

RU

Анатомия сонета «Дон Жуан» Н. С. Гумилева

Погребная Я. В.

Аннотация. Цель исследования состоит в том, чтобы установить концепцию образа Дон Жуана в творчестве Н. С. Гумилева через призму утверждения и уточнения эстетики акмеизма и динамики аксиологии и онтологии поэта. Научная новизна исследования определяется, во-первых, идентификацией образа Дон Жуана в творчестве Н. С. Гумилева в контексте интерпретаций парадигмы вечного образа, во-вторых, применением методики уровневой анализа стихотворения, предложенного самим Гумилевым в статье «Анатомия стихотворения», к прочтению интерпретации вечного образа в сонете «Дон Жуан», выступающей исходной для последующих прочтений образа в лирике, драме («Дон Жуан в Египте») и публицистике («Читатель»). Мифоритуальный генезис образа Дон Жуана актуализирует диахроническое раскодирование архаических смыслов в интерпретации Н. С. Гумилева, которые гармонично встроены в архитектуру классического сонета. При этом Дон Жуан, в соответствии с ролевой концепцией сборника «Жемчуга», выступает одной из ипостасей человека вообще, что диктует необходимость этической оценки жизненного пути героя. В результате исследования установлено, что грамматический строй и поэтический язык сонета «Дон Жуан» формируют концепцию образа, полемически противопоставленную как романтической реабилитации Дон Жуана, так и его акмеистической интерпретации в одноактной драме в стихах «Дон Жуан в Египте».

EN

Anatomy of the sonnet "Don Juan" by N. S. Gumilev

Y. V. Pogrebnaia

Abstract. The purpose of the study is to establish the concept of the image of Don Juan in the works of N. S. Gumilev through the prism of affirming and clarifying the aesthetics of acmeism and the dynamics of the poet's axiology and ontology. The scientific novelty of this research lies in two main aspects: firstly, we identify the image of Don Juan in N. S. Gumilev's work and place it in the context of various interpretations of the eternal image; secondly, we apply the methodology of level analysis of a poem, which was proposed by Gumilev himself in his article "Anatomy of a Poem," to our interpretation of the eternal image in the sonnet "Don Juan." This approach serves as a starting point for further readings of the image in other forms of literature, such as lyrics, drama (in the case of "Don Juan in Egypt"), and journalism (as seen in "The Reader"). The mythological genesis of the image of Don Juan actualizes the diachronic decoding of archaic meanings in the interpretation of N. S. Gumilev, which are harmoniously embedded in the architecture of the classical sonnet. At the same time, Don Juan, in accordance with the role concept of the collection "Pearls", acts as one of the hypostases of a person in general, which dictates the need for an ethical assessment of the hero's life path. As a result of the study, it was found that the grammatical structure and poetic language of the sonnet "Don Juan" form the concept of an image polemically opposed to both the romantic rehabilitation of Don Juan and his acmeistic interpretation in the one-act drama in verse "Don Juan in Egypt".

Введение

Серебряный век в истории русской литературы выступает новой мифотворящей эпохой, направленной на утверждение нового образа человека. Поиски андрогинности, обращение к идее первого человека Адама, как сосредоточения судеб человечества, художественное освоение архаических мифов и культуры древних цивилизаций, свойственные как символистам, так и акмеистам, актуализировали, с одной стороны, тенденцию к новому прочтению «вечных образов»: Фауста, Дон Жуана, Дон Кихота, с другой – к продуцированию новых мифологических образов, выражающих индивидуальную эстетическую концепцию человека и мира. Интерпретация образа Дон Жуана в сонетном цикле К. Бальмонта «Дон Жуан» (1895), сонете «Дон Жуан» (1900) В. Брюсова, сонете «Дон Жуан» (1910) Н. Гумилева, стихотворном цикле М. Цветаевой «Дон Жуан» (1917), ответе З. Гиппиус Г. Адамовичу «Ответ Дон-Жуана» (1926), упоминание в стихотворении А. Ахматовой «Новоселье» (1943) и в «Поэме без героя» (1965) направлена на выражение своих эстетических и философских

приоритетов, выступает способом более емко определить свою творческую позицию. Поэты Серебряного века соотносили свои интерпретации образа Дон Жуана с тем общечеловеческим содержанием, которое заключал в себе «вечный образ», а также – с вызовами современности.

Избранный путь интерпретации образа Дон Жуана выступал для поэта способом утверждения или апробации своей эстетической позиции и этических принципов, художественным выражением онтологии и аксиологии автора. В сонете «Дон Жуан» Н. С. Гумилева нашли выражение ролевая концепция лирики и установка на синкретизм лирики и драмы, отмеченные в исследованиях А. А. Моисеевой (2007), А. А. Кулагиной (2012), О. А. Каиновой и С. А. Корниенко (2017), О. К. Страшковой (2014), М. В. Куриленко (2017). Вместе с тем в программном эссе «Анатомия стихотворения» (1919-1921) сам Гумилев, основываясь на идеях А. А. Потебни, указывал, что «поэзия есть явление языка или особая форма речи» (1990b, с. 66), таким образом актуализируя семиотические методы интерпретации его произведений.

Исходя из программной установки Гумилева: «Число образов ограничено, подсказано жизнью, и поэт редко бывает их творцом» (Принципы художественного перевода, 1919, с. 25), необходимо подчеркнуть, что именно интерпретация, новое прочтение «вечного образа» выступают способом выражения своей эстетической и этической позиции для автора. В интерпретациях образа Дон Жуана Гумилев находил возможность выразить свое отношение к символизму, понимание идеологии и эстетики акмеизма. Вместе с тем восприятие символизма как одного из источников акмеистической эстетики Гумилев (1980, с. 50) подчеркивал в замечаниях к первым стихотворным сборникам.

Таким образом, актуальность исследования определяется применением адекватной эстетическим принципам Н. С. Гумилева методики анализа содержания одного из программных стихотворений – сонета «Дон Жуан» – выступающего, как и весь сборник «Жемчуга», связующим звеном между акмеистическим и доакмеистическим периодами творческой эволюции поэта; анализ поэтического словаря, грамматического строя и образной структуры сонета позволяет уточнить концепцию «вечного образа» в творчестве Н. С. Гумилева. Идентификация интерпретаций вечных образов, в число которых входит образ Дон Жуана, сообщает возможность для более полного понимания как эстетической, так и аксиологической позиции поэта.

