



ВОПЛОЩЕНИЕ НЕОМИФОЛОГИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ АКМЕИСТОВ В ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Н. ГУМИЛЕВА

О.К. Страшкова

REALIZATION OF ACMEISTS' NEO-MYTHOLOGICAL PERCEPTION IN N. GUMELEV'S DRAMATURGIC WORKS

Strashkova O.K.

The article continues the research of the "new drama" model as an artefact of the artistic culture of the "Silver Century", representing the sign aesthetic tendencies of the epoch including "neo-mythological perception".

Статья продолжает исследование модели «новой драмы» как артефакта художественной культуры «серебряного века», репрезентирующей знаковые эстетические тенденции эпохи, в том числе «неомифологическое сознание».

УДК 82.91

Драматургические эксперименты Николая Гумилева мы рассматриваем как форму реализации понимания модернистами нового текста как акта авторской идентификации архетипа, воспринимаемого в качестве первообраза предшествующих культур. И хотя манифестируемая теория акмеизма утверждала консервативные принципы отражения действительности, однако, как показали наши наблюдения, в моделируемой Гумилевым «новой драме» актуализированы модернистские стратегии: интертекстуальность, полифонизм, новый уровень прочтения образов-символов. Кроме того, акмеисты так же, как символисты Мережковский, Брюсов, Анненский, Сологуб, Блок, Белый, Иванов или экспрессионист Л. Андреев, культивировали и такие художественные приемы, как возврат, двойное кодирование, синкретизм, карнавализация, при этом расширяя семантический объем текста, актуализируя мистический или оккультный опыт. Последний довольно убедительно исследован Н. А. Богомоловым в монографии «Русская литература начала XX века и оккультизм», где современный ученый выявляет оккультные рецепции символистов, акмеистов, да и всего нового искусства «серебряного века».

Архетипическое художественное мышление «неореалистов» (к коим с осторожностью относил акмеистов В.М. Жирмунский в статье «Преодолевшие символизм» еще в 1916 г. (7, с. 109)), их рецепция искусства прошлого в контексте единого



эстетического пространства определили множество интерпретаций мифов, цитат, реминисценций, аллюзий в их поэтике. Вместе с соратниками по «Цеху поэтов» Н. Гумилев искал «простоты, прямо́ты и честности в затуманенных символизмом и необычайно от природы ломких отношениях между вещью и словом» (3, с. 126). Ему импонировали мысли М. Кузмина, высказанные в манифесте «О прекрасной ясности», о необходимости возвращения к принципам классицизма, точнее – к «аполлоническому взгляду на искусство», и положение С. Городецкого о том, что в поэтике новой школы отдается предпочтение классическим принципам. Туманной мгле эйдосов символистов акмеисты предпочли «романный дух», обращающий их к интерпретации, цитации на различных уровнях: сюжета, образа, мотива, формы. Не случайно «после всяких неприятий» (С. Городецкий) Н. Гумилев заканчивает свою статью-манифест «Наследие символизма и акмеизм» странным, по замечанию Г. П. Струве, списком «учителей» акмеизма или тех творцов прошлого, к которым акмеисты «влюбленно» обращали свои взоры» (17, с. 526), – Шекспир, Рабле, Вийон, Готье. Хотя Золотницкий приводит объемный список литературных пристрастий поэта, но именно этот ряд совершенно различных художников свидетельствует о широчайшем интертекстуальном поле акмеистов, на котором «взросли» оригинальные драматургические произведения Н. Гумилева.

Ориентированность на предшествующую культуру была одной из установок акмеистов, так же, как, впрочем, и символистов.

В трактате «Эмблематика смысла» (1900) А. Белый пояснял причины неомифологической устремленности нового искусства, констатируя: «В этом неослабевающем стремлении сочетать художественные приемы разнообразных культур, в этом порыве создать новое отношение к действительности путем пересмотра серии забытых мирозерцаний – вся сила, вся будущность так называемого нового искусства; отсюда своеобразный эклектизм нашей эпохи...» (1,

с. 26). Неомифологическая доминанта актуализирована была не только «концепцией циклической модели времени» (15, с. 60). Художники начала XX века осознавали, что заново переживают прошлое, оживляя эпохи, придавая архаическим мифам, евангельским сюжетам, оккультным знаниям, архетипам новое звучание.

