: Наука, 1988. – С. 122-123.) в своей работе подчеркивает, что маска является следствием стыдливости и самосохранения, спасает личность от наготы.

Ю. Котылев отмечает, что «социокультурные маски, примеряемые поэтами и художниками в начале XX века, были не просто экзотическими личинами богемы, но экспериментальными образцами облика нового человека, проблемой создания которого была озабочена вся общественная верхушка» (Гендер и общество в истории / под ред. Л.П. Репиной, А.В. Стоговой, А.Г. Суприянович. – СПб.: Алетейя, 2007. – С. 594.).

Во втором параграфе «Футуристическое жизнетворчество» анализируются основные принципы футуристического жизнетворчества и особенности творческого поведения поэтов-футуристов.

Многие черты жизнетворчества заимствуются футуристами у символистов (подход к искусству не как к факту познания, а как к факту преобразования бытия, создание нового человека, новой формы жизни). Однако эстетическая утопия футуристов – в большей степени, чем у их предшественников – приобретает лингвистическую окраску. С помощью нового поэтического языка поэт воплощает будущее, разрушая существующие языковые нормы и каноны («заумь» В. Хлебникова).

Своими произведениями футуристы создают «новую реальность», которая характеризуется специфическим соотношением между творимым объектом и

творящим субъектом. Взаимопроникновение субъекта и объекта присуще в той или иной мере любому произведению искусства, но только в футуризме грань между ними полностью стирается.

У В.В. Маяковского главная лирическая тема – это сам В.В. Маяковский, который снимает поэтическую условность, границу, разделяющую лирического героя и автора («Мое к этому отношение» «Себе, любимому, посвящает эти строки автор»). Первая книга стихов у В.В. Маяковского называется «Я». Первая трагедия – «Владимир Маяковский». Автор одновременно является режиссером собственной трагедии, ее единственным персонажем и ее актером. «Я» в стихах В.В. Маяковского – это всегда сам В.В. Маяковский. Произведения В.В. Маяковского выступают как биографические документы («Лиличка! Вместо письма»; «Про это»; «Письмо Татьяне Яковлевой»). Новый герой – В.В. Маяковский – герой лирики В.В. Маяковского и одновременно главное действующее лицо его биографии.

Эпатаж и скандал стали неотъемлемыми составляющими как символистского, так и футуристического жизнетворчества. Однако эпатаж футуристов носил более провокационный, революционный, «экстремистский» (Васильев И.Е. Русский поэтический авангард XX века. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2000. – С. 42.) характер, сметающий на своем пути все существовавшие до этого каноны и нормы – как на уровне поэтического языка, так и на уровне поведения самих поэтов. Футуризм сразу вышел за рамки только литературного течения. Общество восприняло его как новое движение.

Характерны заголовки газетных статей о футуристах: «Поэзия свихнувшихся мозгов», «Рыцари безумия». Автор книги «Футуризм и безумие» Е.П. Радин попытался провести аналогию между словотворчеством молодых поэтов и произведениями душевнобольных. Журналисты, публиковавшие статьи о творчестве футуристов, представляли их «шайкой буйных помешанных, непостижимым образом до сих пор находящихся на свободе», а само авангардное направление – «бессмысленным обезьянством кучки невежественных юнцов, страдающих недержанием честолубия» (Баснер Е. «Это мы слепы, а они видят новое солнце» – футуризм и футуристы в зеркале русской прессы 1910-х годов / Е. Баснер // Русский футуризм и Давид Бурлюк, «отец русского футуризма» / Под ред. А. Лакс. – СПб.: Государственный русский музей, 2000. – 240 с. – С. 17-22.).

Приемы «паблисити» (всеобщей гласности), самопрезентации, саморекламы активно культивировались футуристами. Современники часто спрашивали В.В. Маяковского, почему он так хвалит себя в своих произведениях. На что поэт отвечал, что он говорит о себе как о производителе и рекламирует и продвигает свою продукцию, как это делает хороший директор завода.

Поэты использовали многочисленные каналы передачи информации: публичные выступления, которые были построены по законам ярмарочного театра, с зазывалами и ролевыми масками, с перебранками и толпой зевак, поэзо-концерты, скандальные манифесты и декларации.