Актуальность исследования, как и его цель, позволили сформулировать задачи исследования, направленные на интерпретацию образа Дон Жуана в одноименном сонете Н. С. Гумилева на основании анализа словаря стихотворения, его грамматического и образного строя; соотнесения теоретической концепции сонета как жанрово-строфической формы с особенностями сонета «Дон Жуан»; идентификации героя сонета в контексте ролевой концепции сборника «Жемчуга» и в более широком контексте становления и эволюции эстетики акмеизма в творчестве Н. С. Гумилева (1988).

Исследование концепции образа Дон Жуана в творчестве Н. С. Гумилева строится на основе синтеза академических и инновационных методов исследования: сравнительно-исторический метод, направленный на составление парадигмы интерпретаций образа Дон Жуана в творчестве Н. С. Гумилева в соотнесении с мировой художественной традицией (романтической реабилитации или просветительского осуждения), коррелирует с применением методики уровневой анализа сонета «Дон Жуан». Взаимодействие академического метода и инновационных методик обеспечивает достоверность и аргументированность выводов.

Материалом статьи выступили интерпретации образа Дон Жуана в творчестве Н. С. Гумилева. Поэт и теоретик стиха четырежды по меньшей мере предложил собственную интерпретацию образа Дон Жуана: в сонете «Дон Жуан» (1909) в двух редакциях сборника «Жемчуга» 1910 и 1918 гг., в одноактной пьесе в стихах «Дон Жуан в Египте» (1912), эссе «Читатель» (1921) и неоконченном переводе поэмы Дж. Г. Байрона «Дон Жуан», фрагмент которого в 1991 г. опубликовал М. Л. Гаспаров, указав, что «Гумилев перевел, и неплохо, пролог и первые 42 строфы I песни. Затем, по-видимому, он передал работу Адамовичу (под своей редакцией), и Адамович, начав с 50 строфы I песни, довел перевод до конца III песни. Дальше дело не пошло. Гумилев погиб, Адамович и Иванов эмигрировали, неизданные их переводы так и остались неизданными... а об изданных их переводах предпочитали не упоминать» (1991, с. 212). Но необходимо отметить, что донжуановские аллюзии можно обнаружить в ряде стихотворений: «Он поклялся в строгом храме...» (1909), Т. А. Мелешко (1998, с. 16) в образе «распутника в раззолоченном плаще» (сонет «Попугай», 1909) находит указание на Дон Жуана – все из сборника «Жемчуга» (1910), имя Дон Жуана упоминается в стихотворении «В этот мой благословенный вечер...» (1917); некоторые донжуановские черты можно обнаружить у героев драм поэта – Юноши из пьесы-сказки для кукольного театра «Дитя Аллаха» (1917) и Имра из «Отравленной туники» (1918). Кроме того, Н. С. Гумилев в 1920 г. редактировал том после революционного издания избранных сочинений А. К. Толстого в издательстве А. Гребжина (Полушин, 2006, с. 354), и, занимаясь этой деятельностью, драму в стихах «Дон Жуан» Гумилев назвал «попыткой реабилитировать Дон Жуана», подчеркивая, что «в неудачных местах напоминает среднего русского интеллигента пятидесятих годов» (1990b, с. 179).

Стихотворения, драмы, критические статьи и переписка цитируются по следующим источникам:

• Гумилев Н. С. Драматические произведения. Статьи. Переводы. Л.: Искусство. Ленинград. отделение, 1990а.

• Гумилев Н. С. Неизданные стихи и письма. Париж: YMCA-press, 1980.

• Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990b.

• Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель. Ленинград. отделение, 1988.

Кроме того, в качестве иллюстративных использовались следующие источники:

• Бальмонт К. Собрание сочинений: в 2-х т. Можайск: Терра, 1994. Т. 1.

• Испанская поэзия в русских переводах. 1789-1980 / сост. С. Ф. Гончаренко. М.: Радуга, 1984.

Необходимо подчеркнуть, что сонет Н. С. Гумилева «Дон Жуан» может интерпретироваться по мере увеличения длины контекста как художественный элемент сборника «Жемчуга» в двух редакциях, всей парадигмы интерпретаций образа Дон Жуана в творчестве Н. С. Гумилева, как инвариант концепции человека в творчестве Н. С. Гумилева, рассмотренной в ее эволюции; а также как часть парадигмы интерпретаций образа Дон Жуана в творчестве писателей и поэтов Серебряного века; парадигмы интерпретаций образа Дон Жуана в творчестве русских писателей, начиная с трагедии А. С. Пушкина «Каменный гость» (1830); и парадигмы интерпретаций образа в мировой литературе, начиная с комедии Тирсо де Молина «Севильский озорник, или Каменное пиршество» (1630).

В аспекте генезиса образа Дон Жуана особое значение приобретают источники образа: мифоритуальное приглашение предка в дом, романс «Дон Жуан», легенда о Дон Жуане, сложившаяся в результате взаимодействия исторических и архаических источников.

Теоретическая база исследования основывается на предложенных в трудах Р. О. Якобсона (1987; 2001; 2011) способах развития и дополнения путей и принципов анализа художественного произведения, сформулированных в трудах представителей ОПОЯЗа и русской формальной школы и послуживших, наряду с трудами Б. М. Эйхенбаума, Ю. Н. Тынянова, В. Б. Шкловского, основой для становления системы анализа поэтического текста, разработанных в программных работах Ю. М. Лотмана «Структура художественного текста» (1968) и «Анализ поэтического текста» (1972). Дальнейшую разработку принципы и приемы анализа поэтического текста получили в концепции уровневого анализа художественного произведения, выработанной в трудах М. Л. Гаспарова (1997), Ю. И. Левина (1994) и в фундаментальных исследованиях К. Э. Штайн (2016), объединенных в обобщающем труде, опубликованном в издательстве «Флинта» в 2016 г. В перечисленных работах принципы лингвистического анализа поэтического текста коррелируют с приемами семиотического описания и феноменолого-герменевтического подхода.

