

Э.Г. ШЕСТАКОВА  
(Донецк)

### АНОМАЛЬНАЯ СУЩНОСТЬ МОТИВА *ДЕТСТВА* В МИРЕ Н. ГУМИЛЁВА

Известно, что о поэзии Н. Гумилёва активно начала писать критика уже с момента выхода его первой книги стихотворений – «Путь конкистадоров» (1905). Как хорошо известно, и то, что уже современные Н. Гумилёву критика и литературоведение, определяя природу, лики, маски его героя, родо-жанровые особенности, ведущие доминанты художественного мира, фактически четко и точно очертили их сущность (см.: [1; 2]). Вполне можно говорить, что именно в критических, литературоведческих работах тех лет и была задана та основа понимания гумилёвского мира, которая будет актуальной и для литературоведения нашего времени (см.: [3-7]).

При всем многообразии вектора и частой антитетичности толкования поэзии Н. Гумилёва критики и литературоведы сходятся в том, что его мир – это мир, в котором есть «средневековые замки, причудливые дворцы Востока, пустыни, где еще длится дикая жизнь, и, наконец, просто небывалые, воображаемые страны, сотворенные по произволу, по прихоти поэта» (В.Я. Брюсов) [1, 359]. Есть в этом мире и «живая экзотика, война с ее стихийным захватом» (М.М. Тумповская) [1, 435], и «явления подчиняются не обычным законам природы, но новым, которым повелел существовать поэт...» (В.Я. Брюсов) [1, 360]. И все «здесь необычайно» (Росмер) [1, 375]. И живут необычайные звери и птицы, составляя зверинец – «необычайное обилие всех представителей животного царства» (Л.Н. Войтоловский) [1, 374], и вообще Н. Гумилёв «любит придумать «что-нибудь этакое экзотическое», небывалое, как «темно-изумрудный крокодил»» (В.Л. Львов-Рогачевский) [1, 381].

И действуют в этом мире необычные герои: конкистадоры, палладины, варвары, скифы, африканцы, индийцы, драконы, маги, принцы, принцессы, девы-воительницы, колдуньи, русалки, знаменитые культурные персонажи – Адам, Семирамида, Дон Жуан, Тимур, Данте, Беатриче, Васко-де-Гама, Одиссей, Ромул, Агамемнон, маркиз Карабас... Необычаен и сам главный лирический герой: он и

воин, и ратник, и латник, и охотник, и любовник, и капитан, и певец, и рыцарь, и безбожник, и игрок... Как необычайна в этом мире и вера: Гумилёв – «блудный сын Библии» (Ю.И. Айхенвальд) [1, 492]. И также необычайно чувство любви в этом мире: «Гумилёв не умеет петь свирелью о любви печальной и увязающей, о тайной боли сердца или об ужасе ночного хаоса: поэт всегда увлечен мечтами рыцаря или капитана, «открывателя новых земель»» (Б. Кремнев) [1, 379]. Более того, у «молодого поэта почти нет любовных мотивов» (Росмер) [1, 376]. И хотя Гумилёв – романтик, но «со своей лунной любовью, он не только будет совершенно презирать чувствительность, но и самому чувству согласиться платить совсем не щедрые дани» (Ю.И. Айхенвальд) [1, 496]. Необычайно, что для «печального и сурового рыцаря» – «любовь не награда, а новый подвиг, новый смертельный поединок» (А. Ауслендер) [1, 369].

Можно с уверенностью утверждать, что, уже начиная с 1910-х гг., мир Н. Гумилёва был достаточно полно определен и истолкован с различных точек зрения: особенностей бытования героя, системы персонажей, поэтической «географии», «истории», хронотопа, психологии, литературных связей и традиций. Современное нам литературоведение, не очень часто обращаясь к проблемам художественного мира Н. Гумилёва, преимущественно продолжает развивать идеи, предложенные в первой трети XX ст. При этом и Вяч. Вс. Иванов в статье, открывающей сборник стихотворений Н. Гумилёва, будет последовательно акцентировать внимание на всеобъемлющей, многоаспектной необычности его мира, смещенности и разрушенности в нем всех обычных представлений [3].

Но именно Иванов, пожалуй, единственный из исследователей, если не считать вскользь брошенное упоминание А.Я. Левинсона о *мудрой детскости* поэмы «Мик» [1, 459], обратит внимание на особую роль детства в мире поэта. Размышляя о специфике отношения Н. Гумилёва к своей биографии, осмысления ее как продолжения творчества, а творчества – как продолжения биографии, Иванов пишет о важности для поэта темы детства. Анализируя известное стихотворение «Память», он делает акцент на детстве как одномоментном срезе жизни лирического героя. Прежде всего, Иванов фокусирует внимание на состоянии героя, погруженном в пространство образов деревьев, растений, рыжей собаки, т.е. всего того мира, с кото-

рым «дружил ребенок» и который в стихотворении затем «меняется совершенно отличным от него срезом жизни, изображенным иронично и отчуждено. Этот, следующий образ поэта, или «душа», сменяющая душу ребенка, зрелому Гумилёву несимпатичен» [3, 15]. Дальнейшая логика рассуждений исследователя ведет к характерной для модернизма постницшеанской идее сверхчеловека и ее сложному преодолению в поэтическом мире Н. Гумилёва. К проблеме детства Иванов уже возвращаться не будет, завершив затронутый разговор о нем лишь как об обязательном факте эмпирической биографии поэта, нашедшем неперемное для Серебряного века воплощение в его поэтической биографии.