Устная форма общения с аудиторией – наиболее действенная и любимая футуристами форма информирования реципиента о себе. В XX веке такой способ коммуникации получил наибольшее распространение. Казалось бы, в подобной самопрезентации заявлена предельная откровенность в отношении между автором

и адресатом. Однако так называемая открытость – лишь маска, позволяющая мифопоэтизировать фигуру автора, организовывать в рецепции определенное представление о том или ином субъекте творчества, создавать иллюзию реальности, творить виртуальную действительность, подобно творению письменного текста. Это определенный прием жизнетворения.

Внешний вид футуристов поражал не меньше, чем их выступления. Яркие экстравагантные костюмы, раскрашенные лица – все это провоцировало и поражало публику, но неизменно вызывая интерес к себе и своим произведениям.

Поэты-футуристы публично демонстрировали, что не только их стихи – шедевры, но они сами произведения искусства. Эстетически значимые признаки внешней фактурности – выразительность фигуры, манера поведения, особое звучание голоса, костюм (Я сошью себе черные штаны // из бархата голоса моего. // Желтую кофту из трех аршин заката. // По Невскому мира, по лощеным полосам его, // профланирую шагом Дон-Жуана и фата) – окончательно закрепились в художественных текстах футуристов. Человеческое тело стало источником тропов, сюжета, лейтмотивов в футуристической поэзии. В программных текстах постоянно подчеркивается, что чувственные впечатления, телесный опыт играют значительную, если не центральную роль в создании новых художественных произведений.

В *третьем параграфе* «Акмеистическая концепция жизнетворчества (Н.С. Гумилев)» основное внимание уделяется концепции поэта в эстетике Н.С. Гумилева и принципам его жизнетворческого модуса.

В восприятии акмеистов поэт предстает как существо двуипостасное: как харизматический лидер, связанный с божественными энергиями Логоса и как мастер-ремесленник, трудящийся в поте лица. Обе эти ипостаси существуют в неразрывном единстве. Греческое «демиургос» обозначало сразу и Бога-творца (у Платона), и (в обычном) языке просто ремесленника, мастерового.

Опора на благой труд искусства, подобный труду средневековых ремесленников, стала доминантой культурной парадигмы акмеизма и жизнетворческим кредо Н.С. Гумилева. Неизбежным и закономерным следствием расцвета искусства для акмеистов является возведение искусства в статус ремесла, а ремесла – в искусство.

Для акмеистической поэзии характерна в некотором роде своеобразная театрализация, которая проявляется в том, что авторское «я» либо реализовывалось в сознательном стремлении к самовыражению в авторской маске (как, например, Н.С. Гумилев – маска капитана, открывателя новых земель и т.д.), либо во множестве ролей-зеркал в лирическом театре (А.А. Ахматова).

Границы между искусством и жизнью разрушаются. Возникает тождество с героями прошлого.

Во **второй главе** диссертации «Биография как творческое деяние» материалом исследования выступает текст жизни Н.С. Гумилева, создание творческой биографии.

В *первом параграфе* «Жизнестроительная стратегия Н.С. Гумилева в контексте идей О. Уайлда и Ф. Ницше» речь идет о выстраивании уникальной биографии поэта, о влиянии на мировоззрение Н.С. Гумилева идей О. Уайлда и Ф. Ницше.

О. Уайлд, широко популярный в среде литературной богемы России на рубеже XIX-XX вв., был одним из первых, кто распространял идеи театрализации жизни и их воплощения в реальность. Один из главных мотивов романа «Дориан Грей» – мотив о том, что первое и величайшее из искусств – это Жизнь, и все другие искусства – только преддверие к ней. Подобная философия была весьма близка начинающему символисту Н.С. Гумилеву: «Что есть прекрасная жизнь как не реализация вымыслов, созданных искусством? Разве не хорошо сотворить свою жизнь, как художник творит картину, как поэт создает поэму? Правда, материал очень неподатлив, но разве не из твердого мрамора высекаются самые дивные статуи?» (Гумилев Н. В огненном столпе. – М.: Сов. Россия, 1991. – С. 218.). Однако впоследствии поэт подчеркивал, что, в отличие от О. Уайлда, который, по его словам, вложил в свои произведения только талант, а гений поместил в жизнь, он хочет, чтобы его стихи и его жизнь были гениальными в равной степени.

