

А. В. Якунин

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА Н. С. ГУМИЛЕВА В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФСКО-АКСИОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ XX ВЕКА

Начало XX века отмечено кардинальным изменением познавательных и эстетических приоритетов, охватившим культуру, философию и искусство. Формирование новой картины мира и нового понимания человека составило основную задачу философского познания наступающей эпохи, а музыка, живопись и литература обратились к новым идеалам и методам изображения, способным воплотить этот духовный поиск в художественной реальности.

В первую очередь это выразилось в поиске универсальных теоретико-методологических оснований для философского осмысления проблемы человека, в стремлении достичь сокровенных глубин «Я», в ходе которых предпринимались попытки применить к вопросу о сущностной природе человеческой личности онтологические модели. В западноевропейской мысли возникают и развиваются так называемые философия и феноменология жизни, аксиология и персоналистическая философская антропология, неокантианство. Развитие данных учений свидетельствует об острой потребности эпохи в создании фундаментального учения о сущностной природе человека, способного выявить основополагающую структуру человеческого бытия, фундирующую собой все его частные самобытные проявления [1]. В круг дискуссионных вопросов и идей вошли, например, проблемы материального и духовного существования человека, философская оценка его витального начала, вопрос о трансцендентальной природе человеческой субъективности и факторах конституирования смысла в его сознании. Но главным, определяющим вопросом новой эпохи, в ответе на который содержался ключ к решению указанных проблем, являлся вопрос о сущностной, онтической природе человеческой личности, о его ценностном самосознании — скрытом от прямого наблюдения источнике творческой, познавательной и этической активности субъекта. Все философские концепции и модели субъектности, предложенные антропологией первой половины XX века, подводят к главному вопросу: как происходит процесс нравственного познания? Каким образом личность становится причастной миру ценностей? В каких специфических функциях и актах, отличных от всякого восприятия и мышления, этот процесс осуществляется?

Аналогичные вопросы ставит перед собой и искусство начала XX века. Эстетика модернизма, безусловно, испытывала сильнейшее влияние со стороны гносеологических и аксиологических теорий современной ей эпохи. Художники-модернисты внесли значительный вклад в разработку онтологических вопросов нового столетия, нередко в порыве творческой интуиции опережая их концептуальное разрешение. Используя выразительные и дискурсивные возможности языка искусства, они в значительной степени обогатили понимание и эмоционально-этическое восприя-

Якунин Александр Васильевич — кандидат филологических наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет; e-mail: darveter-1974@mail.ru

тие проблем, поставленных перед культурой новым столетием. Движение по этому пути потребовало пересмотра многих привычных форм и методов художественного познания и изображения, актуализации традиционных элементов поэтики в новом качестве. Особенно это касается субъектной композиции произведения, в которой формируются новые формы художественной рефлексии, связанные с диалогическим дискурсом. Проблемы субъектной организации художественного целого неоднократно привлекали внимание исследователей [2, с. 4–15; 3; 4]. В различных теоретических интерпретациях субъектная композиция рассматривалась с точки зрения диалогических отношений автора и героя в субъектной структуре произведения [5], как форма реализации общей тенденции к саморефлексии литературы рубежа веков [2], как взаимодействие с традицией в рамках исторической поэтики [6].

Данная работа посвящена тому аспекту субъектной композиции художественного произведения, который обращен к глубинной, ценностно понимаемой природе авторской личности. Произведение в этом случае предстает перед исследователем как ценностное художественное высказывание, ориентированное на диалог в его «провиденциальном» понимании: оно воспринимается как попытка автора достичь предельной искренности и достоверности художественного переживания, как отражение сущностной потребности субъекта творчества в утверждении высших, ценностных начал, скрытых в глубине собственного сознания. Подход к субъектной композиции произведения в этом случае кардинально меняет свое содержание: собственно эстетические акценты в нем отходят на второй план, они выступают лишь средствами постижения аксиологических смыслов, отраженных в художественной реальности. В риторической организации произведения исследователя привлекают те моменты, в которые голос автора становится наиболее сильным и искренним, когда он словно прорывается сквозь ограничения, накладываемые жанровой формой и возможностями поэтического языка. Одним из наиболее характерных примеров такого рода является поэтическая практика одного из крупнейших поэтов Серебряного века, основоположника акмеизма Н. С. Гумилева.

Предметом исследования в данной работе является субъектная организация стихотворных текстов Н. С. Гумилева, составивших поэтический цикл «Колчан» (1916 г.), и ее интерпретация в контексте философско-аксиологической проблематики первой половины XX века.