Действительно, при первичном приближении к поэтическому миру Н. Гумилева, когда, по тонкому наблюдению С.К. Маковского, веришь поэту на слово, вполне может показаться, что в этом, переполненном, порой даже чрезмерно плотно представленном различными, культурами, самыми невероятными временами, пространствами, героями мире, нет места детству и ребенку<sup>1</sup>. Ведь детство – это не просто особый срез жизни, отличающийся хрупкостью, открытостью, наивностью, некой первозданностью и необычайной уникальностью. И не только то изначальное состояние, которое самым необходимым образом переживает каждый человек, сохраняя о нем память и определенный опыт, помогающий иди же мешающий ему в дальнейшей жизнедеятельности.

Детство – это не только искренность в общении с миром, с собою. Это еще и особый способ видения и артикулирования мира и себя, который лишь в виде редкостного и исключительного дара может стать активными памятью и опытом взрослого человека. Память и существенность детства для уже взрослого человека, как правило, предполагают предельную искренность, напряженную способность к чувствованию бытия и феноменальную незащищенность, сильную

---

<sup>1</sup> Если при этом не говорить о поэмах «Мик» и «Звездный ужас», как о произведениях явно близких к романтической трактовке мира и, естественно, типологически сходных в изображении детства и ребенка с Серебряным веком. Относительно поэмы «Мик» на это специально указывают, в частности Г. Гальский, сопоставляя ее с произведениями Киплинга [1, 463], и Р.Н. Иванов-Разумник, отсылая к «Мцыри» Лермонтова как к литературному истоку поэмы Н. Гумилёва [1, 464].

именно своей верой и доверием ко всему сущему, перед тем, что называется миром взрослых и что крайне часто носит конвенциональный характер. Детство предполагает еще и принципиальную неусталость от жизни, от себя, а, главное, это – умение воспринимать существование мира и себя через постоянное до-опытное состояние. И, казалось бы, как можно говорить об устойчивом или скольконибудь серьезно значимом для гумилёвского лирического героя проявлении детства в том мире, где он четко и ощущает, и осознает, и часто постулирует следующую мысль:

Но я живу, как пляска теней  
В предсмертный час больного дня,  
Я полон тайною мгновений  
И красной чарою огня.

«Credo» [8, 36];

Я знаю измену,  
Сегодня я Пана ликующий брат,  
А завтра одену  
Из снежных цветов прихотливый наряд.  
И грусть ледяная  
Расскажет утихшим волнением в крови  
О счастье без рая,  
Глазах без улыбки и снах без любви.

«Осень» [8, 61];

Вероятно, в жизни предыдущей  
Я зарезал и отца и мать,  
Если в этой – Боже присносуший! –  
Так позорно осужден страдать.  
Каждый день мой, как мертвец, спокойный,  
Все дела чужие, не мои,  
Лишь томленье вовсе недостойной,  
Вовсе платонической любви.

«Вероятно, в жизни предыдущей...» [8, 359]?

Однако, «если только не поверить поэту на слово, если вдуматься в скрытый смысл его строф (может быть, до конца и не создаваемый им самим)» [1, 260], то обнаруживается необычайный по своей сущности и по авторскому решению стройный мотив детства. Он, фак-

тически, постоянно крайне неожиданным, парадоксальным образом переплетается и взаимодействует с мотивами любви и одиночества, экзистенциальной заброшенности я, ославленности мира и предельного, не-детского знания о нём.

Мотив детства у Н. Гумилёва появляется всегда семантически и эстетически внезапно, обнаруживая и обнажая такие немислимые глубины бытия мира и человека, которые возможно ощутить лишь через мгновенное, наивное по своей сущности прозрение-сопоставление принципиально разнородного, удаленного и отделенного друг от друга устойчивыми культурным опытом, культурным фондом памяти, для которых однако крайне значим *побочный чувственный смысл* явлений (Э. Сепир). Как, например, в случае со сравнением грациозных ножек рафинировано эстетичной и утонченной эротичной танцовщицы с играющими детьми:

Вы казались бонбоньеркой  
На изящной этажерке,  
И, как беленькие кошки,  
*Как играющие дети,*  
*Ваши маленькие ножки*  
Трепетали на паркете,  
И жуками золотыми  
Нам сияло Ваше имя.

«Японской артистке Сада-Якко,  
которую я видел в Париже» [8, 85; курсив наш].