Миф, более всего обладающий памятью культуры, включает в себя такие смысловые корреляты, как мифологема, архетип, требующие мифопоэтического осмысления. Интертекстуальные ориентиры «новой драмы» являются таковым осмыслением, воплощаемым в драматургическом роде и символистами, и экспрессионистами, и акмеистами.

Н. Струве утверждал, что акмеизм был спонтанным и логическим преодолением символизма, «возвратом на землю» от вечности к истории, от Вечной Женственности к мужскому началу в человеке, от бесплотных вечных духов, будь то ангелы или демоны, к звериной силе, от запредельно-абстрактных сфер к обыденному, от единства к множеству, от идеи к ее конкретным проявлениям. Гумилев в своем манифесте требовал «большого равновесия сил» в поэтических текстах (т.е. меньше иррациональной музыки и больше осознанного смысла), «более точного знания отношений между субъектом и объектом», чем то было в лирически настроенном русском символизме, «верности этой земле» (5, с. 50). Но при этом, как покажет анализ его драматургических произведений, он и сам воссоздавал в «Гондле» или «Отравленной тунике» мистическую атмосферу, совсем в духе старших символистов.

В. Вейдле, исследуя художественную ситуацию начала XX века, доказывал единство литературных петербургских школ, отличающихся культурной преемственностью, широким и недогматическим восприятием европейской и пушкинской традиций, «целомудрием» поэтического слова, чувством меры и классической простотой, строгостью и точностью форм.

Гумилев был реформатором, не разрушителем. Творчество Гумилева-драма-



турга демонстрирует его мифопоэтические пристрастия, он и стремился к новым формам и смыслам. Неслучайно акмеисты постоянно подчеркивали необходимость *психологической* точности художественного изображения, ибо искусство является слепком внутреннего мира, самоценностью духовных движений. Гумилев писал в «Письмах о русской поэзии», что акмеисты ощущают себя явлением среди явлений. Теоретик нового направления не только не отрицал наследственности акмеизма (в отличие от футуристов), но подчеркивал достижения предшественников, которыми, в первую очередь, были символисты. «Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом» (5, с. 55), – говорил он. Точно с таким же «сыновним» уважением относился он и к другим эстетическим явлениям и культурам иных эпох и народов. Он не считал себя основателем нового направления, видя его проявления в творчестве многих великих поэтов-предшественников. С. Городецкий писал: «После всяких «неприятий» мир бесповоротно принят акмеизмом во всей совокупности красот и безобразий». «Романтический дух слишком любит стихию света, разделяющего предметы, четко вырисовывающего линию... Новое течение... отдает решительно предпочтение романскому духу перед германским» (3, с. 189). Оценивая пятую книгу стихов Городецкого (Ива. – СПб., 1913), Гумилев обратил внимание на мифотворческую сущность его поэзии. Но мифотворчество, по мнению критика, было не выходом, а уходом от традиций символизма. «Миф – это самодовлеющий образ, имеющий свое имя, развивающийся при внутреннем соответствии с самим собою...», – писал Гумилев в 31 письме. И тут же давал определение, в котором фиксировалась ориентация на традиционные образцы: «*Акмеизм (от слова акме – расцвет всех духовных и физических сил) в сущности и есть мифотворчество. Потому что, что же, если не мифы, будет создавать поэт, отказавшийся и от преувеличений, свойственных юности, и от бескрылой старческой умеренности, равномерно напрягающий все силы своего духа, принимающий слово во всем его объеме, и в*

музыкальном, и в живописном, и в идейном, – требующий, чтобы каждое создание было микрокосмом» (5, с. 160).

Создавая свои произведения, Н. Гумилев часто интерпретировал мифологемы, мифы, сюжетные структуры предшествующих эстетических текстов, вписывал в макрокосм интертекста микрокосм «своего» на основе «чужого». Этим и объясняется множество реминисценций, аллюзий, открытых отсылок, цитат, культурных моделей, мотивов, архетипических знаков в драматургических опытах Гумилева. Эта «игра» с вневременными образами-символами, создание «своего» текста в процессе рецепции «чужого» позволяла некоторым исследователям видеть в его творчестве романтические тенденции (Струве, Богомолов, Баскер, Рейслер).