Художественная эволюция Н. С. Гумилева не всегда отличалась внутренней гармонией и завершенностью. В своем развитии его поэтическое сознание не раз преодолеvalo кризисы и противоречия, в которых формировалось мироощущение очередного периода творческого пути. Первым опытом такого преодоления можно считать переход Н. Гумилева к зрелому периоду творчества, отмеченный рядом изменений как в поэтике стихотворений, так и в художественной концепции в целом.

Лирический сюжет ранних сборников — «Пути конквистадоров» и «Романтических цветов» — представляет собой поэтическую мистерию покорения мира, в котором герой утверждает собственную исключительность и жажду индивидуального бытия. При этом самоутверждение героя происходит в контексте знаковых архетипических образов, восходящих к романтической традиции — на фоне Вечности, Бездны, Смерти и Идеала. Стихотворения ранних сборников («Высоты и Бездны», «Credo» и др.) представляют собой своеобразные поэтические декларации, «кредо»,

в которых герой явно заявляет собственную познавательную-эстетическую и этическую позицию по отношению к окружающему миру.

Однако упоение Бездной и собственной исключительностью в художественной реальности раннего Гумилева не длится вечно. В некоторых текстах циклов «Жемчуга» и «Чужое небо» романтическая традиция подвергается значительному переосмыслению и переоценке — прежде всего на глубинном, суггестивно-выразительном уровне поэтической композиции, в интонации, ритме, символике и мифологизме. Пафос покорения универсума воле конквистадора-первопроходца сменяется дисгармонией и сомнением в истинности декларируемого кредо: беспредельность «высот» и «пропастей», ощущаемая героем, оборачивается «болезненным осознанием собственного бессилия перед судьбой, слабости и ограниченности своей телесной природы». Энергия поэтической мечты, героическое стремление к идеалу соседствуют с ощущением бессилия перед губительной властью иллюзии над сознанием, тщетности человеческих усилий в постижении высших онтологических смыслов, движение к которым составляет суть творческого процесса. Декларация принципов творческого и героического самоутверждения, заявленная голосом лирического героя, входит в противоречие с более глубоким уровнем художественной субъектности, на котором лирическое переживание оказывается ближе авторскому мироощущению, чем явные декларации героя ранних стихотворений.

Система голосов, составляющих субъектную композицию произведения, как бы раздваивается: в стихотворении отчетливо звучат два голоса, один из которых принадлежит герою — «конквистадору», другой — автору, который интонационно «обрамляет» заявленное героем «кредо». В теории М. М. Бахтина такое взаимодействие рассматривается как «диалогическое двуголосие» автора и героя, являющееся важнейшим фактором в создании художественной полифонии. Задача полифонической структуры — максимальное приближение к аутентичному авторскому переживанию, неразрывно связанному с глубинной ценностной программой автора, которая далеко не всегда получает явное выражение в контурах эстетического идеала последнего. О многих нюансах смысла и авторской оценки в произведении мы можем судить только на основании косвенных признаков их присутствия в композиции — на основании взаимодействия героя с системой лирических обстоятельств, с эстетически значимым фоном, благодаря которому становится ясной истинная оценка автором активности героя. Подобно диалогу, в котором с непреложностью рождается истина, двуголосие в художественном сознании способно выразить глубинное ценностное содержание творческого субъекта, способствовать формированию качественно нового голоса, подводящего своеобразный итог противоречиям автора и героя. Именно такая ценностно-ориентированная форма лирической субъектности и проявилась в первом поэтическом сборнике зрелого периода творчества Н. С. Гумилева — в сборнике «Колчан». Именно в нем предпринимается первая попытка Н. С. Гумилева преодолеть противоречия между трагической реальностью и поэтическим идеалом, заявленные в двуголосии «Жемчугов» и «Чужого неба», выразить настойчивый поиск внутренней гармонии и нравственного смысла в катастрофическом настоящем.

Тексты лирического цикла «Колчан», в которых проявилась данная форма субъектности, отмечены особой выразительностью интонации, исповедальностью и трагизмом мироощущения в пограничной ситуации, но при этом — несут огромный

дискурсивный и эмоциональный потенциал стремления к истине в ее этическом понимании, к утверждению ценностей духовной природы человека и гармоничного принятия мира. Поэт, с горечью осознававший свое одиночество в мире, бессилие попыток изменить действительность перед лицом неумолимого рока, вдруг обретает новое понимание нравственной жизни и эстетического идеала, видит «свет на горе Фаворе» даже в горниле мировой войны. Художественный монологизм лирики «Колчана» — это результат мучительного движения к истине в ранних сборниках, итог напряженного духовного поиска.