При этом необходимо сразу оговорить несколько моментов. При всей важности и для культуры Серебряного века и для всей последующей за ней культуры XX ст. открытий З. Фрейда, фрейдизма и психоанализа, делающих, прежде всего, упор на детстве и детских травмах, комплексах, мы не будем рассматривать поэтический мир Н. Гумилёва с таких методологических подходов. Фрейдизм в литературоведении направлен не на уникальность, самостоятельность и самоценность внутренней сущности художественного произведения, а на его жесткую взаимосвязь и обусловленность внешней, публично-социальной сферой бытования человека. Более того, стремлением опубликовать, социализировать и разобрать его (человека) внутренние, напряженно уединенные, предельно личностные переживания и

опыт, зафиксированные в слове. Нас же интересует в первую очередь именно поэтический мир как особая эстетическая реальность, когда, отталкиваясь от общеизвестного тезиса Д. Лихачёва, определяющим оказывается непосредственно само произведение словесности как некое самоценное явление. По отношению к нему и история, и психология, и социальная действительность, и общественные процессы, и взгляды автора, и его сугубо биографические, в том числе и интимные, моменты жизни как конкретного индивида вторичны, входят в ткань произведения всегда пересотворенными.

Анализируя мотив детства в поэзии Н. Гумилёва, не будем касаться и проблемы социальных отклонений, извращений, которыми полны произведения, например, Ф. Достоевского, В. Набокова, делающих акцент на социально-психологических, культурно-общественных проблемах. Для них детство – это очевидно репрезентативное, социально значимое пространство для выявления и осуществления различного рода нарушения человеком общественных и морально-этических норм, предписаний, законов, что и ведет к экзистенциальным проблемам бытия самого человека и мира. Детство оказывается некой знаковой проверкой на жизнённость общества и самого человека как существа, прежде всего, социально-культурного. В таком случае детство актуализируется, в первую очередь, тем, что М. Фуко определял как сфера великого неразумия или неразумного, и воспринимается в статусе некоего условного *пространства изоляции* (М. Фуко). В него человек заточен не столько в силу естественных возрастных особенностей, сколько общественно-культурным опытом, маркирующим, отгораживающим, локализуя любую инаковость. А детство преимущественно воспринимается и осмысливается в понятиях инаковости относительно социально нормального и нормирующего мира взрослого человека. Однако мир Н. Гумилёва не знает такого рода отношений, когда смысловой и эстетический акцент делается на социально-общественных, социокультурных, нравственных аспектах соотношения мира детства и взрослости. В мире Н. Гумилёва господствует инаковость детства скорее экзистенциального, нежели социокультурного толка, когда более значимо обозначение, легкий намек, неожиданная ассоциация, связанные с детством, нежели его непосредственное присутствие в мире.

При этом необходимо отметить, что у Н. Гумилёва все же есть несколько стихотворений, непосредственно посвященных детству. Это «Детство», «Детская песенка», «Индюк», «Девочка». В них поэт именно изображает детство как особое, невозвратимое, милое и навсегда утраченное душевное состояние, о котором помнит и которое пытается воспроизвести лирический герой – взрослый, умудренный жизнью человек. В этих стихотворениях Н. Гумилёв, скорее, идет за общекультурной и общепозитической традициями осмысления детства, актуализируя вполне устоявшиеся в русской литературе смыслы, явления и проблемы, соотносимые с детством. Это и наивность, открытость, непосредственность ребенка, его близость природе и удаленность от цивилизации, до-культурная бесхитростная и естественно простая тяга к смерти как к такому же инаковому состоянию, что и само детство. Однако если следовать именно за образами детства, созданными в этих стихотворениях, то вновь более поверишь поэту на слово, чем увидишь тот глубинный и крайне неожиданный смысл, который порождает мотив детства. Если образ детства, как правило, традиционен, а порой даже хрестоматиен в своем решении, когда, например, лирический герой, вспоминая себя ребенком, вполне ожидаемо, в контексте стабильных представлений о детстве и взрослости признается:

Каждый пыльный куст придорожный  
Мне кричал: «Я шучу с тобой,  
Обойди меня осторожно  
И узнаешь, кто я такой!»

«Детство» [8, 232],

то мотив детства иной по своей сущности. Более того, именно мотив детства, даже по формально-количественной представленности в поэзии Н. Гумилёва, и определяет особенности и статус детства в его мире.

Детство в гумилёвском мире при первичном, приближающемся взгляде почти всегда *как бы* незаметно, расплыено, так взаимосвязано с иными явлениями мира, что вполне закономерно кажется не значимым, чем-то случайным и даже необоснованным, неуместным и нелепым. Например, на такой случай специально обращал внимание еще В.Л. Львов-Рогачевский, довольно-таки критично разбиривший в 1911 г. книгу Н. Гумилёва «Жемчуга». В частности, сарка-

стически указывая на различного рода безвкусные выражения, нелепости, вызывающие веселый смех, В.Л. Львов-Рогачевский особо отмечает фигуру Дон-Жуана. «Дон-Жуана у Н. Гумилёва «не имел от женщины детей и никогда не звал мужчину братом». И все-таки смешон этот «мужчина», посыпающий пеплом «темя», смешон не менее обезьяны, которая «держит финик»» [1, 382].