Расцвет популярности Ф. Ницше в России выпадает как раз на период формирования личности поэта. Для Н.С. Гумилева Ф. Ницше – это прежде всего олицетворение homo ludens, воина-эстета, «настоящего мужчины». Начиная с ранней молодости, Н.С. Гумилев под воздействием мыслей немецкого философа («война есть воспитание свободы в человеке», «свободный человек – воитель») стремится воспитывать в себе воина. Необходимо подчеркнуть определенную близость самих типов личности Н.С. Гумилева и Ф. Ницше (психофизиологическое сходство и совпадение биографических фактов). Несомненно, первым импульсом к осознанию того факта, что не только жизнь поэта, но и его смерть должна быть подобна произведению искусства, были идеи немецкого философа.

Одним из главных пунктов жизнестроительной программы поэта становится концепт «свободной смерти» («Несравненное право – Самому выбирать свою смерть»), сложившийся под воздействием мыслей Заратустры («Так говорил Заратустра»). На протяжении всей биографии поэта концепт «своей» смерти проходит трехступенчатую эволюцию (попытка самоубийства, дуэль с Волошиным, смерть в бою).

Трагическая гибель 35-летнего поэта во многом стала логическим завершением «маскулинной» программы, намеченной им еще в юности. Г.В. Иванов напишет: «...В сущности, для биографии Гумилева, такой биографии, какой он сам себе желал, – трудно представить конец более блестящий» (Давидсон А.Б. Николай Гумилев. Поэт, путешественник, воин. – Смоленск: Русич, 2001. – С. 386.).

Во *втором параграфе* «Ролевое позиционирование Н.С. Гумилева» рассматривается тот ролевой комплекс, над которым Н.С. Гумилев сознательно «работал» всю свою жизнь. Воплощение ролей происходит на трех уровнях: биографическом, социокультурном и художественном.

На биографическом уровне воплощаются роли путешественника («Африканский дневник»), воина («Записки кавалериста») и Дон Жуана (как одна из разновидностей роли рыцаря). Важной особенностью этих ролей является фактуальность, то есть подчеркнутое их утверждение не только в художественных произведениях, но и в реальной жизни. Четыре путешествия по африканскому континенту, непосредственное участие в войне, воплощение «кодекса

средневековой рыцарственности» в жизни (его церемонное и серьезное отношение к женщине в сравнении с преобладавшими в то время «легкими» нравами) – все это выделяло Н.С. Гумилева среди остальных деятелей Серебряного века, пребывающих в атмосфере театрализации и всевозможных мистификаций.

В социокультурной сфере реализовалась роль мэтра, «отца акмеизма». Пройдя долгий путь ученичества (В.Я. Брюсов и В.И. Иванов), Н.С. Гумилев постепенно «набирает вес» не только как поэт, но и как литературный деятель, организатор литературно-общественной работы («Цех поэтов», «Звучащая раковина») и становится одним из лидеров нового течения – акмеизма. Стиль отношений с «противниками» акмеистов говорит о том, что в сознании Н.С. Гумилева доминировало восприятие литературного процесса как борьбы группировок и школ, что роднит его с В.Я. Брюсовым.

Однако самым важным своим предназначением в жизни Н.С. Гумилев считал роль поэта. В его представлении поэзия выполняет магически-жреческую функцию: владение словом дает поэту неограниченную власть над миром, в том числе возможность завоевывать женские сердца (подтверждение этому мы находим как в лирике, так и в драматургии Н.С. Гумилева).

В третьей главе «Эволюция лирического героя в поэзии Н.С. Гумилева» внимание уделяется эволюции лирического героя и принципам создания образа в поэзии Н.С. Гумилева.

Для раннего творчества Н.С. Гумилева основным принципом создания образа станет принцип авторской маски. Однако, как считает С.М. Пинаев (см. Пинаев С.М. «Древних ратей воин отсталый...» (Жизненный путь и художественный мир Н. Гумилева) // *Закрит нам путь проведенных орбит...* М. Волошин, Н. Гумилев, О. Мандельштам. Возвращение поэзии / Сост. С.М. Пинаев. – М.: Изд-во УДН, 1990.), маска в той или иной степени сопровождала поэта на протяжении всего его творческого пути. От ипостасей воина, охотника и мореплавателя Н.С. Гумилев не отказывался вплоть до своей трагической гибели, так как они соответствовали сути его личности, жизненным потребностям, психоскладу.