В отечественном литературоведении «Колчан» традиционно рассматривается как начало периода зрелого творчества Н. С. Гумилёва [7, с. 496; 8, с. 32–33; 9]. Именно в нем обозначились фундаментальные изменения в творческом методе и мировоззрении поэта. Обретение нравственной истины, а вместе с ней смысла жизни и творчества — вот тема новой книги, придающая внутреннее единство составляющим сборник стихотворениям. Это единство проявляется и в композиции: для большинства стихотворений сборника характерны объединение дискурсивных и выразительных аспектов поэтического образа и использование мифологических рецептов в интонационной структуре произведения, посредством которых выражается новое мироощущение. Своеобразным экспрессивно-семантическим ядром цикла выступает заявленный в одном из его стихотворений образ-символ «Солнца духа», в котором соединились выразительный потенциал огненного символизма и библейские ассоциации, связанные с мифологическим деревом познания. Дискурсивное, философское значение данного символа органично соединяется с его эмоциональным содержанием в поэтической мистерии воплощения духовного начала, его победы над брэнной природой человека. Мысль и чувство, музыка и идея слились в единый лирический аккорд, которым разрешается магистральный конфликт «Колчана» — противоборство духа и плоти, неба и земли, божественного и демонического в субстанциональной основе мира.

Указанный антагонизм в структуре лирического конфликта с особой силой за-явлен в стихотворении «Разговор», в котором констатируется непримиримая вражда и нераздельность в сосуществовании «мятежной», «гордой» души и «угрюмого» тела. Враждебная телу духовная природа души, устремлённая к «несуществующим, но золотым полям» и чуждая чувственным радостям мира, не может покориться даже прародительнице всего живого — «земле». Единственным выходом из непримиримого антагонизма представляется возвращение тела в «земное лоно» — то есть смерть, которую оно также не приемлет:

Когда зелёный луч, последний на закате,
Блеснёт и скроется, мы не узнаем где,
Тогда встаёт душа и бродит, как лунатик,
В садах заброшенных, в безлюдьи площадей.

Весь мир теперь её, ни ангелам ни птицам
Не позавидует она в тиши аллей.
А тело тащится вослед и тайно злится,
Угрюмо жалуясь на боль свою земле...

1913

Лирический конфликт, в основе которого лежит известная антиномия телесного и духовного, в контексте данного поэтического цикла выходит за рамки только философско-эстетического — в нем отчетливо проступают историософские и культурологические значения. Именно с этого болезненного, «изнемогающего» подчинения тела духовному порыву начинается в «Колчане» развитие темы комплексного преобразования человеческой природы, которым будет отмечена наступающая историческая эпоха. Лирика «Колчана» несет в себе новое мироощущение эпохи одухотворения жизни, каждое мгновение которой несёт в себе торжество «расцветающего» духа, «разрывающего» «тьму» обывательского существования. В стихотворении 1915 г. «Солнце духа» душа обретает небывалую силу, теперь она наделена способностью не только к восприятию «воображаемых голосов», но и к героическому свершению — «солнечным трудам» познания и «огнезарного боя»:

Как могли мы прежде жить в покое
И не ждать ни радостей, ни бед,
Не мечтать об огнезарном бое,
О рокочущей трубе побед.
Как могли мы... но еще не поздно,
Солнце духа наклонилось к нам,
Солнце духа благостно и грозно
Разлилось по нашим небесам...

Обращает на себя внимание соборный, коллективный характер лирического субъекта («Как могли мы...»), отражающий принципиально новое восприятие и понимание мира автором. При этом качественно изменяется нравственно-философское понимание подвига, отношение к его содержанию — в лирической онтологии «Колчана» не остается и следа индивидуалистического самоутверждения периода «Романтических цветов» и «Пути конквистадоров». Перед нами образно-символическая картина великих духовных свершений, воспринимаемых именно как соборные, и именно в огне «соборного» подвига герой ощущает свою глубокую сопричастность в нем наравне с «другими».

В центральном образе-символе стихотворения отразились все ключевые особенности композиционной организации текстов «Колчана». С одной стороны, перед нами символическое обобщение историософской проблематики зрелого Н. С. Гумилева, концептуализированное в философском символизме «духовного солнца» — воплощении эпохи напряженного духовного поиска и испытаний. С другой — центральный образ-символ выступает источником мощной эмоциональной экспрессии: композиция стихотворения пронизана светоносным огненным символизмом — дух разрывает тьму, как огонь, его сияние «благостно» и «грозно», «огнезарный бой» становится экзистенциальной сутью человеческой жизни. Слияние темы и ее тональной предикации в композиции произведения поддержано торжественным, размеренным ритмом, передающим ощущение восторга и предвкушения близкой победы.