Действительно, с традиционно культурной точки зрения, образ мужчины, который *не имел от женщины детей*, смешон в своей нелепости: а от кого еще может мужчина иметь детей? Нецелесообразен этот образ и с поэтической точки зрения: это ничем не оправданная тавтология в заключительной части сонета, в котором было дважды указано знаковое женское начало в виде *лобзанья новых губ* и *оргии победной*. Тем более что и для европейской культурной, и для европейской литературной традиции в частности, Дон Жуан – это вечный образ или же символ соблазнителя, ветреника, мужчины, влюбленного в каждую и в никакую женщину, но именно женщину. В связи с этим уточнение *не имел от женщины детей* – это активизация Н. Гумилёвым в образе Дон Жуана других, нежели традиционные смыслы, представлений, когда значимо уже не только любовное, мужское или же женское начало, искус, а иное. Это прежде всего лишенность, изначальный отказ или же неприятие, не знание вечным любовником-героем одной из главных конституирующих культурных ценностных основ: семьи, семейной традиции, родовой связанности, когда детство и братство являются показателями культурной стабильности, жизненности, точнее даже жизнеспособности, человека и мира.

Дон Жуан оказывается для Н. Гумилёва тем, кто собою упорно и последовательно разрывает органическую природно-культурную связь женщины, мужчины, ребенка; человека и рода. Дон Жуан, следовательно, – это не столько для Н. Гумилёва символ вечного круговорота любовного искусства, самовлюбленного авантюриста и эгоистического соблазнителя, сколько человека вне подлинных культурных и природных связей, вообще вне бытийных отношений. Гумилевский Дон Жуан, утративший в искусствах и любовных утонченных в своей конвенциональной природе играх, первичную культурную основу, возрождает для себя её ценность, прикасается к её экзистенциально напряженной сущности. И тогда завершающие строки сонета



звучат не столько, как сожаление или же раскаяние героя, печальная констатация им фактов или же подведение итогов жизни, а как утверждение важности для человека и мира их онтологической и культурной взаимообращенности, взаимоуслышанности и взаимоукоренности:

Я вдруг опомнюсь, как лунатик бледный,  
Испуганный в тиши своих путей, –  
Я вспоминаю, что, ненужный атом,  
Я не имел от женщины детей  
И никогда не звал мужчину братом [8, 105].

И детство в таком случае, появляясь как бы слишком несообразно естественной природно-культурной традиции, стилистической, общепозитивной ситуации, порождает напряженный эстетический смысл, обнажая константные ценностные бытийные основания мира и человека.

Причем это не единственный пример, когда мотив детства возникает именно по принципу *вдруг*, а также какой-то логической несообразности, эстетической необычайности. Это вполне можно наблюдать и в стихотворении «Царица, иль, может быть, только печальный ребенок...», где драма любви царицы и влюбленного принца разворачивается через ступенчатое развитие, точнее сопоставление женщины с образом ребенка. При явной чувственности, эротичности и экзотической эстетичности создания и целенаправленного осуществления ситуации не состоявшегося свидания, царица постоянно и упорно сравнивается с ребенком: *печальный ребенок, капризный ребенок, усталый ребенок с бессильною мукой взгляда*. И это не нагнетаемое сравнение влюбленной женщины-царицы с ребенком для демонстрации традиционного в своей основе смысла: и женщины, и сильные мира сего, и дети всегда капризны, непредсказуемы, обидчивы, ветреные, их чувства и настроения не серьезны, часто меняются. В этом стихотворении и нет четкой ситуации традиционного любовного каприза с заданными и закрепленными ролями, утонченной игрой, соблазном, близостью к Судьбе самих капризничавших. Причем невозможно это трактовать и как характерную для ситуации каприза смену ролей. В таком случае было бы важно то, что тот, кто начал игру в каприз, проявил своеволие в выборе и решении, вполне может из сильной позиции переместиться в слабую. Более того, мо-

жет даже незаметно для себя стать объектом, игрушкой каприза и постепенно принять уже чужие правила игры. Скорее она амбивалентная по своей сущности, готова перейти в ситуацию, когда сам человек не властен проявить свою причуду, ничего не может выбирать, когда он зависим.

Однако в этом стихотворении наблюдается необычное решение, казалось бы, традиционной ситуации любовных мук, вполне знакомых и литературно привычных переживаний по поводу свидания. Внешняя стереотипность ситуации, образов героев внутренне предельно смысловым и эстетическим образом напряжена. Царица, влюбленный принц, море, солнце, сбегающий сумрак, птицы в небе, дельфины, состояние влюбленности, чувственной страсти вполне ожидаемо предполагают либо счастливое соединение влюбленных либо трагическую/драматическую невозможность им быть вместе. И, казалось бы, что Н. Гумилёв выбирает последний вариант разрешения ситуации, который более всего отвечает модернистскому, а точнее даже, символистскому мировоззрению.