Л.Г. Кихней отмечает: «В отличие от игровых моментов символистов и футуристов, игра у акмеистов в силу ее сакральной подражательности, не транспонируется в жизнь, а носит характер собственно художественной деятельности, являясь епархией художника. У акмеистов в пространство игры нередко вписываются модели поведения лирических субъектов, что выражается в смене психологических масок, в культурно-мифологическом травестировании образов. Сам факт использования психологической маски позволяет поэту обнажить тайники души. Сама смена масок, их чередование на протяжении цикла или книги стихов дает картину причудливой сложности и многоплановости лирического сознания поэта. Й. Хейзинга пишет: «Инобытие и тайна игры вместе с тем наглядно выражаются в переодевании... Переодеваясь или надевая маску, человек «играет» другое существо. Он и есть это «другое существо»!» (Кихней Л.Г. *Философско-эстетические принципы акмеизма и художественная практика А. Ахматовой и О. Мандельштама // Дисс... на соиск. уч. ст. докт. филол. наук. – М.: МГУ им. Ломоносова, 1997. – С. 116-117.*)»

С.М. Пинаев вводит такое понятие как «чувствующая маска»: «Маска и лицо у Гумилева сосуществуют, видны одновременно. Маску он как бы держит на отлете. Поэтому создается впечатление, что маска у него чувствует. Гумилев достигает поэтического эффекта за счет только ему свойственных интонаций, за счет «чувствования» маски или ее прозрачности, сквозь которую можно видеть лицо поэта, лицо ребенка, стесняющегося своей детскости, наивности, непосредственности, наконец, своей внешности гадкого утенка и потому прикрывающегося нарочитой мужественностью...» (Пинаев С.М. «Древних ратей воин отсталый...» (Жизненный путь и художественный мир Н.Гумилева) // *Закрыт нам путь проведенных орбит...*» М. Волошин, Н. Гумилев, О. Мандельштам. Возвращение поэзии / Сост. С.М. Пинаев. – М.: Изд-во УДН, 1990. – С. 147-148.).

В.Я. Брюсов, называет Н.С. Гумилева «поэтом зрительных картин, может быть не всегда умеющим сказать новое и неожиданное, но всегда умеющего избежать в своих стихах недостатков». Вероятно, происходит это из-за переосмысления, «перепроживания» привычных, уже введенных в поэтический арсенал образов (см. Пинаев С.М. «Древних ратей воин отсталый...» (Жизненный путь и художественный мир Н. Гумилева) // *Закрыт нам путь проведенных орбит...*» М. Волошин, Н. Гумилев, О. Мандельштам. Возвращение поэзии / Сост. С.М.Пинаев. – М.: Изд-во УДН, 1990. – С. 48.).

Главной находкой первого сборника Н.С. Гумилева была «маска конквистадора», явившаяся следствием автора «утвердить себя, и не только утвердить, но сделать себя вопреки собственным невыигрышным данным» (Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы / Вст. статья А.И. Павловского, биограф. очерк В.В. Карпова, сост., подг. текста, прим. М.Д. Эльзона. – Л.: Советский писатель, 1988. – С. 9.), иначе говоря, достичь желанного совершенства личности. «Мужественная интонация, волевое начало становятся доминирующими. Вот оно – отличие Н. Гумилева от его старших современников: К. Бальмонта, А. Белого, А. Блока... Название «Путь конквистадоров» оттеняло новизну избранной позиции. Идеалы утверждались в «битве», огневой, даже кровавой... Невозможно не вспомнить опыт... Брюсова...» (Гумилев Н.С. Избранное / Сост., вст. статья, прим. Смирновой Л.А. – М., Советская Россия, 1989. – С. 11.).

Образ поэта-мага, поэта-пророка, рожденного строками первого сборника, Н.С. Гумилев пронесет через всю жизнь. Н.С. Гумилев верил, что хранителями высшего, божественного знания являются наделенные магической властью поэты-жрецы по аналогии с древнеирландскими жрецами-друидами. Одним из ключевых персонажей «Пути конквистадоров», воплощающих концепцию поэта-мага, становится Заратустра («Песнь Заратустры»). В дальнейшем идейно-философская ориентация на Ф. Ницше позволит Н.С. Гумилеву выстроить свою историософию, где ницшеанское движение к сверхчеловеку возникнет в виде развития цивилизации по пути к достижению высшей своей стадии – господства касты поэтов-магов друидов, а средством этого движения выступит поэзия – род магического обряда, объединяющего прошлое, настоящее и будущее, и в итоге, дающее право на управление историей.