Ассоциативно-семантическое излучение центрального символа связано с рецепцией мифологического мотива мирового древа, на кроне которого расположился подобный «розе мая» «расцветающий дух». Как и в «Андрогине», перед нами лирическая ситуация вызова Демиургу — в контексте поэтического мифологизма Гумилева речь идет о библейском Древе познания, плодами которого будут пользоваться

люди после «летних трудов». Характерно, что вопрос о святотатстве в данном случае снимается — вызов воспринимается как подвиг, нравственное подвижничество, посредством которого человеческий дух обретает подлинную свободу. Изгнание из Эдема оборачивается преодолением границ рая, добровольным отказом от него.

Новое понимание ценности жизни, парадоксальное восприятие трагических противоречий эпохи как пути к достижению гармонии и обретению нравственного смысла с особой силой проявилось в так называемых «военных стихах», составивших в архитектонике «Колчана» особый микроцикл. Взаимоотношения темы и интонации в текстах, посвященных Первой мировой войне, свидетельствуют о кардинальной переоценке нравственных приоритетов: на место героическому, ницшеанскому самоутверждению приходит императив подвижничества и служения, в котором долг воина сливается с миссией поэта. Новое мироощущение заявляет о себе, прежде всего, интенсивным использованием христианской символики, пронизывающей тексты военного цикла: в композицию стихотворений прорываются интонации высшего, «провиденциального» зова, преображающего душу лирического героя. Мифологический подтекст стихотворений военного цикла отчетливо указывает на свои евангельские истоки — как правило, в основу образной системы положен библейский образ-цитата, связанный с идеей священной жертвы на полях сражений во имя преображенного будущего. В этом плане показателен сопоставительный анализ двух стихотворений цикла — «Война» и «Наступление». Семантическая композиция стихотворения «Война» строится на известной поэтической метафоре смерти как «кровавой жатвы», восходящей к библейскому образу («Егда же созреет, абие после тсерп, яко наста жатва» (Мар. 4; 29)). Центральная метафора в контексте стихотворения неразрывно связана с огненным символизмом («восковые свечки» солдатских сердец), что отражается не только на тематической организации текста, но и на его ритмическом строе. Данная метафора разворачивается в соответствующий образный ряд, в контексте которого «величавое дело войны» получает статус сакрального служения; поле боя, на котором свершается воинский подвиг, представлено как священное, храмовое пространство, в котором голос героя обретает торжественную, пафосную интонацию:

И воистину светло и свято
Дело величавое войны,
Серафимы, ясны и крылаты,
За плечами воинов видны.
Как у тех, что гнутся над сохою,
Как у тех, что молят и скорбят,
Их сердца горят перед Тобою,
Восковыми свечками горят...

Образы стихотворения, реализующие главную символическую метафору, опираются на традиционную, каноническую интерпретацию представления о войне как «ратной страде», священном долге воина, который предстает святым тружеником на полях сражений. Здесь и «сеяние подвига», и сбор урожая «славы», и равноправие тружеников войны с теми, «кто гнется под сохою», и уподобление солдат ангелам-серафимам. Каноническая семантика смерти, неизменно сопровождающая метафору «жатвы» по отношению к человеческой жизни, в данном тексте словно приглушена,

не обозначена. Массовая трагедия представлена в умиротворенном, созерцательном интонационном обрамлении, без явного трагизма как такового. Поэтизация смерти отмечена высокой стилистикой поэтической речи: синтаксическим параллелизмом и повторами, торжественной лексикой и размеренным ритмом, создающим общее благостное впечатление от картины массового убийства. Стихотворение «Война» демонстрирует образец удивительно стройного для лирики Н. С. Гумилева лирического монологизма, в котором комплиментарность темы и экспрессии достигается за счет доминирования в композиции центрального символа-метафоры.

Стихотворение «Наступление», напротив, демонстрирует пример лирического двуголосия, построенного на контрапункте темы (представленной точкой зрения непосредственного участника боевых действий — лирического героя) и тональной предикации (возникающей благодаря скрытому «присутствию» высшего субъекта — автора — в интонации стихотворения). При этом интонационная структура текста свидетельствует о переоценке ратного подвига в контексте ценностной, экзистенциальной природы человека: в ритмической композиции «Наступления» военная действительность представлена уже без идеализации и торжественно-благостного пафоса «Войны». В новом интонационном обрамлении лирическая ситуация акцентирует жестокость, бесчеловечность и хаос боевых будней, превративших благословенную когда-то землю в «логовище огня». Война несовместима с духовным призванием человеческого гения и созиданием — голос лирического героя буквально обращается в крик, в надрывный протест против бессмысленности и абсурда взаимного уничтожения («Я кричу, и мой голос дикий, // Это медь ударяет в медь, // Я, носитель мысли великой, // Не могу, не могу умереть...»).