Но при этом настойчивое и не-логичное сопоставление царицы с ребенком обнаруживает и обнажает иные смыслы. Детство оказывается тем состоянием, которое реализуется не только как память или как особый дар наивности у взрослого человека, его непосредственности, близости к природе, ее онтологическим законам. Детство – и напряженное, существующее независимо, параллельно взрослости пространство бытия человека, способное в особые, судьбоносные моменты открываться миру, экзистенциально, помимо воли и сознательного желания самого человека определять его жизнь. Так, *Царица, иль, может быть, только печальный ребенок* не то сама производит роковое «не надо...» на предложения сумрака, моря, птиц, дельфинов *плыть к бирюзовым владеньям влюбленного принца*, не то она сама слышит в ответ на свой страстный и эротически утонченный порыв это роковое «не надо...». Оно исходит от *хрустального голоса*, который может принадлежать и царице, и влюбленному принцу, и некой третьей, высшей силе, которая и разрушает традиционное очарование любовного свидания, ситуацию каприза через подлинную, нивелировавшую конвенциональность мира сопричастность року. И эта ситуация, разрушаясь на традиционном уровне, разрешается, точнее, воссоздается в конце стихотворения парадок-

сальным образом в принципиально ином, крайне значимом состоянии.

Если стихотворение начиналось строкой *Царица, иль, может быть, только печальный ребенок*, настраивая на сказочное и романтическое развитие традиционного сюжета, то заканчивается как утверждение немислимо экзистенциального состояния оставленности и брошенности человека, его полной беспомощности и незащитности перед не-конвенциональным, безучастно спокойным миром:

Царица, иль, может быть, только капризный ребенок,  
Усталый ребенок с бессильною мукой взгляда [8, 76].

Интересно то, что сравнение царицы с ребенком, во-первых, постоянно идет через некое сомнение, имплицитный и принципиально неразрешенный вопрос о том, кто же это, как и по каким основаниям его идентифицировать. Важным оказывается именно состояние граничности, неопределенности сущности человека, погруженности его в аномальность. Во-вторых, это сопоставление построено на парадоксальной логике. Ведь если следовать за сюжетом, то вполне логично было бы начинать со сравнения царицы с капризным ребенком, а заканчивать – сопоставлением с печальным и уставшим ребенком, для которого закончен каприз и надо искать новую прихоть, новую игру. Однако Н. Гумилёв выстраивает иную логику, когда главным действующим героем оказывается не ситуация любовного свидания, не образ царицы, не причуда женщины, не блажь влюбленного принца, не фантазии и игры природа, не даже ребенок, одинокий, измученный обреченностью на каприз. Главный герой – это аномальное, и со смысловой, и с эстетической точки зрения, существо: *царица, иль, может быть, только печальный ребенок*. Именно оно, как воплощенное противоречие, как *органическая несогласованность* (В.С. Библер) через опыт отчаяния и утраты стабильного и привычного мира, через невозможность традиционной любви, через вмешательство подлинного рока поднимается к иным, константным высшим ценностям. И ведущим при этом является сопоставление с ребенком, плавная трансформация царицы в ребенка. Ведь именно аномальное существо, предельно очевидно и неразрешимо совмещающее в себе разнородные начала, неосознанно, интуитивно знает и воплощает эти высшие, сокрытые опыт, знания мира, а также и доопытную, всеобщую ничейную, трагически-космическую усталость от

этого или же индифферентность. Они не доступны царице, которая слишком прекрасна и слишком женственна, они не доступны просто влюбленному принцу, который слишком замкнут в высокой любви, они не доступны и только ребенку, который слишком бесхитростен и неопытен, чтобы ощутить и осмыслить их. Только аномальное существо, явно сочетающее в себе и силу, величие (царица), и очарование, прелесть, грациозность (женщина), и хрестоматийную позицию мужчины (влюбленный принц), и наивность, открытость, незащищенность перед бытием (ребенок), может быть сопричастно капризу не как обыкновенной любовной игре, а как проявлению высших сил, возможности прикосновения к ним. И только ему, сопричастному экзистенциально-бытийному измерению, мог принадлежать голос, упрямо сказавший *роковое* «не надо...». Не случайно, Н. Гумилёв специально подчеркивает специфичность, своеобразную детскую неопределенность этого голоса:

Но голос хрустальный казался особенно звонок,

Когда он упрямо сказал роковое «не надо...» [8, 76]

Примечательно то, что у Н. Гумилёва подобное в принципе аномальное сочетание любви, экзистенциального одиночества, детства, болезни и боли встречается не только в этом стихотворении. Это характерно почти для всего развития мотива детства. Он активизируется в тех стихотворениях, где парадоксальным, т.е. принципиально неразрешимым образом, через актуализацию идеи граничности значимо прояснить глубинную сущность, истинность и субстанциальную важность того, что принято считать бессмысленным, алогичным, ненормальным. Такие стихотворения построены на встрече и целенаправленном сопоставлении традиционно культурно не сочетаемых явлений, образов. При этом парадоксальная сущность, как одно из проявлений аномальности, выступает началом, которое обнаруживает и делает до предела очевидным во всех сферах и семантических пространствах «чувство шока, возникающего при осознании иллюзорности всех жизненных ценностей перед лицом иррациональной жестокости и смерти» [9, 3].