И хотя мы полагаем, что акмеизм был недолгим, эклективным, но вполне конструктивным художественным явлением, он, как и романтизм, «питался» другими культурами. Ю. М. Лотман вообще видит в ориентации на «чужой» текст генетический признак диалога культур; «... культура постоянно *создается собственными усилиями* этого «чужого», носителя другого сознания, иначе коррелирующего мир и тексты. Этот создаваемый в недрах культуры – в основном по контрасту с ее собственными доминирующими кодами – образ экстерииоризируется ею вовне и проецируется на вне ее лежащие культурные миры» (11, с. 106). Миф, архетип, «чужой» текст, становясь «своим», несет новые смыслы, поскольку миф, как всякий текст, по утверждению Лотмана, это не стабильный объект, он мыслится в «качестве функции». «Как текст может выступать и отдельное произведение и его часть, и композиционная группа, и жанр, в конечной итоге литература в целом» (12, с. 102).

Произведения Николая Гумилева (лирические, теоретические, критические, драматургические) представляют собой именно такой текст. Одна из парадигм единения – неомифологическое мышление, интерпретация мифологических, архетипических обра-



зов-знаков и в лирических, и в драматургических произведениях.

Одноактная пьеса в стихах «Актеон» (неомифологические интенции этой пьесы прослежены нами см.: 16), драматическая поэма в четырех действиях «Гондла», и драматическая сказка в трех картинах «Дети Аллаха» откровенно отсылают к устойчивым знакам разных культур – античной, скандинавской, восточной, – отражая интертекстуальные интенции этого «новодраматурга», архетипическое мышление акмеистов.

Архетип являет собой модель мира в момент первоначального восприятия, когда конструкция его (мира) еще не стала мифом, т.е. архетип, как первообраз, несет в себе гены мифа. Опираясь на концепцию К. Юнга, мы рассматриваем архетип как устойчивую форму психологического восприятия действительности, ориентированную на архаическую структуру, смысл, ритуал, миф. Но «коллективно-бесознательное» (Юнг), мифологическое мышление – свойство не только архаического сознания, но и художественного видения вообще. Акмеист Гумилев, в силу такового, «помещая» своего героя в определенную экзотическую ситуацию, создавал не характер, а тип, вбирающий в себя архетипические модусы. Условность, знаковость «типа», восходящего к прообразу, составляет специфическую особенность «новой драмы».

В арабской сказке «Дитя Аллаха» (1916–1917. См. указания в сб. «Тень от пальмы» (6)) можно и не вычитывать интертекстуальные коды, восприняв как данность жанровое определение, означающее транскрипцию фольклорных традиций. Но и в этом случае лейтмотив поэтического мышления Гумилева иллюстрируется в последней картине торжества Гафиза-поэта, свидетельствующего о мистическом воздействии творчества, в соответствии с сентенциями статьи Гумилева «Жизнь стиха». Другой пласт прочтения пьесы-сказки – мифопоэтический.

Каждый персонаж ее соотносится с архетипическим смыслом, и не одним. С Юношей связаны такие знаки сладострастия,

как *виноград, финики, бурдюк, лютня, свирель, лира, оккультная область белого огня; с воином Бедуином – рогатый лев, львиный рев, крылатый змей, орел железный, меч; с потомком Магомета Каифом – царская охота, соколы, гепардов свора, цвет рубина, печать, конь; с мусульманским аскетом Дервишем, которому ведомы все семь небес и все четыре стихии, – кристалл, пустыня, солнце и полнолуние; с Пери, ребенком Бога, – лебедь, серна, птица, изумруд, рубин, розы; с поэтом Гафизом – солнце, цветок граната, блеск Зарницы, дух Muskusa, Птицы. Это ему – творцу, наставнику юных и прекрасных, принадлежат архетипические символы – белый Единорог и Соломоново кольцо.*

Мы не беремся точно установить, какую из ипостасей Единорога актуализировал Гумилев. Эта мифологема уже «обыгрывалась» им в «Актеоне». Единорог архетипический персонаж и античной, и древнеиндийской культуры, и западноевропейской, и восточной мусульманской сказки, он связан и с культом Конфуция, и с христианским мировоззрением (... средневековые bestiarii видели в единороге Христа, а в деве – Деву Марию» (10, с. 106). В характеристике Дервиша констатируются два его знаковых качества, – покорность девственности и ярость (*Покорный только чистой деве И сам небесной чистоты Единорог ужасен в гневе*). Эти свойства восходят к описанию антика Плиния: «Самый свирепый и яростный зверь» (14, с. 110) – и к «идеалам рыцарской культуры: это фантастическое животное ассоциировалось с куртуазной любовью и ему уподобляли мужчину, превращающегося в послушного слугу той Прекрасной дамы, которую он полюбил» (10, с. 105–106). Гумилевский Единорог белый, может быть, согласно эзотерическим представлениям. Не исключен в восприятии акмеистов и визуальный ряд: повторение в книжной миниатюре средневекового сюжета гобелена с изображением белого животного склонившегося на колени девушке. Как указывает В.В. Иванов, этот средневековый сюжет «воскрешается теми писателями XX века, которые ориентировались на эту ми-