Во втором сборнике («Романтические цветы») Н.С. Гумилев по-прежнему обращается к различным культурно-историческим маскам и мифологическим ипостасям, однако разнообразит их, полагая, что именно разнообразие и

количество масок помогает автору творить свой индивидуальный поэтический облик. А вслед за В.Я. Брюсовым подчеркивает, что маска позволяет не только представить определенную сторону лирического «я» поэта, но и преобразить себя, «предельный призрак выдвигая, как свой властительный двойник». Таким образом, Н.С. Гумилев продолжает экспериментировать со своими поэтическими масками и личностными возможностями и в последующих сборниках («Жемчуга», «Чужое небо»).

В «Жемчугах» появляется важная для всего житнетворческого модуса Н.С. Гумилева маска Дон Жуана (стихотворение «Дон Жуан»), которая в дальнейшем трансформируется и эволюционирует в пьесе «Дон Жуан в Египте». Однако в переходном от раннего периода творчества к зрелому сборнике «Чужое небо» принцип обращения к авторской маске встречается уже эпизодически («Укротитель зверей», «Отравленный», «Блудный сын»).

Сборник значим для нас в первую очередь тем, что здесь появляется новый герой – царь-ребенок «с иронической усмешкой» – вот кто теперь «символ жизни» (не поэт, не воин). Этимология этого образа вновь отсылает нас к философским идеям Ф. Ницше («Так говорил Заратустра»), под влиянием которого Н.С. Гумилев находился всю свою жизнь. В «Чужом небе» лирический герой впервые во всех своих формах максимально близок биографическому автору.

«Колчан» свидетельствует о новом этапе творческого пути Н.С. Гумилева. Лирическое «я» имеет явные биографические корни. Н.С. Гумилев практически не прячет своего персонажа за маской, его размышления максимально близки авторским.

Автор сборника обращается к мифологеме героя-поэта, художника, создателя, творца. Однако теперь, с точки зрения новой акмеистической программы, облик этого героя претерпевает некоторые изменения: он оказывается поэтом, замечаящим самые частные и мелкие детали «земной жизни». Мир оказывается искусственно «сделанным», «созданным», в результате чего художник латентно уподобляется творцу («Фра Беато Анджелико»), происходит ассоциирование лирического героя с художником.

«Колчан» примечателен для нас в первую очередь «военными стихами», так как здесь наиболее отчетливо реализуется мифологема героя-воина, очень значимая для житнетворчества поэта. Война представлялась Н.С. Гумилеву одним из средств раскрытия духовного потенциала человека и источником его нравственного очищения. В пограничной ситуации между жизнью и смертью («под пулями во рвах спокойных») лирический герой ощущает истинность своего существования, всю полноту человеческих чувств. Смерть на поле боя поэт считал прямым итогом духовной реализации, обретения рая (переключка со средневековыми представлениями о том, что павший в бою попадает в рай, достигая бессмертия).

В следующем сборнике «Костер» впервые проявляется заметный интерес автора к теме России, к ее истокам и языческим корням. Славянские мотивы выходят здесь на первый план.

Змееборческий мотив у Н.С. Гумилева соотносится с темой творчества, акт которого сопоставим с космогоническим деянием, а добывание Слова уподобляется героическому мифологическому поединку героя с хтоническим

существом, поэтому путь поэта – один из самых опасных. Таким образом одной из главных тем сборника (она же и магистральная для всего творчества Н.С. Гумилева) является творчество как поединок с хаосом.

В «Огненном столпе» поэт предстает в новой ипостаси. Личностное начало, тяготеющее к автобиографизму, становится превалирующим, лирическое «я» выдвигается на передний план, создавая и подчиняя себе художественный мир сборника. Для Н.С. Гумилева еще больше, чем прежде, актуальны автобиографическая символика, обусловленная личностными духовными и творческими поисками автора («Память»), ассоциации, рожденные собственными переживаниями, углубленный психологизм. В творчество он привносит автобиографические элементы не только сюжетно-событийного свойства, но чаще стремится передать эволюцию собственных духовных поисков. Процесс познания феномена личности становится тождественным процессу познания мира.