Необходимо подчеркнуть, что принцип уровневого анализа стихотворения, с некоторыми нюансами в интерпретации уровней, разработанный в трудах ученых Московско-тартуской семиотической школы, адекватен концепции поэтического языка, представленной в программной статье Н. С. Гумилева «Анатомия стихотворения». Выделяемые Н. С. Гумилевым смысловые уровни: фонетический, стилистический, композиционный, эйдологический и концепция распределения смысла произведения (рифма, ритм интерпретируются в рамках фонетического уровня; идеи, чувства и мысли, рассмотренные в их динамике, – композиционного; значение образов в контексте творчества – эйдологического). В контексте применения концепции Р. О. Якобсона об эстетической значимости грамматических форм для генерации смысла стихотворения особенно важно выделить положение Н. С. Гумилева о содержании стилистического смыслового уровня стихотворения: «Стилистика рассматривает впечатление, производимое словом в зависимости от его происхождения, возраста, принадлежности к той или иной грамматической категории, места во фразе, а также группой слов, составляющих как бы одно целое, например, сравнением, метафорой и пр.» (1990b, с. 67). Согласно формуле уровневого анализа Ю. М. Лотмана, значимы именно грамматические формы, а М. Л. Гаспаров отдает предпочтение семантике словаря стихотворения и его синтаксису: «...во-первых, лексика то есть слова, рассматриваемые порознь (и прежде всего – слова в переносных значениях, “тропы”); во-вторых, синтаксис, то есть слова, рассматриваемые в их сочетании и расположении» (1997, с. 11). В предлагаемой семиотической интерпретации сонета «Дон Жуан» необходимо учесть оба подхода к методике уровневого анализа.

В аспекте применения методики историко-генетического метода для определения источников образа Дон Жуана данное исследование ориентируется на практику раскодирования архаических мифоритуальных источников образа, сюжета или иной смысловой единицы, разработанную в трудах ученых московского семиотического круга (Е. М. Мелетинского, В. Н. Топорова, В. В. Иванова) и в школе мифореставрации С. М. Телегина.

Практическая значимость: материалы исследования могут быть адаптированы к историко-литературным и теоретическим курсам по истории русской литературы рубежа XIX–XX веков, а также к специальным дисциплинам по теории литературы и методам литературоведческого анализа. Предложенные в статье приемы и инструменты анализа поэтического произведения могут быть проактуализированы в курсе лингвистического анализа текста и адаптированы к содержанию дисциплин междисциплинарного характера.

Обсуждение и результаты

Впервые к образу Дон Жуана Н. С. Гумилев обращается в сонете «Дон Жуан», который входит в сборник «Жемчуга» в редакциях 1910 и 1918 гг. И хотя этот сборник в первой редакции посвящен В. Я. Брюсову, и Н. С. Гумилев называет мэтра символизма своим учителем, именно в этом сборнике появляются элементы акмеистической эстетики. Уже в этом сборнике Н. С. Гумилев стремится, согласно самоаттестации, данной в письме к В. Я. Брюсову от 14 июня 1908 г., найти «спасение от блоковских туманностей» в «манере вводить реализм описаний в самые фантастические сюжеты» (1980, с. 50). В этом же письме намечена программа, представляющая будущие манифесты акмеизма и поуровневый анализ стихотворения, который получит развитие в статье «Анатомия стихотворения» (1919–1921) и представлен следующим образом:

- 1) самобытное построение фраз;
- 2) гармония фабулы и мысли;
- 3) темы и глубина их философской разработки (Гумилев, 1980, с. 50).

Таким образом, отдавая дань уважения символизму, в этом сборнике Н. С. Гумилев демонстрирует намерение к иным эстетическим приоритетам, стремясь к актуализации предметных образов в стихотворении как доминирующему художественному приему, в противовес абстрактности образов и музыкальности символизма.

Сборник «Жемчуга» (в редакции 1910 и 1918 гг.) – единое художественное целое. Единство обеспечивает общностью конфликта, определяемого выбором главных героев цикла: поэт, его поэзия, невеста, друг.

Сонет «Дон Жуан» в редакции сборника «Жемчуга» 1910 г. входит в первый раздел «Жемчуг черный». Все стихотворения в этом разделе сборника «Жемчуга» – инварианты поединка героя-поэта с судьбой, со смертью, отражением которых становятся столкновения с любимой, другом, собственным даром и избранничеством, которым поэт отмечен как наградой и как проклятием. Неперсонифицированное «я» лирического героя сборника по мере приближения кульминации принимает конкретные воплощения: древнего жреца с ритуальным луком («Царица»), воина Агамемнона («Воин Агамемнона»), Адама («Адам», «Сон Адама»). Завершается ряд персонификаций в разделе «Жемчуг черный» образом Адама («Сон Адама») как первочеловека, человека вообще, который видит в Раю, еще до грехопадения, сон, в котором в судьбе Адама сосредоточены инварианты исторических судеб всего человечества; накануне пробуждения Адам, переходящий от воплощения к воплощению, приходит к смерти, к завершению всех судеб человечества, и тут же пробуждается в райском саду. Это стихотворение помогает зафиксировать одну из особенностей лирического времени цикла: время жизни его героев всегда еще впереди, еще не прожито, но при этом уже известны его события и судьба героя фактически уже прожита. Настоящее фактически отсутствует, будущее, воплощаясь в провидческих снах и видениях, делается частью воспоминаний, хотя фактически оно еще не прожито, принимая статус прошедшего. Прошлое как единственно реальное время цикла акцентировано в стихотворении «Молитва» (раздел «Жемчуг серый», цикл «Беатриче»):

Солнце, сожги настоящее

Во имя грядущего,

Но помилуй прошедшее! (Гумилев, 1988, с. 145).