фопоэтическую традицию». Он приводит в пример стихотворение известного и почитаемого в среде поэтов «серебряного века» Р. Рильке «Einhorn» (9, с. 430). Кольцо Соломона, которым владел Гафиз наряду с Единорогом, позволяет говорить о духовных реминисценциях его. Магическая печать на кольце Соломона позволяла ему повелевать ангелами, демонами, всеми стихиями и силами природы (См.: 20, с. 16). Но и Единорогу были «подвластны тонкие нити запредельного мира» (19, с. 147). Два этих знака указывают на закономерность медиумических действий Поэта.

Первые исследователи творчества Гумилева (Н.А. Оцуп, И. Голенищев-Кутузов) и современные (Н.А. Богомолов, Р. Эшельман) выявляли оккультные коннотации в драмах поэта. Да и сам поэт в письме к В. Брюсову (1907) называл себя «адептом оккультизма», подчеркивая особое воздействие на него поэзии мэтра символизма в проникновении неких смыслов, «смутных желаний моего астрального тела и, следовательно, в мою истинную личность» (4, с. 14). Эмблематический сюжет драматургической сказки начинается в такой же «закрытый» момент (излюбленный оккультистами), который обозначен в программном стихотворении «Жираф» («Я знаю, что много чудесного видит земля, Когда на закате он прячется в мраморный грот...») Поиски Пери возлюбленного среди детей Адама на земле соотносятся и с ночным часом луны, и со сном, и с видениями, заклинаниями. Дервиш, в новолуние «доставший» молениями белого Единорога и Соломоново кольцо, вел Пери к их истинному обладателю – Гафизу через испытания смертью и возрождением. В драматургической сказке разрешается антиномия жизни и смерти, благодаря слову, заклинанию Поэта.

Каждый из подвергаемых Пери испытанию иллюстрирует ту или иную ипостась идеального мужского начала, но только в поэте синтезированы жажда любви и наслаждения Юноши, воинская доблесть и страстное упоение битвой Бедуина, властность царственного Каифа. На эту гармонию страсти и силы духа в Гафизе указывают и зна-

ки, его сопровождающие – Соломоново кольцо и Единорог. Первый дает власть над земным и загробным миром. Второй указывает на эротическую силу. Поэт возбуждает своим пением страсть в Пери, готовой отдать свое девственное тело, как Дева Единорогу. Рог Единорога, даже если он позолочен и украшен кольцом Соломона, «символ страсти самца и страданий демона-разрушителя, символ неукротимого стремления к недостижимому и смиренного возрождения. Единорог – символ того, чем полна человеческая жизнь» (19, с. 147). И Пери, соприкоснувшись с земным миром (в первой и второй картинах), после ухода целомудренного Дервиша, заговорила на языке человеческой страсти, обращаясь к Гафизу:

*Ты телу, ждущему тебя,
Страшнее льва и леопарда,
Для бледных губ ужасен ты,
Ты весь как меч, разящий с силой,
Ты племя, жгущее цветы,
И ты возьмешь меня, о милый!*

Эта страсть гумилевской героини напоминает страстные взывания Лаодамии Федора Сологуба в его трагедии «Дар мудрых пчел». Гафиз, таким образом, еще раз демонстрирует свою теургическую волю, пробуждая глубинные чувства в Пери-человеке.

Аллегорическое действие драмы происходит в условно-абстрактном мире эстетического воображения, в мистифицированном пространстве – времени Синдбада, наполненном восточными цветами, запахами, красками, пением птиц и криком глашатаев. Все здесь, как во сне, между «верхом» и «низом», как в импрессионистических этюдах, выплескивающих цвет за «рамку», за сценическое пространство, в наднадреальный мир, прозреваемый сквозь магический кристалл Дервиша и заклинательное пение Гафиза. В этом пространстве переплетаются фольклорные, литературные и оккультные архетипы.