Герой-поэт идет сложным путем эстетического поиска, в то же время он обретает черты зодчего («Я – угрюмый и упрямый зодчий Храма, восстающего во мгле»). В этом духовном путешествии важнейшим стремлением героя становится обретение власти над собственным духовным миром. Герой-маг/жрец становится царем, не властвуя над миром, а лишь обретая подлинное понимание собственной души.

Все те ипостаси лирического героя, которые воплотил в своем творчестве Н.С. Гумилев, впоследствии стали ассоциироваться с личностью самого поэта.

В **четвертой главе** «Модели построения образа поэта в драматургии Н.С. Гумилева» рассматривается создание автором трех наиважнейших для него ипостасей поэта.

В *первом параграфе* «Поэт-любовник («Дон Жуан в Египте»)» излагаются принципы создания в пьесе «Дон Жуан в Египте» одной из ипостасей Н.С. Гумилева – «поэта-любовника». И в личностном, и в художественном плане женщина является для поэта олицетворением «неведомого мира», который бросает вызов мужчине-завоевателю. Для покорения этого мира Н.С. Гумилев использует все известные ему способы: от обольщения в реальных, жизненных условиях (ухаживает за женщинами только в качестве поэта и соперниками своих числит только себе подобных) до поисков в художественном пространстве того образа, перед которым не устояло бы ни одно женское сердце (конквистадора, рыцаря, Дон Жуана).

Миниатюра «Дон Жуан в Египте» была создана в результате переложения «вечного» и «высокого» сюжета в мировой драматургии на очень камерную и «бытовую» основу, понятную лишь узкому кругу «посвященных» лиц, легко узнававших в «воскресшем» герое – вернувшемся из африканского путешествия 1910-1911 годов Н.С. Гумилева, в «египтологе» Лепорелло – В.К. Шилейко, Американке – А.А. Ахматову, а в солидном «мистере Покэре» – М.Л. Лозинского. Подобный прием проецирования классики в повседневность – при неизбежном пародировании первой – традиционное средство, к которому прибегают авторы «капустников» и эстрадные артисты, что говорит о непосредственном влиянии традиций импровизационных номеров «Бродячей собаки» на раннего драматурга Н.С. Гумилева.

Следуя за А.С. Пушкиным, Н.С. Гумилев делает Дон Жуана – поэтом, «импровизатором любовной лирики» (Karpiak R. The Sequels to Pushkin's Kammenyi Gost: Russian Don Juan Versions by Nikolai Gumilev and Vladimir Korovin-Piotrovskii // Studies in Honour of Louis Shein. Ed. Cioran S. et al. McMaster UP, 1983. – P.82.). Оба героя – творцы, что лишь подчеркивает внутреннюю связь «вечного» образа с лирическим «я» двух поэтов. Основная черта произведения А.С. Пушкина определяется не сюжетом самой легенды о Дон Жуане, а собственными лирическими переживаниями автора, неразрывно связанными с его жизненным опытом. В основе гумилевской пьесы также лежат лирические переживания автора и его жизненный опыт, но «не в отраженном (пусть и художественно), а в жизнетворчески преображенном виде» (Мелешко Т.А. Одноактная пьеса в стихах «Дон Жуан в Египте» в составе поэтического сборника Н. Гумилёва «Чужое небо» // <http://gumilev.ru/about/10/>). Подчеркивая перевоплощение Дон Жуана в поэта, Н.С.Гумилев создает эффект, будто герой говорит стихами, а все остальные персонажи – прозой. На протяжении пьесы объем реплик Дон Жуана постепенно увеличивается, последняя из них разрастается до монолога, обращенного к возлюбленной (мисс Покэр). Н.С. Гумилев облагораживает своего Дон Жуана, для которого импровизация любовной песни не просто средство обольщения, а само по себе есть цель, не нуждающаяся в оправданиях извне. Юмор, сопровождающий мистера Покэра и Лепорелло, отлично оттеняет лиризм Дон Жуана и мисс Покэр. Отсутствие трагедийной ноты, мажорная тональность, авторская ирония позволяют определить жанр произведения как «маленькую комедию».