Столкновение тематической концепции с живым, непосредственным переживанием ужаса и боли от противоестественной сути войны определяет композицию произведения. Однако трагическое напряжение, отмечающее интонационную структуру стихотворения, парадоксальным образом разрешается к финалу чувством всеобъемлющей, просветленной гармонии.

Трагический катарсис «Войны» и «Наступления» не содержит в себе оправдания или возвышения войны, он выражает, прежде всего, живое сострадание погибающим и принятие неизбежного. Примечательно, что в обоих стихотворениях мы встречаем две особенности риторической стратегии Н. С. Гумилева, которые во многом характерны для его поэтических циклов зрелого периода. Во-первых, с субъектно-композиционной точки зрения тематическая организация поэтической речи во многих текстах выстроена как акт диалогической коммуникации — лирический герой обращается к высшему началу с криком-протестом против бессмысленной гибели «великой мысли» в горниле войны («Наступление») или просит благословения для всех.

Во-вторых, обращает на себя внимание присутствие в речевой композиции стихотворений библейской метафорической рецепции, восходящей к православной ритуальной риторической традиции. Воссоздавая ситуацию живого диалога, «провиденциального» собеседования героя с высшим бытием, автор наполняет голос лирического героя сакральной языковой стихией, связанной с живым переживанием происходящего как освященной литургии. Ритм «Наступления» отмечен неравномерностью и перебивками, передающими предельное эмоциональное напряжение, интонационная динамика «Войны» отличается более плавным течением, но в обоих

случаях речь лирического субъекта пронизана реминисценциями библейского текста. В некоторых стихотворениях «Колчана» выразительная динамика речи героя построена на прямой цитации сакрального текста — например, реминисценция-отсылка к торжественным литургическим песнопениям в «Пятистопных ямбах» [9].

Священный язык литургии, в той или иной степени пронизывающий большинство текстов «Колчана», передает ощущение предельной близости самосознания героя к переживанию высшей ценности, свидетельствует о переходе той грани, за которой индивидуальная онтология лирического субъекта растворяется в универсальном, всечеловеческом «мы» перед лицом высшего смысла. Сопереживание, аффективное соучастие в коллективном подвиге ощущается именно как сопричастность переживанию коллективному, соборному. Отсюда и совокупный, соборный характер лирической субъектности («мы»), благодаря которому изменяется коммуникативная природа стихотворения — из акта эстетической коммуникации оно превращается в молитвенное обращение «за всех» и от лица всех, в котором переживание трагедии парадоксально соседствует с гармонией и принятием неизбежного как судьбы. Скрытое молитвенное обращение, провиденциальный диалог с богом как источником высшей ценности и справедливости для героя выступает основой интонационной композиции большинства стихотворений «Колчана», и в частности — тональной предикации в них.

Стремление к преодолению мучительного противоречия между трагической реальностью и поэтическим идеалом, настойчивый поиск внутренней гармонии и нравственного смысла в катастрофическом настоящем проявляются не только в военных стихах Н. С. Гумилева. Особо показательно их присутствие там, где лирическая рефлексия автора обращена к подведению жизненных итогов, к различным формам поэтической ретроспекции. Таково, например, стихотворение «Пятистопные ямбы», в котором представлены все основные особенности риторической организации лирики зрелого периода: единство темы и интонации в просветленном монологе лирической ретроспекции, цитатно-семантическая поэтика библейских рецепций, одновременное включение в смысловом целом стихотворения дискурсивных и экспрессивных возможностей символа.

Интонационная композиция стихотворения в полной мере реализует выразительный потенциал, заложенный в жанровой модели элегии: лирический сюжет произведения разворачивает перед нами воплощенный в поэтических образах опыт художественной ретроспекции — философско-эстетического осмысления пройденного героем жизненного и творческого пути. Знаковый для творчества Н. С. Гумилева мотив путешествия героя к блаженным, священным берегам Юга как метафора обретения героем «первозданной» и утраченной человечеством гармонии [10, с. 70–75] представлен в зримой, физически ощутимой картине мореплавания («Я помню ночь, как черную наяду, // В морях под знаком Южного Креста. // Я плыл на юг; могучих волн громаду // Взрывали мощно лопасти винта...»). Герой тщательно реконструирует опыт индивидуальной онтологии: фокус лирической рефлексии перемещается от периода нищезанского самоутверждения юности, отмеченного жадностью впечатлений и неразборчивостью в ценностях, к трагическому мироощущению неизбежного кризиса, вызванного разочарованием в соблазнах «дикой и пленительной земли». Смысл «игры» так и не приоткрылся жаждущему герою, «дух земли» остался безответен — остались лишь «презренье к миру» и «усталость снов»:

Я молод был, был жаден и уверен,
Но дух земли молчал, высокомерен,
И умерли спящие мечты,
Как умирают птицы и цветы.
Теперь мой голос медлен и размерен,
Я знаю, жизнь не удалась... и ты.