Гафиз, обладающий тайной слова, как Гермес, выводит из царства мертвых тени Юноши, Бедуина, Каифа и возвращает их



назад – в мир их счастья. «Отточенная воля» поэта питает слово:

*Живое слово, устремись
Туда, где зароженье слова.
Ни внутрь, ни вглубь, ни вишь, ни ввысь,
Ты, сила старая, за новой!*

В этой убежденности в теургической силе поэта Гумилев-акмеист близок символистам. Вяч. Иванов в статье «Заветы символизма» как будто трактует действенную силу песен гумилевского Гафиза и Гондлы, утверждая: «Задачею поэзии были заклинательная магия ритмической речи, посредствующей между миром божественных существ и человеком <...>. Поистине, камни слагались в городовые стены мирными чарами, и – помимо всякого иносказания – ритмами излечивались болезни души и тела...» (9, т. II, с. 595–596).

Герой драмы «Гондла», так же, как и Гафиз, превращается в жреца, силой творчества, гармонии, перевоплощая людей и очищая их души, прикасаясь к тайнам природы, воспроизводя архаический ритуал. Ритуал, как форма существования мифа, возрождает акт творения (особенно это наглядно проецируется в космогонических мифах). В.Н. Топоров, исследуя ритуал в соотношении с мифом, отмечает его творящую функцию, доказывает, что высшей ценностью (максимумом сакральности) обладает та точка в пространстве и времени, где и когда свершился «акт творения». Акт творения в «Гондле» сопрягается с двумя архетипическими образами, указывающими на бинарную оппозицию *жизнь/смерть*, «*верх*»/«*низ*» и проч. Особую функцию выполняют здесь архетипические символы – *море* и *меч*. Гондла поражает себя мечом, ручка которого напоминает крест, – как указание на христианизацию исландцев, принося себя в жертву ради спасения душ язычников. Лера-Лаик, отправляющаяся с трупом Гондлы в открытое море, тоже жертвует своим телом ради спасения души. Там – за морем, на дне моря их ждет другая жизнь. Море в мифопоэтической традиции связано с представлением о царстве мертвых, находящемся за его

простором (См.: 18, с. 589–592). Все действие драматической поэмы развивается в «рамке» толкования «глубиннейшей метафоры» *моря*, обладающей «трансперсональной доминантой» (Э. Нейман). Море связывает норманскую и кельтскую культуру, по нему привозят маленького королевича на остров, через море он должен переплыть, чтобы достичь райской жизни (*К неземной, лебединой отчизне*). Море выступает метафорой любви (*Есть свободное море любви! Серафимы стоят у руля Пестропарусных легких людей...*). Являя собой код загробного мира как части мифологической модели мира, этот архетипический образ связан с представлением о путешествии в запредельное пространство в ладье. Этот смысл прочитывается во многих архетипических текстах, предполагаемых прототекстах «Гондлы» – в ирландской саге «Кондла красный, сын Кондлы Ста Битв» или в кельтской саге «Плавание Прано».

«Гондла» – пьеса более полифоническая, нежели «Дети Аллаха». В ней рецепированы прототексты различных уровней: исторический; письменные и фольклорные источники; архетипические образы общекультурного и скандинавского ареала. И в то же время она являет оригинальный авторский текст. «Свой» и «чужой» здесь объединяют бинарные оппозиции солнечного – лунного (Лера/Лаик), языческого – христианского (волки – лебеди), временного – всевечного. Конфликт драмы строится на жесткой борьбе *своего* и *чужого* мира. Гондла, как знак будущей судьбы целого народа, прибывает из чужой страны и, как чужак – *лебедь*, – гоним и истязаем *волками*. Эти архаические образы-символы несут в себе канонические смыслы. Волк – традиционное олицетворение злобности и знак ликантропии (оборотничество в «Гондле» неоднократно). В скандинавской мифологии волк Фенгир (Фенрир), сын бога низшего огня Локи, пожирает божественного Одина, не только разрушая его магический мир, и, вероятно, поглощая его жреческую, шаманскую энергию (См.: 13, с. 241–242). Именно такими шаманствующими изображаются Гумилевым Конунг, Ахти, Снорре, Груббе.