Образ Дон Жуана – смелого и страстного любовника – ассоциируется с самим автором пьесы; это подтверждают и автобиографический подтекст миниатюры, и свидетельства некоторых современников. Н.А. Оцуп отмечает: «Считая себя уродом, он тем более старался прослыть Дон Жуаном, бравировал, преувеличивал. Позерство, идея, будто поэт лучше всех других мужчин для сердца женщин, идея романтически-привлекательная, но опасная, – вот черты, от которых Гумилев до конца своих дней не избавился... Гумилев был Дон Жуаном из задора, из желания свою робкую, нежную, впечатлительную натуру сломать...» (Оцуп Н. Николай Степанович Гумилев // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. – М., 1990. – С. 84.).

Во *втором параграфе* «Поэт-мэтр («Дитя Аллаха»)» рассматриваются подходы к созданию еще одной важной ипостаси Н.С. Гумилева – «поэта-мудреца».

Ипостась «поэта-мудреца» воплощается через реальное историческое существо – персидского поэта Гафиза, жившего в Ширазе в XIV веке, в образе которого, начиная с символистов, происходит характерная для петербургской культуры Серебряного века персонификация «поэта». Гафиз был один из псевдонимов самого Н.С. Гумилева: именно под этим именем он фигурирует в переписке с Л.М. Рейснер, которой он был сильно увлечен во время работы над «арабской сказкой».

Не столько схожесть в биографиях обоих поэтов (достаточно позднее признание), но тема поэта-пророка – одна из самых главных у Гафиза – дает основание предполагать ориентированность Н.С. Гумилева на саму личность

Гафиза. По концепции Гафиза, поэт боговдохновен, озарен огнями мистического прозрения.

В «арабской сказке» «Дитя Аллаха» Гафиз выступает в роли поэта-заклинателя, поэта-чародея. Благодаря своему нравственному превосходству над другими персонажами (в отличие от своих соперников он не требует от Пери ничего взамен), поэту-магу удастся покорить героиню.

Мотив поэтического избранничества играет для «сказки» сюжетообразующую роль. Если бы Гафиз не был поэтом, рухнул бы сюжет пьесы. Именно поэтический дар позволяет Гафизу утешить Пери и помогает обрести духовную гармонию.

В пьесе ощущается и влияние учений суфийских мистиков. В «сказке» показаны два пути к духовному совершенству: через углубление в самого себя (позиция Дервиша) и через слияние с миром (позиция Гафиза). Однако в концепции Н.С. Гумилева поэт, как и монах, служит Богу, но в отличие от монаха, он знает радости земной, телесной жизни. Кроме того, ему открыты тайны как творцу (поэт приобщается к Богу через творение, «тварность»). Поэт творит свою жизнь, так как жизнь и поэзия – едины (Я тоже дервиш, но давно /Я изменил свое служенье:/ Мои дары Творцу – вино, / Молитвы – песнь о наслажденье (Гумилев Н.С. Собрание сочинений. Т.5. Пьесы (1911-1921). – М.: Воскресенье, 2004. – 520 с. – С.89.)). Гафиз не только поэт, он еще и мудрец, который постиг книгу жизни, и поэтому только он достоин божественной Пери.

Образ Гафиза воплощает идеальный тип поэта и мужчины. Все его бытие – это свободная деятельность, цель которой – удовольствие, заключенное в ней самой. Это и становится для Н.С. Гумилева наивысшим модусом существования человека. В пьесе это бытие противопоставлено пути проб и ошибок, несущих страдания и разочарования (Пери), а также тяжеловесной мудрости, обретенной «плодами молений» и «ценою многих искушений» (Дервиш).

В *третьем параграфе* «Поэт-воин («Отравленная туника»)» демонстрируется модель создания образа поэта-конквистадора: он не только покоритель женских сердец, но еще и воин.

В трагедии «Отравленная туника» также прослеживается автобиографический подтекст, более заметный в сравнении с предыдущими произведениями. Известно, что во время работы над пьесой, Н.С. Гумилев жил в Париже и работал над стихами, составившими стихотворный сборник, главной темой которого стала неразделенная любовь поэта к Елене Дюбуше, вышедшей замуж за американца. История отношений Царя и Зои в «Отравленной тунике» точно повторяет лирическую коллизию книги стихов «К Синей звезде».