Отметим — кризис не переживается, он именно осознается, сопровождается спокойным и мужественным принятием объективной истины («Я знаю, жизнь не удалась»). Художественная оценка и смысловое обобщение события представляют нам факт духовной онтологии героя с позиций более высокого уровня самосознания, в рамках которого кризис оказывается эстетически и нравственно преодолен. Мотивы пути и морской стихии, связанные с темой дальних странствий, объединяются с уже известным мотивом онтологической «игры» с судьбой, в которой герой терпит поражение:

Ты, для кого искал я на Леванте
Нетленный пурпур королевских мантий,
Я проиграл тебя, как Дамаянти
Когда-то проиграл безумный Наль.
Сказала ты, задумчивая, строго:
«Я верила, любила слишком много,
А ухожу, не веря, не любя,
И пред лицом всевидящего Бога,
Быть может, самое себя губя,
Навек я отрекаюсь от тебя».

Тема отречения от героя, отвержения его, связанная с темой несостоявшегося счастья в любви, в лирике Н. С. Гумилева всегда вписана в проблематику несостоявшегося синтеза идеала и действительности, дисгармонии между жизнью и сознанием, тоскующим по высшему бытию, освященному «предвечным» светом божественных смыслов и ценностей. Поэтому характерно, что отречение сопровождается мотивами грехопадения героя и утраты права на соприкосновение с сакральной реальностью, сопричастность ему («Твоих волос не смел поцеловать я, // Ни даже сжать холодных, тонких рук, // Я сам себе был гадок, как паук, // Меня пугал и мучил каждый звук, // И ты ушла, в простом и темном платье, // Похожая на древнее распятое»). Невозможность диалога с высшим бытием, безмолвие «небес» превращают существование героя в пытку, в которой одиночество неразрывно связано с ощущением безблагодатности и проклятия: солнце приобретает зловещий алый цвет, мир охвачен губительным жаром, стесняющим дыхание и останавливающим сердце («То лето было грозами полно, // Жарой и духотою небывалой, // Такой, что сразу делалось темно // И сердце биться вдруг переставало...»). Это «лето» — уже не «Господне», оно не имеет ничего общего, например, с летом стихотворения «Снова море», овеянным «дыханием» солнца и «пением земли». Оно подчеркнуто безблагодатно и губительно, выражая собой состояние духовного опустошения и боли. Трансформация ведущего символа («солнца») кардинально меняет картину мира, в которой как в зеркале отражена духовно-эмоциональная ситуация кризиса.

Перелом в мироощущении лирического героя наступает в момент, отмеченный решительным и мужественным принятием им собственной судьбы, сопрово-

ждаемый образной реконструкцией ситуации «огненного крещения»: кризисное, болезненное напряжение отверженного, страдающего духа разрешается в какофонии смертельного боя, в котором смешались «рев человеческой толпы», «гуденье проезжающих орудий», «немолчный зов боевой трубы». В шумном хаосе кровавой схватки герой способен воспринять индивидуальный, ценностно значимый для него смысл: он слышит «песнь своей судьбы» в солдатской песне, слова которой «невнятны» — смысл ее осознается («ловится») «сердцем» («Солдаты громко пели, и слова // Невнятны были, сердце их ловило: // «Скорей вперед! Могила, так могила! // Нам ложем будет свежая трава, // А пологом — зеленая листва, // Союзником — архангельская сила»). Хаос воспринимается как вариант некоей запредельной, недоступной обывательскому восприятию гармонии — но ее вполне может воспринять дух поэта, тоскующий по утраченной коммуникации с высшим началом. Звуковой строй кровавого хаоса именно «сладок», т. е. мелодичен, более того — он обладает харизматическим, суггестивным воздействием на лирического героя, вовлекая его в смертельно опасное движение к гибели вместе с другими («Так сладко эта песнь лилась, маня // Что я пошел, и приняли меня, // И дали мне винтовку и коня, // И поле, полное врагов могучих, // Гудящих грозно бомб и пуль певучих, // И небо в молнийных и рдяных тучах...»). В экстатическом слиянии индивидуальной воли с «музыкой битвы» и достигается искомое состояние единства, выраженное метафорой огненного преображения души («И счастием душа обожжена // С тех самых пор; веселием полна // И ясностью, и мудростью; о Боге // Со звездами беседует она, // Глас Бога слышит в воинской тревоге...»). В факте трансформации души подчеркивается именно сакральный характер произошедшего преображения, снимающего с героя проклятье одиночества и дарующего способность к диалогу с высшим бытием (хаос «музыки битв» таил в себе путь к постижению «музыки небес»). Коммуникация с «небом» восстановлена, кризис снят, лирическому герою открываются совершенно новые возможности восприятия и осознания мира («Честнейшую честнейших херувим, // Славнейшую славнейших серафим, // Земных надежд небесное свершенье // Она величит каждое мгновенье...»).