Но и лебедь Лера/Лаик тоже несет в себе архетипические черты перевоплощения (См. 19, с. 175). Лебедь в мифологических сюжетах символизировал поэтическую сущность (в свите Аполлона); в средневековых bestiариях олицетворял лицемерие (под прекрасным белым оперением черное мясо). В пьесе Гумилева этот символический образ может восприниматься как в античном толковании, так и в христианском. Лера, как и Гондла, брат и сестра – носители христианского мировоззрения, в иконографии которого лебедь – птица Девы Марии. В античной традиции изображение двух лебедей у кипариса, к которому прислонена лира – символ смерти; их лебединая сущность указывает на возможность преображения, возрождения. Такая надежда соответствует тезе адамиста Гумилева, утверждавшего в своем манифесте причастность поэта к мировому ритму: «И как высшая награда <...> грезится нам образ последнего часа, который не наступит никогда» (5, с. 57). Мы не настаиваем только на предлагаемом здесь толковании полигамных смыслов и взаимоотношений архетипических образов. Но подчеркиваем определяющую их функцию в разрешении конфликта пьесы, где слово «лебедь» и «волк» (и производные) звучат 33 и 40 раз соответственно.

Столкновение между двумя противоборствующими силами не на жизнь, а на смерть. Но смерть, которую принимает Гондла – во имя жизни, во имя восхождения к христианству. Чужак, обладающий пророческой лебединой силой признает: «Я знаю, вам нужно подножье, Для Его пресвятого креста»; «Я монета, которой Создатель Покупает спасенье волков». Меч, пронзающий его сердце, как та вертикаль, ось, центр (на которые указывают в своих исследованиях о мифе и ритуале М. Бахтин, Дж. Фрезер, В. Топоров), что соединяют два мира – верхний и нижний, а не только знак «лебединой» воли. Метафора «море любви», вновь возникающая в последних монологах Гондлы, расширяет границы первоначального смысла, наполняя архетипический «текст» его новыми христианскими аллюзиями. Особенно насыщена ими первая сце-

на четвертой картины. Репарка «*Берет у вождя меч и поднимает его рукояткою вверх*» указывает на новые, уже не только ритуальные, архаические, знаки его, конкретно озвученные в монологе «*увенчанного*» «лебеда» Гондлы:

*Я крещу вас во имя Господа
Как наследников вечною Дня.
Белым лилиям райского сада
Будет странно увидеть волков.*

В драматической поэме о борьбе лебедей и волков Гумилева гармонически сосуществуют архаические дохристианские и христианские символы, обретающие новые архетипические смыслы. В синкретизме драматургических произведений Николая Гумилева отразились, как мы полагаем, поиски эстетического credo художника. Манифестируя отказ «от соблазна блуждать по сферам метафизики и оккультизма», он все же эстетизировал ирреальное, экзотическое, наполненное мистическими смыслами, что составляет и особенность творческого самовыражения поэта-странника, обращенного к всемирной культуре, ее мифологическому тексту, и специфику «новой драмы». Гумилев творил свой художественный миф, включая в него знаки предшествующих культур. К. Юнг утверждал, что художник, говорящий языком архетипов, «постигает, преодолевает, и вместе с тем выводит обозначаемое им из единичного и преходящего до сферы вечно сущего, он «возвышает личную судьбу до судьбы человечества» (21, с. 59).

«Странник» в жизни и поэзии, Н. Гумилев ориентировался на культуру экзотическую – Восток, Скандинавия, Африка, – где он пытался найти «неведомую землю»; поиски ее были ведущим мотивом всего творчества художника, а не только драматургии. Н.А. Богомолов, исследуя восприятие и ретрансляцию поэтом африканских мистических мотивов в романах Г.Р. Хаггарда, доказывает оккультную рецепцию Гумилевым предшествующего текста. Однако в анализируемых нами драматургических этюдах оккультный слой если и прочитыва-



ется, то только в глубинном подтексте. Обращение в «Гондле» к исландскому эпосу как прототексту не представляется нам экспликацией оккультной доктрины исторического развития как движения от одного типа цивилизации к другому, долженствующему привести к господству друидов (См. 2, с. 117). Гумилев воспринимал прототексты как знаки единого эстетического «супертекста», дающего право на метатекст. В образах личности творящей (Гафиз, Гондла) отражена уверенность акмеиста в том, что только поэзия является формой освобождения тайных сил вселенной. И вполне в духе ницшеанских настроений «серебряного века» он считал себя тем поэтом, который, как и его герои, может изменить мир.