Сакрализация прошлого – один из признаков архаического мифа, идентифицируемого через цикличность времени и предперсональность героя. Представленные во сне первого человека Адама инварианты исторических судеб человечества отвечают предперсональности мифологического героя, который переживает бесконечные метаморфозы, в первую очередь отраженные в переходном обряде инициации, в ходе которого герой получает новое имя, новый статус, новые права и обязанности, прежняя личность которого фактически умирает и рождается новая. Время эсхатологического цикла впереди, вместе с тем его события известны заранее. Время жизни героев сборника автоматически делается только диахронным: будущее, еще не свершившись, принимает статус воспоминания, вступает как реализация воспоминания-предсказания. Все герои сборника действуют на трансцендентной сцене божественного театра:

Все мы, святые и воры,

Из алтаря и острога

Все мы – смешные актеры

В театре Господа Бога («Театр») (Гумилев, 1988, с. 351).

Стихотворение «Театр» отсутствует в редакции сборника 1918 г., но отражает наиболее полно концепцию сборника в редакции 1910 г., в которой утверждается понимание игры как общефилософского принципа жизни, что особенно значимо в контексте жизнестроительства и жизнестроительства ведущих лирических объединений начала XX века, ориентированных на всеобъемлющие театральность и маскарадность. На сцене божественного театра появляются герои, воплощающие постоянные человеческие роли: Каин, Гамлет:

«Гамлет? Он должен быть бледным.

Каин? Тот должен быть грубым...» («Театр») (Гумилев, 1988, с. 351).

Образу Каина в сборнике посвящен сонет «Потомки Каина», в редакции 1910 г. непосредственно предшествующий сонету «Дон Жуан». В редакции 1918 г. сонет «Потомки Каина» переносится в начало сборника, на вторую позицию, объединяя в качестве потомков Каина всех героев сборника, включая Дон Жуана. В интерпретации Н. С. Гумилева в образе Каина воплощается идея абсолютной свободы, ничем не ограниченное стремление к полноте познания и власти над мирозданием:

Он не солгал нам, дух печально-строгий,

Принявший имя утренней звезды,

Когда сказал: «Не бойтесь вышней мзды,

Вкусите плод, и будете, как боги».

Для юношей открылись все дороги,

Для старцев – все запретные труды,

Для девушек – янтарные плоды

И белые, как снег, единороги («Потомки Каина») (1988, с. 87).

Дон Жуан испытывает, как и прочие герои сборника «Жемчуга» – потомки Каина, – одиночество в мире, оставленном Богом-творцом. Одиночество Дон Жуана, его отчужденность от человечества находит выражение в самоопределении героя – «ненужный атом» и определяется, в первую очередь, бесплодием его любви.

Сонет «Дон Жуан» – это сонет классический французского образца, написанный пятистопным ямбом, традиционным размером сонета в русской литературе. На эталонный характер сонета, исходя из рифм, метра, распределения содержания по катренам и терциям, указал А. Г. Грибков (1998). В статье «О стихотворных переводах» (1919) Гумилев указывал, что пятистопный ямб уместен «для рассказа эпического или драматического» (Принципы художественного перевода, 1919, с. 29), тем самым обозначая корреляцию между

театральной концепцией стихотворного сборника и ролевым статусом героя сонета. В той же статье дано и определение сонета: «Так, сонет, давая в первом катрене какое-нибудь положение, во втором – выявляет его антитезу, в первом терцете намечает их взаимодействие и во втором терцете дает ему разрешение, сгущенное в последней строке, часто даже в последнем слове, потому оно и называется ключом сонета» (Принципы художественного перевода, 1919, с. 16). В этой вполне канонической характеристике сонета, данной в одном предложении, присутствует, исходя из синтаксических особенностей высказывания, динамизм, свойственный смене актов или явлений в драме. В другом каноническом определении сонета, данном И. Бехером в статье «Философия сонета, или Маленькое наставление по сонету», также присутствует сближение сонета с драмой: «Если по поводу драмы говорится о нарастающем и ниспадающем действии, то эти понятия можно применить и по отношению к тому поэтическому действию, которое происходит в сонете» (1981, с. 418-419).

Действие катренов сонета Гумилева можно представить следующим образом:

1-й катрен – герой реализуется в своей основной ипостаси – соблазнителя:

Моя мечта надменна и проста:

Схватить весло, поставить ногу в стремя

И обмануть медлительное время,

Всегда лобзая новые уста (1988, с. 99).

2-й катрен – герой перевоплощается из грешника в святого, стремясь обмануть судьбу и Бога:

А в старости принять завет Христа,

Потупить взор, посыпать пеплом темя

И взять на грудь спасающее бремя

Тяжелого железного креста! (Гумилев, 1988, с. 99).

Таким образом, в катренах предлагаются две формы жизни героя, соответствующие двум редакциям финала легенды о Дон Жуане. В легенде образ Дон Жуана (исп. Дона Хуана) связывается с конкретным историческим лицом, а точнее, лицами: доном Хуаном Тенорио, грешником и соблазнителем, убитым монахами ордена Калатравы за убийство их патрона Командора, и доном Мигелем де Манара, удалившемся в монастырь замаливать свои грехи. Хронологически легенде предшествовал романс «Дон Хуан», в свою очередь восходящий к архаическому ритуальному приглашению предка в дом для вкушения пищи и общения потомками. В романсе «Дон Хуан», предшествующем хронологически легенде о Дон Жуане, протагонист представлен как раскаившийся грешник: идущий в церковь любоваться на прекрасных дам, а не молиться, кабальеро отбросил ногой повстречавшийся по дороге череп, а затем пригласил череп на ужин, тот явился и пригласил кабальеро к себе в гости, и тот, в свою очередь, отправился к черепу, в его дом – могилу, но на краю могилы вспомнил о Боге:

«Бог не дал мне позволения,

Я в могилу не войду» (Испанская поэзия..., 1984, с. 76).

В романсе утверждение о развратности кабальеро упомянуто лишь вскользь: в храм кабальеро направляется «не затем, чтоб слушать мессу, – // Чтоб увидеть нежных дам...» (Испанская поэзия..., 1984, с. 74). Центральным событием романса выступает приглашение предка в дом для ритуальной трапезы, совершенное неподобающим образом. Ритуальное приглашение мертвого предка, направленное на приобретение благосклонности предков, контролирующих природные стихии и прочие сферы жизни живых, по правилам архаических обрядов совершалось в строго определенные сроки и было регламентировано предметно и вербально, нарушение могло привести к гневу мертвого предка и необратимым последствиям для живого потомка. Созданный в христианскую эпоху романс показывает торжество атрибутов веры над гневом предка: юношу спасают молитва, ладанка, имя Божье. К вере обращается юноша, чтобы спасти душу, и принимает назидающие предка о правильном обращении с покойником.