В этом плане интересно еще одно стихотворение Н. Гумилёва – «В саду». В нем осуществлена фактически стереотипная, хорошо известная не только по мировой, но, прежде всего по русской классической литературе ситуация, которая реализуется через ряд знако-

вых образов: я, она, весна, сад, луна, аллея, ночь, соловей, издали плачущий рояль, грусть, душевное томление, не состоявшееся свидание. Кажется, что поэт специально воссоздает некое тривиальное смысловое и ординарное поэтическое пространство, в которых невозможно то, что, например, Р. Яусс называет сломом горизонта ожидания:

Оттого ли, что было томиться невмочь,  
Оттого ли, что издали плакал рояль  
Было жаль соловья, и аллею, и ночь,  
И кого-то еще было тягостно жаль [8, 381].

Действительно, стилистически и поэтически задаваемое развитие смысла вполне логично предполагает, что кто-то, кого *было тягостно жаль*, – это либо он (герой неудавшегося свидания), либо она (предмет мечтаний влюбленного). Но в таком случае перед нами была бы лишь своеобразная стилизация и трансформация ведущих моделей прозаических произведений русской и мировой литературы в целом. На значимость именно этого момента в поэзии Н. Гумилёва, в частности, и указывал Вяч.Вс. Иванов. Анализируя «Заблудившийся трамвай», он писал об измененной фабуле «Капитанской дочки» А. Пушкина, которая лежит в основе гумилёвского стихотворения. Естественно, что для модернистских, особенно акмеистических, установок важна ориентация на культуру и литературу как определенные пространства жизнедеятельности. И об этом уже не раз говорилось в критике и литературоведении. Не отрицая возможно именно такой интерпретации этого стихотворения, все же хочется указать на еще один важный аспект.

Демонстрируя на стилистико-поэтическом уровне значимость культурно-литературных традиций, некую вполне определенную ориентацию на устоявшиеся смыслы и идеи, эстетическую игру с ними, Н. Гумилёв в то же время разрушает их, сочетая с принципиально не сочетаемыми явлениями, смыслами, настроениями. Для него более важным оказывается обнаружить и обозначить момент аномального существования мира и человека, когда аномальность – это принципиально лишенное длительной смысловой тождественности состояние, уничтожающее всякое представление о возможности существования и/или установления общепринятого, общезначимого, а в исключительных случаях и здравого смыслов. Она реализует

множество не тождественных друг другу, но вполне равноправных смысловых позиций и логик, когда значима предельная активизация граничности как особого, самоценного пространства жизнечувствования и осуществления человека и мира. И в этом стихотворении функцию начал, вступающих в аномальные отношения, обнаруживают и активизируют вполне тривиально ощущаемое любовное томление и детство. Н. Гумилёв свойственным для него необычайным образом, сочетает чувственное, утонченно эротическое настроение и болезнь, оставленность, некую изначальную обреченность мира на экзистенциальное одиночество, на невозможность существования вообще каких-либо стабильных и выявленных ценностно-значимых смыслов и явлений. Сопоставление любви, неудавшегося свидания, всего того, что и составило события дня, с больным дитём, к тому же не отмеченным Божьей Рукой, обнаруживает и предельно обнажает значимость некой неопределимой, постоянно ускользающей от четкого обозначения сущности, почти невыразимой в общепринятой культурой системой координат и ценностей. Она всегда проявляется на сломах, в разворачивающемся одновременно внутри и перед я состоянии трагически-экзистенциальной по своей сути граничности. Перед нею все оказывается слишком бывшим и тривиальным, слишком условным и конвенциональным. Лишь аномальное состояние, как в предыдущем случае аномальное существо, способно обнаружить подлинную бытийность, приблизиться и обозначить подлинную суть происходящего. При этом именно детство, как изначальное и принципиально незаданное, а глубоко естественное состояние инаковости, способно привести мир и человека к открытым, известным и крайне близким ему (детству) слогам и граничностям.

Появление мотива нездорового и даже жестче – одновременно больного и Богооставленного детства, реализующегося через сопоставление с прекрасным, возвышенным, но все же тривиальным днем, банально неудавшимся свиданием, обнаруживает и не столько ущербность мира и его ценностей, человека и его помыслов, представлений, чувств, сколько иное. Невозможность подлинного и действительно осуществленного существования мира и человека в пределах общепринятого, общезначимого смыслов, и из-за этого нежизненность, конвенциональность любых ценностей и представлений, даже самых возвышенных и уточненных. Больное, Богооставленное

детство оказывается не только проверкой на стойкость и истинность перед чем-то высшим и неотвратимым, не только особенно открытым, незащищенным и беспомощным, неизменным по своей сути состоянием мира и человека. Оно обнаруживает их смыслоопределяющие основания, наполняя, а главное – восполняя обыкновенный день непреходящими ценностями, ведомыми только граничным состоянием. Не случайно, ответ на имплицитный вопрос лирического героя – *кого-то еще было тягостно жаль* – построен на апофатическом приближении, к тому же он крайне резкий, неожиданно трагически аномальный по своей сущности:

– Не себя! Я умею быть светлым, грустя;

Не её! Если хочет, пусть будет такой.

...Но зачем этот день, как больное дитя,

Умирал, не отмеченный Божьей Рукой [8, 381].