Акт достижения гармонии персонифицирован в мифологической рецепции — неназванной в стихотворении Богоматери, поэтическом воплощении синтеза любви и смирения перед простотой высшей истины. Пройдя испытание огнем и болью, пережив разочарование в идеалах ушедшей юности, поэт приходит к «простым словам» и истинам, учится постигать великое в каждом мгновении бытия, ощущает благодарность за «благоволенье» к судьбе смертного. В финальной строфе стихотворения возникает образ «золотоглавого» белокаменного монастыря, озаренного «немеркнушею славой» — символ нового мироощущения лирического героя, являющийся художественным воплощением гармонии, беспредельности и безмятежной чистоты. Экспрессивные возможности данного архитектурного символа неразрывно связаны с его архетипическим значением, обогащающим ассоциативно-смысловое поле стихотворения содержательным и эмоциональным потенциалом образа Сакрального Града: его положение («среди моря»), даруемое им видение мира (с него открывается «ширь воды и неба»), его противопоставление «лукавому миру» отражают качественно новый этап в мироощущении, достигнутый лирическим героем в преодолении кризиса.

Таким образом, своеобразие раннего и зрелого периодов лирики Н. С. Гумилева в значительной степени определяется взаимодействием двух голосов в субъектной композиции поэтических текстов — голоса лирического героя и голоса автора. Их совмещение образует своеобразный контрапункт, опирающийся на взаимодействие тематической составляющей поэтического текста (представлена голосом героя) и его тональной предикации (выражает позицию автора). Реализация данного контрапункта-двуголосия является эстетическим выражением напряженного духовного поиска, в котором автор стремится максимально приблизиться к сокровенному ценностному содержанию собственной души (высказать свою «истинную позицию» — в терминологии М. М. Бахтина). В онтологии художественного переживания это воплощается в конфликте темы и интонации: героическое самоутверждение, декларируемое героем ранней лирики, вступает в диалогическое взаимодействие с живым мироощущением «активного автора» (М. М. Бахтин), «данностью» его лирического переживания, связанного с трагическим мироощущением и восприятием истории как катастрофы. Эстетически оформленная реакция автора отражена в первую очередь в выразительной структуре произведения: в ритме, символе, рецептивной поэтике и лирическом мифологизме.

В диалектике голосов автора и героя осуществляется та «живая нестабильность» [11; 12], динамическое равновесие двух противоборствующих начал — «духа» и «порыва», онтология которой рассматривалась в аксиологической феноменологии XX века как важнейший фактор творческой свободы личности, ее суверенности и эволюции. При этом внутренняя нестабильность, гетерогенность художественно-практического опыта находят свое выражение, прежде всего, в магистральном лирическом конфликте стихотворений Н. Гумилева — в противоборстве духовного и плотского начал, небесного и земного, божественного и демонического в субстанциональной основе поэтического мира, мечты (идеала) и трагической действительности.

В своей динамике взаимодействие голосов выливается в особую форму монологизма, функционирующую в поэтических циклах 1914–1916 гг., связанную с поиском новых ценностных ориентиров и нового эстетического идеала. Этот поиск (и рожденный им монологический дискурс лирики) во многом определяет познавательную и эстетическую активность автора, формирует основы его духовной организации как суверенной и творящей личности. В субъектной композиции стихотворений зрелого периода рождается новый голос, подводящий своеобразный итог противоречиям автора и героя. В этом монологическом дискурсе голоса автора и героя сливаются воедино, и в их единстве проявляется новая, ценностно-ориентированная форма лирической субъектности («ценностный субъект»): трагическое мироощущение, бросающее тень на выразительный мир ранней лирики, уступает место настойчивому поиску гармонии и нравственного смысла в катастрофическом настоящем.