Объединение праведника и грешника, их взаимообратимость соответствуют имперсональности мифологического героя, стремлению мифа к одноположности, когда грешностью и праведностью наделялись не разные герои, а один протагонист в разных своих ипостасях. Метаморфозы единого героя в постоянно возобновляемом временном цикле выступают категориальными чертами ритуала и мифа. М. Элиаде, характеризуя генезис образа Дон Жуана, подчеркивал: «Историческая личность уподобляется своему мифическому прообразу (герою и т. п.), а событие ассимилируется с категорией мифических действий (борьба с чудовищем, братья-враги)» (1987, с. 62). Таким образом, легенда некоторые архаические смыслы, уже ассимилированные романсом «Дон Хуан», коррелирует с определенным историческим лицом, при этом в легенде сохраняется мифоритуальная амбивалентность образа главного героя. В. Е. Багно, идентифицирующий вечный образ Дон Жуана как миф Нового времени, подчеркивал: «Миф о Дон Жуане возник на пересечении легенды о повесе, пригласившем на ужин череп или каменное изваяние, и преданий о севильском обольстителе. Эта встреча Святотатца и Обольстителя имела решающее значение для формирования мифа...» (2004, с. 133).

Генезис легенды о Дон Жуане, ставшей исходной для последующих интерпретаций образа, таким образом, описывается в виде схемы: миф (ритуал приглашения мертвого предка) – романс «Дон Хуан» – легенда о Дон Жуане с двумя редакциями развязки. Взаимообратимость грешника и праведника Ю. М. Лотман определял как категориальный признак поздних интерпретаций архаических ритуала и мифа: «Полный эсхатологический цикл: существование героя (как правило, начинается не с его рождения), его старение, порча (впадение в грех неправильного поведения) или исконный дефект (например, герой урод, дурак, болен), затем смерть, возрождение и новое, уже идеальное существование (как правило, кончается не смертью, а апофеозом) воспринимаются как повествование о едином персонаже» (1973, с. 36). Этой схемы придерживается легенда об обращении Савла в Павла, апостольская версия образа Иуды и великого грешника Андрея Критского

в разных вариантах этой легенды, согласно изысканиям Н. К. Гудзия (1914; 1915). Прежняя личность героя умирала, и возрождалась новая в новом, более совершенном качестве, этот круговорот изменений единого определял цикличность мифа и ритуала. Преображение Дон Жуана из грешника в праведника, описанное в катренах сонета, связано только со сменой внешних атрибутов, а не с глубоким внутренним изменением. Дон Жуан Гумилева обращается к внешним изменениям и к Богу не вследствие пережитого катарсиса, а для того, чтобы выжить и сохранить свою личность, преобразившись лишь внешне. Герой Гумилева намерен «принять завет Христа» только в старости, то есть когда путь самореализации героя как соблазнителя станет невозможен и неизбежно ему на смену придет противоположный. Не случайно в первом терцете Дон Жуан говорит о своем жизненном пути во множественном числе: он действительно проходит два различных жизненных пути, соответствующих времени юности и времени старости.

Законы композиции сонета, подтвержденные Гумилевым, полностью соответствуют циклу бытия Дон Жуана: теза – утверждение традиционного дон-жуановского бытия, антитеза – утверждение бытия противоположного, синтез в терцинах – неутешительный итог и поражение героя. Жизненная программа Дон Жуана в сонете названа «мечтой», она устремлена в будущее, еще не состоялась, но итог ее осуществления уже известен. Концепция хронотопа сборника – будущее воплощается в формах прошедшего – соответствует особенностям течения времени в сонете «Дон Жуан». Дон Жуан в сонете Гумилева предсказывает свое поражение: еще до совершения событий он осознает свои грядущие одиночество и ненужность («я... ненужный атом»).

Одиночество Дон Жуана определено и способом обращения Гумилева к легенде о Дон Жуане: ни один из героев легенды (Дона Анна, Командор) не упоминается в сонете. Мечта Дон Жуана, декларируемая в катренах сонета, воплощается через предметные образы: «весло, стремя, уста» – семиотический ряд в первом катрене, сообщающий о пути соблазнителя, движущегося (поэтому актуализируются образы, связанные с движением, – весло, стремя) от одной любовной победы к другой, во втором катрене обращение к Богу тоже выражено через предметную сферу – «посыпать пеплом темя», «бремя тяжелого железного креста». Таким образом, обращение в праведника приобретает условный характер, поскольку реализуется только в принятии внешних атрибутов раскаяния: потупленный взор, крест на груди. В катренах сонета предлагается завязка и поворот в судьбе героя (преображение из грешника в праведника), в терцинах – развязка. Таким образом, сонет Гумилева отвечает классической схеме сонетного действия, так описанного Л. Гроссманом: «В первом терцете намечается нисхождение темы, ее уклон к развязке, которая и осуществляется в последнем терцете, обычно в катастрофическом последнем стихе» (1925, с. 126).

Объединение ипостасей грешника и праведника, которое герой сонета наметил как способ обмана времени и Бога, предлагает первый терцет. Мечта Дон Жуана осуществляется: в начале терцета сообщается о «победной оргии» героя. В заключительном терцете показано поражение героя, его отчуждение от человечества через метафору «ненужный атом». Недостаточность мечты героя, ориентированной только на внешнюю, предметную сторону жизни, подчеркнута самим выбором жанрово-строфической формы сонета, предлагающей через единство катренов и терцетов единство 4 и 3, то есть мира материального, символизируемого числом 4, и небесного, символизируемого числом 3. Число 4, соотносимое с фигурой квадрата, как подчеркивает в статье о числовом символизме В. Н. Топоров (1980, с. 629), – знак горизонтального, земного единства мира, а число 3 и, соответственно, фигура треугольника – знак единства земли и неба, символ устремленности человека к Богу. Значимость числового символизма Гумилев подчеркнул в программном стихотворении «Слово» (1919): «...все оттенки смысла // Умною число передает» (1988, с. 312). Идея единства земного и небесного, устремленность к высшей полноте человеческой жизни заложены в самой форме сонета, которая, таким образом, противоречит мечте героя, указывает на ее неполноту и недостаточность.