Причем подобное развитие мотива детства характерно и для других произведений Н. Гумилёва. Так стихотворение «Однообразные мелькают...», как всегда, при первичном приближении к миру поэта, казалось бы о трагической, больной, надрывно безнадежной любви двух людей, не могущих понять ни друг друга, ни себя, ни окружающий мир. Все в этом мире реализуется через интересное соединение традиционных, легко узнаваемых знаковых общепозитических образов любви, чувственности, эротической страсти (розы, соловьи, атласная кожа) и их своеобразного эстетического осуществления (оппадающие розы, умирающие соловьи, отравленная кровь). Причем именно парадоксального эстетического, а не поэтического осуществления. Это обусловлено тем, что акцент исключительно на образах *оппадающие розы, умирающие соловьи, отравленная кровь, мир самых белых облаков* вполне свидетельствовал бы на стилистической значимости и доминантности, так называемой «цыганской темы», которой был пленен в начале XX ст., например, А. Блок [10; 11].

Традиционная для «цыганской темы» стилистика, романтическая эмблематика, когда здесь «находим и существенный для «цыганской темы» образ яркой, жгущей душу страсти, и не менее существенное для неё сочетание любви и смерти» [11, 609], имплицитно отраженные в стихотворении Н. Гумилёва, не ограничиваются лишь поэтическим уровнем. Как бы это не нагнеталось на тропеическом, текстовом уровне. На уровне художественного произведения они обна-

руживает иные глубинные и аномальные по своей сущности смыслы. И важным при этом является то, что не происходит традиционного поэтического решения образов роз, соловьев и крови. Они не поддерживаются характерным в таком случае развитием традиционной ситуации страсти, которая «не удерживается в пределах умеренной гармонии, а пожирает человека» [11, 609]. При всей очевидной стилистической близости душевной боли, опадающих и опавших роз, умирающих и мертвых соловьев мечте, совместному пути влюбленных, горным хребтам, белым облакам есть один крайне важный смысловой нюанс. Именно он и обнаруживает необычные смыслы в тривиальных образах и стереотипных «цыганских» страстях, пожирающих человека. Именно поэтому можно говорить, что стихотворение полно образами надломленного, аномального мира, в котором существуют ущербные, патологические по своему состоянию явления. И это не выход за пределы умеренной гармонии в мир страсти, в мир естественной природы и естественного человека, полного романтических порывов, живущего противоречиями, соединяющего жизнь и смерть. Скорее это прорыв к тем экзистенциальным состояниям и онтологическим основаниям, когда преодолевается любая конвенциональность. И именно поэтому здесь одновременно предельно значимо и что:

Однообразные мелькают  
Все с той же болью дни мои,  
Как будто розы опадают,  
И умирают соловьи.  
Но и она печальна тоже,  
Мне приказавшая любовь,  
И под ее атласной кожей  
Бежит отравленная кровь.

и что

И если я живу на сете,  
То лишь из-за одной мечты:  
Мы оба, как слепые дети,  
Пойдем на горные хребты,  
Туда, где бродят только козы,  
В мир самых белых облаков,  
Искать увянувшие розы  
И слушать мертвых соловьев [8, 362].



Парадоксальность подобного состояния заключается том, что лирический герой Н. Гумилёва осмысляет и определяет ценность жизни, ее наполненность смыслами не через воссоздание или создание в условном пространстве мечты гармоничного или, по крайней мере, нормального порядка вещей, а наоборот. Для него жизненно определяющим оказывается смоделировать, точнее грезить, о некоем изначально аномальном состоянии болезни и ущербности (слепые дети), которое значимо своей именно патологической сущностью. Как пишет В.С. Библер: «Парадокс означает просто какую-то органическую несогласованность, несоответствие, [...] но такую несогласованность, которая не может быть устранена, без которой [...] эстетическое перестает быть эстетическим, искусство ссыхается до моральных норм и философских максим. Это то значение парадокса, которое дано уже этимологически: «парадокс» – это то, что «возле истины», рядом с ней, интуитивно совпадает с истиной, но логически разрушает всякое истинное утверждение» [12, 198].

Причем при всей внешней значимости традиционно «цыганского» развития «цыганской темы», когда, по мнению таких исследователей, как Л.И. Гинзбург и Ю.М. Лотман, ведущим является активизация представлений о свободе, естественности, близости к природе и её тайнам, органической страстности, то при более пристальном приближении обнаруживается важность иных смыслов. И если мечта, совместный путь, горные хребты, козы, мир самых белых облаков подталкивают к выводу об активизации этими образами опыта переживания подлинных, но сугубо человеческих ценностей, их неразрывной и перерываемой связи с природой, то сравнение влюбленных со слепыми детьми фактически разрушает представление об этом идиллическом состоянии. Не случайно, последняя строка – это утверждение ценности аномального мира и, главное, ценности аномального видения, ощущения себя, когда утрачены стабильные и во многом уже конвенциональные представления и знания. *Слушать мертвых соловьев* возможно при условии, когда жизнь и смерть, прошлое и настоящее, прекрасное и безобразное, доброе и злое, созидательное и патогенное в своем первичном и первозданном единстве, цельности разорвут бесцельный круг однообразного мелькания дней. *Слушать мертвых соловьев* не могут те, кто не пройдет опыт напряженно граничного состояния; кто не переживет, не ощутит од-

новременно и знакомые, культурно определенные смыслы, чувства и необычайные смыслы, чувства, недоступные нормальным людям. Показателем этого выступает смыслоопределяющий мотив стихотворения – мотив детства.