Находясь, как истинный художник, в состоянии поиска, он не ставил окончательной точки, оставляя произведение «открытым». Так, одноактный эскиз «Дон Жуан в Египте» мы рассматриваем и как мистификацию, отражающую карнавализованную эпоху, и как пародию на традиционные смыслы, самоиронию по отношению к собственным оккультным увлечениям. «Вызывание мертвецов» и в «Дон Жуане в Египте», и в «Дите Аллаха» скорее свидетельство «материализации» потенциальной культурно-психологической модели, «памяти текста», памяти архетипа. В основе сюжета драматургических экспериментов Гумилева лежит модель ритуала или мифа, построенного по законам «самого объективированного рода». Подчеркнутый в жанровом определении «Гондлы» – «драматургическая поэма» – лиризм проявляется именно в индивидуальной, собственной интерпретации образов-символов текстов. Как великие предшественники: Еврипид, Апулей, Овидий, Софокл, – драматург XX в. Гумилев пытался, объединяя в «своем» тексте «чужие» (мифы, мифологемы, архетипы), создать свой «неомифологический» текст «новой драмы». Исследуя мифопоэтический «импульс» драматургических произведений Гумилева, можно согласиться с В. Брюсовым, отмечавшим какой-то «всеобъемлющий эклектизм» акмеистов. Но этот эклектизм расширяет метатекстуальные границы,

включает пьесы Гумилева в интертекстуальную парадигму «новой драмы», демонстрируя генезис освоения «чужого» текста в «своем».

И хотя теоретически акмеизм противопоставлял свою художественную систему «великим предшественникам», учителям-символистам, но активная рецепция и теми и другими мифов, архетипов, знаков предшествующих культур указывает на их единое неомифологическое сознание, утверждаемое современными исследователями как «одно из главных направлений культурной ментальности XX в., начиная с символизма и кончая постмодернизмом» (15, с. 184).

ЛИТЕРАТУРА

1. Белый Андрей. Символизм как миропонимание. – М., 1994.
2. Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. – М., 2000.
3. Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии // Литературные манифесты от символизма до наших дней. – М., 2000.
4. Гумилев Н.С. Неизданные стихи и письма / Ред. Г. П. Струве. – Париж, 1980.
5. Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. – М., 1990.
6. Гумилев Николай. Тень от пальмы. – М., 2000.
7. Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1971.
8. Иванов Вячеслав. Собрание сочинений / Под ред. Д.В. Иванова и О. Демара. – Брюссель, 1974.
9. Иванов В.В. Единорог // Мифы народов мира. Энциклопедия. – М., 1997. Т. 1.
10. Карр-Гомм Сара. Словарь символов в искусстве. – М., 2003.
11. Лотман Ю.М. К построению теории взаимодействия культур (Семиотический аспект) // Теория и практика вопросов взаимодействия литератур. – Тарту, 1983.
12. Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. – СПб., 2000.
13. Мелетинский Е.М. Один // Мифы народов мира. Энциклопедия. – М., 1997. Т. 2.
14. Словарь символов и знаков. Сюжеты и явления в символах. Автор-составитель Н.Н. Рогович. – Минск, 2004.



15. Руднев В.П. *Словарь культуры XX века.* – М., 1997.
16. Страшкова О.К. «Свой» и «чужой» текст в одноактной пьесе Н. Гумилева «Актеон» // *Филология, журналистика, культурология в парадигме современного знания.* – Ставрополь, 2004. – С. 117–124.
17. Струве Г.П. *Творческий путь Гумилева // Н.С. Гумилев. Pro et contra. Антология. Изд. второе.* – СПб., 2000.
18. Топоров В.Н. *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического.* – М., 1995.
19. *Флора и Фавн. Мифы о растениях и животных: Краткий словарь / Сост. Федосеев В.М.* – М., 1998.
20. Шейнина Е.Я. *Энциклопедия символов.* – М., 2003.
21. Юнг К.-Г. *О психологии восточных религий и философий.* – М., 1994.

Об авторе

Страшкова Ольга Константиновна, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской и зарубежной литературы Ставропольского государственного университета. Научные интересы – теория и история русской драматургии конца XIX – начала XX в. По данной проблеме опубликовано 57 статей и 2 монографии: Споры о театре и драме в эстетическом контексте конца XIX – начала XX веков. Эскизы. – М.: Прометей, 2000; Валерий Брюсов – драматург-экспериментатор. – Ставрополь, 2002.