В сонете «Дон Жуан» упоминаются две геометрические фигуры: прямо назван крест и косвенно через метафору – самоопределение Дон Жуана «ненужный атом» – круг. Соединение креста и круга – универсальный символ, обозначающий единство вечности и времени, начиная с египетского символа анх. Кроме того, узуальная символика круга как символа бесконечности и креста как солярного знака в их единстве означает повторение космического цикла смерти и возрождения, знак вращения человека в Боге. В более узком смысле объединение креста и круга – знак единства мужского и женского начал. Знаковая семантика геометрических фигур, связанных с образом главного героя, – крест он принимает на грудь, с атомом сравнивает себя сам, – указывает на возможность полноты бытия, при этом подчеркивая недостаточность мечты героя, поскольку актуализированные символические смыслы предполагают возможность более полного и целеустремленного бытия героя сонета, его восхождения к всеобъемлющему единству с мирозданием, чем обретение себя через попытку обмана. В стихотворении «Фра Беато Анджелико» (1912) Гумилев афористически выражает эту идею в последней строфе:

Есть Бог, есть мир, они живут вовек,
А жизнь людей мгновенна и убога,
Но всё в себе вмещает человек,
Который любит мир и верит в Бога (1988, с. 217).

Именно от такого осмысленного пути к совершенству отказывается герой сонета «Дон Жуан», избирая путь смены обликов от грешника к праведнику, а не внутреннего преобразования.

К аналогичным выводам приводит и анализ грамматической структуры сонета, а также некоторые особенности рифм в катренах. Предельная концентрация смысла в сонете сообщает значимость не только семантике лексических средств выразительности, но и избранным грамматическим формам слов. Р. О. Якобсон подчеркивал, «что грамматические категории действуют подобно поэтическим образам; в частности, искусное чередование грамматических лиц становится средством напряженного драматизма» (2001, с. 526). Адаптация технологии

формального метода к интерпретации эстетики сонета Гумилева доакмеистического периода осуществляется на основе выражения некоторых идей акмеизма в сборнике «Жемчуга» в редакции 1910 г., которому присущи установка на зримость образа, единство этического и эстетического, внимание к лексико-грамматическому строю стихотворения и, как следствие, внимание к формальным способам выражения смысла. Составление словаря стихотворения, определение его грамматического и синтаксического строя – это способ идентификации его смысла имманентно. Как указывал М. Л. Гаспаров, определяя значение словаря поэтического произведения: «И из этих слов перед нами складывается художественный мир произведения: из существительных – его предметный (и понятийный) состав; из прилагательных – его чувственная (и эмоциональная) окраска; из глаголов – действия и состояния, в нем происходящие» (1997, с. 14). С тем чтобы увидеть наглядно предметный мир сонета «Дон Жуан» и особенности его грамматического строя, обратимся к Таблице 1.

Таблица 1. Грамматический строй сонета Н. С. Гумилева «Дон Жуан»

Глагольный строй		Строй местоимений		Строй существительных		Строй прилагательных	
Строки	Глаголы	Строки	Местоимения	Строки	Существительные	Строки	Прилагательные
1	- (надменна и проста)	1	моя	1	мечта	1	-
2	схватить, поставить	2	-	2	весло, стремя	2	-
3	обмануть	3	-	3	время	3	медлительное
4	лобзая	4	-	4	уста	4	новые
5	принять	5	-	5	в старости Завет Христа	5	-
6	потупить, посыпать	6	-	6	взор пеплом темя	6	-
7	взять	7	-	7	на грудь бремя	7	спасательное
8	-	8	-	8	креста	8	тяжелого железного
9	-	9	-	9	оргии	9	победной
10	опомнюсь	10	я	10	лунатик	10	бледный
11	измученный	11	своих	11	в тиши путей	11	-
12	вспоминаю	12	я	12	атом	12	ненужный
13	не имел	13	я	13	от женщины детей	13	-
14	не звал	14	-	14	мужчину братом	14	-

Анализ глагольного строя сонета показывает, что в катренах нет ни одной личной формы глагола. Там, где действует поверхностная мечта, герой-человек фактически отсутствует. Хотя местоимение «моя» прикрепляет мечту к герою. Но в катренах нет ни одного личного местоимения, герой не называет себя по имени, прекрасные дамы тоже не названы, а обозначены через синекдоху «уста». Таким образом, в катренах действует только мечта, подчинившая себе героя, что находит подтверждение в предикативных формах, употребленных в катренах: «...моя мечта надменна и проста». Герой, совершая выбор, подчиняется мечте, а не подчиняет ее себе, то есть начинает исполнять запрограммированные мечтой роли – обольстителя и праведника – в соответствии с ролевой концепцией сборника, выраженной в стихотворении «Театр». Личные глагольные формы и личные местоимения появляются только в терцетах, то есть в тот момент, когда жизнь героя прожита, и Дон Жуан слишком поздно осознает неполноту, ограниченность выбранных им, а точнее для него, жизненных путей. Таким образом, развитие событий в сонете реализуется в самом характере избранных поэтом глагольно-временных форм. Прозрение героя реализуется в формах глаголов прошедшего времени (не имел, не звал), то есть когда время жизни уже исчерпано. Суд над героем вершит не статуя Командора, а собственное «я» Дон Жуана, осознавшее суетность избранных героем способов бытия. Вместе с осознанием тщеты мечты к герою приходит осознание пола: в терцетах используются глаголы «не имел», «не звал», собственная номинация героя через существительные мужского рода: лунатик, атом. Герой обретает себя, согласно глагольному строю стихотворения, как человека и как мужчину, когда мечта исчерпана и жизненные роли сыграны.