Мотив детства, как и в предыдущих стихотворениях, реализуется вновь через сравнение. Более того, это сопоставление романтически-страстной любви не просто с ребенком, и не просто с больным ребенком, что отвечало бы общему тону стихотворения, но это сравнение любящих с непоправимо ущербными, обиженными судьбой детьми. Это снова активизирует значимость аномальности. И реализуется она вновь через парадоксальное сочетание любви и детства.

Так, в качестве неизвестного, познаваемого и определяемого в образе любящих *Мы оба, как слепые дети*, и в традиционно представленном состоянии любви оказываются сами любящие, которые, казалось бы, должны и ощущать мир и переживать свое чувство тоже вполне традиционно, адекватно романтически-цыганской страсти. А слепые дети – слишком необычайны, чересчур ненормальны и для роковых чувств, и для всего нормального мира, чтобы быть известной основой сравнения, чтобы отождествиться (как это происходит в любом сравнении) с тривиальными розами, соловьями, кровью, белыми облаками, людьми, которые чувствуют печаль и боль любви. Они, слепые дети, обнаруживают в мире и в самоощущении человека не только боль, страдание, но и трагический, неотчуждаемый и устойчивый опыт инаковости, изгойства, который не может быть принципиально нормированным, известным. Он всегда, в силу своей природы и глубинной неотделимости от человека, предельно личностен и уникален. Слепые дети – это патология, зрелищно воплощенные ущербность, обиженность и изначальная оставленность детей миром, вечный и неустрашимый опыт отчаяния (см. по этому поводу: [13]). Ведь дети, как правило, воспринимаются чистыми, невинными, не ведающими пороков и грехов мира взрослых. А слепота, как болезнь, как наказание за несовершенное, неведомое, как слишком тяжелое избраннычество в *мире самых белых облаков*, делает детей одновременно и вечно наивными, и вечно слишком взрослыми, знающими опыт двойной маргинальности, двойной изоляции: и детством, и патологией.

Именно их, слепых детей, неожиданное, принципиально алогичное на поэтическом уровне появление в мире страстной, тоскливо-надрывной любви обнаруживает и обнажает эстетическое единство художественного мира это стихотворения. И главное при этом – экзистенциально напряженная и подлинная сущность никем не принятой, не нужной в своей не конвенциональной проявленности, но вопреки всему все же существующей любви. Она может явить себя лишь через предельно аномальное состояние мира, где одновременно есть белые облака, горные хребты и где они безучастны в своем со-бытии с живым (бродят только козы) и не-живым началом (увянувшие розы, мертвые соловьи). А осуществить себя может такая любовь – через напряженно личностное, ответственное усилие-поступок любящих (жить, идти, искать и слушать).

Таким образом, мотив детства в мире Н. Гумилёва даже при всей его, мира, направленности на необычайность, стремление смешать все нормальные представления, слишком аномальный и экзистенциально-напряженный по своей сущности. Он, как правило, сочетается и осуществляет свою смысловую и эстетическую полноту с несвойственными и даже антитетичными для него мотива любви, болезни, Богооставленности. Именно через них детство обнаруживает свою аномальную сущность, а также трагически-космические, не конвенциональные основания и ценности человека и мира, значимость для них состояний граничности и инаковости.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Н.С. Гумилёв: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 1995.
2. Гумилёв Н.С. Глоток зелёного шартреза. – М.: Эксмо, 2002.
3. Иванов Вяч.Вс. Звездная вспышка (Поэтический мир Н.С. Гумилёва) // Гумилёв Н.С. Стихи. Письма о русской поэзии. – М.: Художественная литература, 1990.
4. Творчість М. Гумільова в контексті культури Срібного віку. Тези міжнародної наукової конференції, присвяченої 110-літтю від дня народження М. Гумільова. – Дрогобич, 1996.
5. Черненкова О.Б. Предметная детализация в поэзии Н.С. Гумилёва // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 2001 – № 1.
6. Черненкова О.Б. Прошлое время в поэзии Н.С. Гумилёва // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 2003 – № 5.

7. Соколова Д.В. Поэтическая фауна Н.С. Гумилёва // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 2006 – № 1.
8. Гумилёв Н.С. Стихи. Письма о русской поэзии. – М.: Художественная литература, 1990.
9. Дюшен И. Театр парадокса // Театр парадокса. – М.: Искусство, 1991.
10. Гинзбург Л. О лирике. – М.-Л.: Советский писатель, 1964.
11. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб.: Искусство–СПБ, 1999.
12. Библер В.С. Век Просвещения и критика способности суждения. Дидро и Кант // Западноевропейская художественная культура XVIII века. – М.: Наука, 1980.
13. Шестакова Э.Г. Эстетика аномальности (мир и человек в рассказе И. А. Бунина «Роман горбуна») // Літературознавчий збірник. – Донецьк, 2001. – Вип. 5/6. – С.147–155.