Наиболее полно личность Н.С. Гумилева раскрывается в оппозиции пары Имр – Царь. С одной стороны, некрасивый, несчастный в любви воин-Царь, с другой – страстный, пылкий, смелый воин Имр. Оба героя, безусловно, созвучны мироощущению автора.

Однако в большей степени Н.С. Гумилев соотносит себя с главным действующим лицом пьесы – Имром, реальным историческим лицом – одним из семи лучших арабских поэтов домусульманской эпохи.

Имр, в отличие от того же Гафиза, не только поэт, он еще и пылкий любовник, прославившийся галантными приключениями и воспевающий их в

своих поэтических творениях. Имр – воин, конквистадор, рвущийся отомстить своим врагам. Идея храброго воина, конквистадора-завоевателя была близка Н.С. Гумилеву на протяжении всей его поэтической деятельности.

Еще раз следует подчеркнуть, что верхнюю ступень в иерархии персонажей Н.С. Гумилева занимает Поэт. Это максимальное самоутверждение героя, достижение той цели, которую он преследует. Быть Поэтом Н.С. Гумилев считал своим главным предназначением и в жизни. В драмах представлены три ипостаси их автора: «поэт-любовник»; «поэт- мэтр (мудрец)»; «поэт- воин (конквистадор)».

В заключении изложены основные выводы нашего исследования.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

1. **Кулагина А.А. Лирическое «я» в драматургии Н.С. Гумилева (на примере пьесы «Дон Жуан в Египте») // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2011. – № 2.– С. 37-44.**
2. *Кулагина А.А. Маски и роли в житнетворчестве Н.С. Гумилева // Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков: материалы третьей международной научно-практической конференции: Том 2. – СПб., 2011. – С. 99-104.*
3. *Кулагина А.А. Дискурс игры в культуре Серебряного века (на примере символистов) // Основные направления анализа и интерпретации инокультурных текстов: сборник научных трудов Всероссийской школы-семинара «Основные направления анализа и интерпретации инокультурных текстов». – Томск: Издательство Томского политехнического университета, 2011. – С. 42-45.*
4. *Кулагина А.А. К вопросу об одной из ипостасей поэта: Н.С. Гумилев-Дон-Жуан // Актуальные проблемы современного литературоведения: сборник статей молодых ученых. Вып. 3. – М., РУДН, 2011. – С. 111-117.*
5. *Кулагина А.А. Мотивы «дервиша» и «поэта» в «арабской сказке» Н.С. Гумилева «Дитя Аллаха» // Актуальные проблемы современного литературоведения: сборник статей молодых ученых. Вып. 3. – М., РУДН, 2011. – С. 104-111.*
6. *Кулагина А.А. Феномен кабаре «Бродячей собаки» как отражение театрализации в художественном пространстве Серебряного века // Литература в искусстве, искусство в литературе-2011: сб. науч. ст. – Пермь; Перм. гос. ин-т искусства и культуры, 2011. – С. 7-12.*

Кулагина Анастасия Андреевна (Россия)
Жизнетворческая концепция и принципы создания образа
в лирике и драматургии Н.С. Гумилева

Диссертационная работа представляет собой анализ феномена «жизнетворчества» в художественном пространстве Серебряного века и выявление целостной житнетворческой концепции конкретной личности – Н.С. Гумилева.

Выстраивание поэтом собственной уникальной биографии и создание образа в лирике и драматургии Н.С. Гумилева стали основными аспектами нашего исследования.

Результаты диссертационного исследования могут быть использованы при разработке лекционных и практических курсов по истории отечественной литературы, а также при разработке спецкурсов и подготовки учебных пособий.

Anastasya A. Kulagina (Russia)
N. Gumilev's "life-creativity" concept and principles of creation of poetic
persona in his lyrics and drama

This dissertation is based on the analytical research into the phenomenon of «life-creativity» within the imaginative space of the Silver Age of Russian poetry and is aimed at unraveling and explanation of an integrated personal “life-creativity” concept developed by N. Gumilev.

N.S. Gumilev's structuring of his own unique biography along with creating of poetic persona in his lyrics and drama became the main objectives of our research

Research findings can be used in designing of theoretical and practical courses on history of Russian literature, as well as theme-based specialty courses and learning aids.