Строй имен в катренах сонета показывает, что мечта была навязана герою. В первом катрене, программирующем путь Дон Жуана – соблазнителя, нет существительных мужского рода. Появляющиеся во втором катрене существительные мужского рода: завет, взор, пепел, крест, мужское имя собственное – Христос, – все, за исключением слова «взор», связаны не с индивидуальным образом главного героя, а семантизируют путь спасения, причем и слово «взор» соответствует атрибуции спасения: «потупить взор». Обращение героя в праведника, исходя из лексико-грамматических изобразительно-выразительных средств, выступает новым инвариантом навязанной Дон Жуану «мечты», а не актом его свободного волеизъявления. Более того, предметный строй катренов: нога, уста, взор, темя, грудь – создает его зримый телесный образ человека. В действии «схватить весло» присутствует косвенное указание на руку. Стремительное движение Дон Жуана (схватить весло, поставить ногу в стремя), стремление к новизне как способ существования («новые уста») противопоставлено определению времени как «медлительному». Созданный в катренах телесный образ человека сменяется показом его психологического состояния, когда мечта исполнилась, и Дон Жуан празднует победу («среди оргии победной»). Состояние героя характеризуется через отглагольное прилагательное – «измученный». Понимание мнимости своей победы над временем Дон Жуан осознает, прибегая к самоопределениям: «лунатик бледный», «ненужный атом». В катренах и первом терцете присутствует, таким образом, только один человек – Дон Жуан: сначала показан его телесный облик, затем – глубокое разочарование в следовании по путям мечты. И только в заключительном терцете Дон Жуан в сонете Н. С. Гумилева ставится в окружение

других людей: женщины, детей, мужчины, от которых герой отказался, избрав себя и свою мечту целью и способом своего существования. Более того, отчужденность героя от человечества подчеркивается его обращенностью в прошлое: Дон Жуан вспоминает о пройденных путях, которые избрал, чтобы победить время, но упоминание детей в заключительном терцете указывает на то, что герой лишился будущего, отказавшись от какой-либо связи с людьми. «Новые уста» – синекдоха, обозначающая многочисленных возлюбленных героя, синтаксически находится в одном ряду перечисления действий, направленных на освоение предметного мира путем преодоления естественной темпоральности («обмануть медлительное время»): схватить весло, поставить ногу в стремя, лобзая новые уста.

Поскольку мечта героя связана с желанием обмануть время, опередить время, в грамматическом строе стихотворения актуализируются вид и время глаголов и наречия со значением времени. В первом катрене мечта героя спроецирована на вечность через наречие «всегда»: «...всегда лобзая новые уста». Мечта Дон Жуана, моделирующая будущее, осуществляется как протяженное действие в настоящем. В настоящем времени, таким образом, непрерывно разворачивается подчинившая себе Дон Жуана мечта. Возращение чувства времени приходит к герою в первой терцине, в которой наречие «когда» и личный глагол совершенного вида будущего времени «опомнюсь» указывают на пробуждение настоящего «я», его избавление от подчинения мечте, навязывающей ему разыгрывать роли грешника и праведника. Личная форма глагола указывает на обретение героем сонета себя. В стремительном движении героя по путям, навязанным мечтой, происходит остановка, подчеркнутая совершенным видом личного глагола. В следующем терцете тема воспоминания сохраняется путем употребления глагола «вспоминаю», знаменующего уже не остановку в движении по путям мечты, а процессуальность становления самосознания героя сонета. Переключка начального «всегда» (1-й катрен) и финального «никогда» (заключительный терцет) подводит итог неполноте мечты Дон Жуана, стремлению к которой лишило его бытие содержания. Источник поражения Дон Жуана в сонете Гумилева – его собственная память о прожитой им жизни, отданной во власть «надменной мечте». Однако у героя сонета в выбранной хронологической точке разворачивания действия память еще пуста, ей только предстоит наполниться воспоминаниями о событиях. Герой сонета не только программирует свое будущее, подчиняясь мечте, но и предвидит свое поражение в будущем, когда именно это будущее будет прожито и станет воспоминаниями. Будущее время в конце сонета приобретает статус прошедшего в последних терцине в глаголах отрицания: не имел, не звал. Таким образом, пришедшая извне мечта становится для гумилевского Дон Жуана личностной, поскольку она существует одновременно в двух формах: предвидения грядущего и памяти героя о прошедшем. Именно поэтому мечта не может не воплотиться так, как она задумана.

Путь мечты как путь одиночества становится наглядным при обращении к строю местоимений. Характер расположения личных местоимений в катренах и терцетах сонета вновь подтверждает, что обретение героем своего «я» происходит только, когда пути мечты пройдены: в катренах, представляющих две роли героя – грешника и святого, – личные местоимения отсутствуют. Личное местоимение «я» появляется только в терцете, описывающем освобождение героя от власти мечты, одновременно личной формой глагола. Вместе с тем и пути мечты, и прозрение героя, когда они пройдены, предназначены только для одного Дон Жуана: иных местоимений, кроме «я», «моя», «своих», в сонете нет. Это одиночество сначала осознается героем как тишина и испуг («в тишине своих путей»), а затем в двух последних строчках последнего терцета и в замке сонета, актуализирующем понятие братства, единства людей («никогда не звал мужчину братом»), «я» Дон Жуана со знаком тройного отрицания ставится в связь с миром людей: «не имел от женщины детей», «никогда не звал мужчину братом».

Недостаточность мечты героя находит выражение в рифмах катренов, декларирующих эту мечту: стремя – время, темя – бремя. Рифмующиеся слова относятся к группе десяти слов на -мя, возможность точных рифм ограничена пятью парами. Неизбежная исчерпанность возможности точных рифм коррелирует с идеей неполноты мечты героя.