В монологизме зрелой лирики Н. С. Гумилева представлена эстетическая экспликация его ценностного «Я» как высшей формы личностного бытия, обуславливающего формирование разума и чувства, творческого замысла и средств его выражения. Высшая гармония и чувство глубокой «сопричастности» с миром, характеризующее мироощущение «Колчана», неразрывно связаны с переживанием ценностной онтологии в сердце поэта, с осуществлением актов высшей духовности,

задающих его онтологические координаты как суверенной личности — прежде всего воли к принятию мира и проявлению высших форм любви, представляемых в поэтических текстах с помощью евангельских рецепций. При этом трансцендентный характер этой гармонии не связан с религиозной интенцией поэта как таковой — в лирической онтологии Н. С. Гумилева сущность человека скорее предстает как манифестация объективированной божественной силы, которая и питает его ценностное сознание. С точки зрения феноменологии ценностей достижение данной гармонии является свидетельством активности того ценностного субъектного центра, в котором «порыв» и «дух» сочетаются в живом синтезе: в полифонии «Колчана» свершается таинство «истинной сублимации» в онтологическом и эстетическом понимании, пробуждение высшей духовной сущности творческого субъекта — способности к осознанию мира в его «наличном бытии» («So-sein»).

В лирике зрелого периода освобождается голос истинного, «глубинного» автора в понимании М. Бахтина, который отныне способен контролировать и направлять энергию витально-героического самоутверждения в бытии, проистекающую из «порыва», в торжество высших форм сознания, питающих «солнце духа». Художественное сознание Н. Гумилева проходит путь от увлечения «соблазнами дикой и пленительной земли», стремление к которым составляло суть ценностных устремлений героя ранней лирики, к формированию аскетической дистанции по отношению к собственным страстям и ницшеанскому индивидуализму.

Именно диалогический дискурс ранней лирики, отражающий нестабильность субъективного космоса, его непрерывное «становление» в процессе диалога автора и героя, становится важнейшей предпосылкой рождения художественного монолога в зрелой лирике Н. Гумилева. Полифония ранних сборников выступает необходимым условием дальнейшей творческой эволюции автора, средством постижения и выражения нравственно-эстетической истины, в максимальной степени соответствующей его ценностной природе.

Зрелая лирика Н. Гумилева представляет нам художественно-феноменологический опыт преодоления противоречий в мироощущении поэта, в его восприятии современности и истории, отражающий его непобедимое стремление к ценности, к ее переживанию и утверждению в поэтическом произведении. Субъектная композиция Н. Гумилева зрелого периода представляет огромный дискурсивный и эмоциональный потенциал стремления к истине и смыслу в их этическом понимании, к утверждению ценностной природы человека и гармоничного принятия мира. Даже осознавая трагедию и масштаб исторической катастрофы начала столетия (Первой мировой войны), поэт находит в себе силы на обретение новых идеалов и гармонии. В свете вышеизложенного мы можем смело говорить об аксиологическом характере диалогической интенциональности Н. Гумилева.

Литература

1. *Дорофеев Д. Ю.* Суверенная и гетерогенная спонтанность. Философско-антропологический анализ. СПб.: Издательство Петербургского университета, 2008.
2. *Бак Д. П.* Эволюция художественной рефлексии как проблема исторической поэтики. Кемерово: КемГУ, 1988.
3. *Сегал Д. М.* Литература как вторичная моделирующая система // Сегал Д. М. Литература как охранная грамота. М.: Водолей Publishers, 2006.

4. Формы саморефлексии литературы XX века: метатекст и метатекстовые структуры / ред. Т. Л. Рыбальченко. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2004.
5. Бахтин М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000.
6. Бройтман С. Н. Историческая поэтика: учеб. пособие. М.: РГГУ, 2001.
7. Делич И. Николай Гумилёв // История русской литературы. XX век. Серебряный век. М.: Изд. группа «Прогресс»-«Литера», 1995.
8. Зобнин Ю. В. Странник духа (О судьбе и творчестве Н. С. Гумилёва) // Н. С. Гумилёв: Proetcontra / сост., вступительная статья, примеч. Ю. В. Зобнина. СПб.: Изд. РХГИ, 1995. [Русский путь].
9. Смелова М. В. Роль христианства в картине мира Н. С. Гумилёва // Ахматовские чтения. А. Ахматова, Н. Гумилёв и русская поэзия начала XX века: сб. научн. трудов. Тверь: ТГУ, 1995.
10. Раскина Е. Основные понятия, образы и символы сакральной географии Н. С. Гумилёва // Вестник Вятского государственного университета. 2008. №4 (2). С. 70–75.
11. Шелер М. Философские фрагменты из философского наследия. М.: Издательство: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2007.
12. Шелер М. Избранные произведения / пер. с нем.; пер. А. В. Денежкина, А. П. Малинкина, А. Ф. Филипова; под ред. А. В. Денежкина. М.: Гнозис, 1994.

Статья поступила в редакцию 10 сентября 2013 г.