Обретение героем сонета своего «я» находит выражение и в поисках идентичности Дон Жуана в терцинах: герой называет себя «ненужный атом», «лунатик бледный». Первое самоопределение находится в соответствии с идеей отчуждения героя от человечества и мироздания. А второе – в корреляции с употреблением эпитета «бледный» в сборнике «Жемчуга». В стихотворениях «Портрет мужчины», «В библиотеке» эпитетом «бледный» характеризуется герой, совершивший преступление: «И руки – бледный мрамор полнолуний, // В них ужасы неснятого проклятья, // Они ласкали девушек-колдуний // И ведали кровавые распятья» («Портрет мужчины») (Гумилев, 1988, с. 119), а в стихотворении «Адам» эпитетом «бледный» характеризуется человек, совершивший грехопадение: «Адам, униженный Адам, // Твой бледен лик и взор твой бешен» (Гумилев, 1988, с. 350). В стихотворении «Беатриче» семантика эпитета «бледный» выражается наиболее полно: «Ты подаришь мне смертную дрожь, // а не бледную дрожь сладострастья» (Гумилев, 1988, с. 147). Хотя необходимо уточнить, что в узальном образном значении как указание на рефлексию, смятение эпитет «бледный» также употребляется в цикле: так охарактеризован в программном стихотворении «Театр» Гамлет. Таким образом, в поэтическом словаре Н. С. Гумилева окказиональный смысл эпитета «бледный» – указание на преступление или любовь откровенно чувственную, направленную только на получение наслаждения. Эта плотская любовь противопоставляется в сборнике «Жемчуга» любви, направленной на преображение человека и мира, на создание нового человеческого существа – Андрогина. Стихотворение «Андрогин» завершается идеологической и антропологической декларацией:

И верь! Не коснется до нас наслажденье

Бичом оскорбительно-жгучим своим (Гумилев, 1988, с. 131).

Таким образом, одиночество Дон Жуана, его отчужденность от человечества («ненужный атом») определяется, в первую очередь, бесплодием его любви. Эпитет «бледный» по отношению к Дон Жуану в сонете

помимо переносных поэтических смыслов наделен и прямым значением: бледность героя – указание на его монашество. Однако необходимо подчеркнуть, что эпитет «бледный» прикреплен к самоопределению Дон Жуана – «лунатик бледный». Лунатизм героя сонета – точное отражение запрограммированности его жизненных путей по ролям обольстителя и праведника.

В обеих редакциях сборника «Жемчуга» за сонетом «Дон Жуан» следовал сонет «Попугай», где Дон Жуан узнается в безымянном «распутнике в раззолоченном плаще», который видением простора («корабль в тиши залива») заменяет пределы «квадратной кельи мага» (Гумилев, 1988, с. 144). Однако неполнота жизненных путей этого героя уже известна из предыдущего сонета, поэтому наблюдающий за ним Попугай, подводя итог его посещению, резюмирует: «...тайна некрасива» (Гумилев, 1988, с. 144).

Все инварианты Дон Жуана как блистательного обольстителя или праведника сфокусированы в стихотворении «В этот мой благословенный вечер» (1917) в образе «любезного Дон Жуана», присутствующего среди других героев поэта, выведенных им «из небытия» (Гумилев, 1988, с. 365). Эпитет актуализирует по-прежнему одну внешнюю сторону поведения Дон Жуана. Идентифицируя Дон Жуана как героя, статус которого определяется внешними атрибутами, Гумилев солидаризуется с некоторыми из символистов, в частности с К. Бальмонтом (1904, с. 174), который в статье «Тип Дон-Жуана в мировой литературе» (1904) характеризовал Дон Жуана в первую очередь как соблазнителя и подчеркивал его жажду жизни и ориентированность на материальную сторону жизни. Есть определенное сходство сонета Гумилева с балладой А. Блока «Шаги Командора» (1910), в которой создается та же ситуация суда над героем, предавшим идеалы юности, но вершить суд приходит Командор, при этом оба поэта изображают Дон Жуана, терпящего поражение вследствие избранного им способа бытия.

Способ существования Дон Жуана в сборнике «Жемчуга» – движение: «схватить весло», «поставить ногу в стремя». Это традиционный способ манифестации протагониста, присущий герою, начиная с комедии Т. Де Молина «Севильский озорник, или Каменный гость» (1630), и нашедший продолжение в драме Ж.-Б. Мольера (1665), опере В. А. Моцарта на либретто Л. Да Понте (1787), неоконченной поэме Байрона (1824), стихотворении Ш. Бодлера «Дон Жуан в аду». Но движение в пространстве для Дон Жуана из сонета Гумилева – это одновременно движение по пути жизни, призванное обогнать естественный ход времени. При этом Дон Жуан движется навстречу поражению и смерти как герой эсхатологического цикла, переживающий кардинальную перемену личности в середине жизни. В этом контексте приобретает значимость мотив плавания. В сонете «Дон Жуан» упоминается весло, в драме «Дон Жуан в Египте» герой неоднократно говорит о лодке или корабле: «Есть лодка, есть и человек...»; «И я плыву на корабле, // Где вы сидите у ветрила» (Гумилев, 1988, с. 200). Корабль почти постоянно сопутствует Дон Жуану в его русских интерпретациях: корабли пиратов ждут Дон Жуана А. К. Толстого в заключительной сцене, в плаванье пускается Дон Жуан в сонетном цикле К. Бальмонта «Дон Жуан» (1895): «С бесстрашием пирата // Он будет плыть среди бесплодных вод» (1994, с. 122). Плавание в сборнике «Жемчуга» – способ для героя утвердить свою свободную волю, преодолеть пределы пространства времени. Цикл «Капитаны», включенный в обе редакции сборника, завешается строфой, содержащей предупреждение для всех героев сборника, названных потомками Каина:

где-то есть окраина –

Туда, за тропик Козерога!

– Где капитана с ликом Каина

Легла ужасная дорога (Гумилев, 1988, с. 156).

Смерть не прерывает плавание, устремленного в «иные области», недостижимые «для высшей силы, высшей доблести» (Гумилев, 1988, с. 155). В поэтической драме «Гондла» (1917), развивающей центральный мотив стихотворения «Волшебная скрипка», корабль отвозит мертвого Гондлу и его возлюбленную Леру «к неземной, к лебединой отчизне // По свободному морю любви» (Гумилев, 1990а, с. 115). Плавание в поэтике Гумилева – это способ осуществления мечты или обретения награды. Мотив плавания актуализирует идею преодоления предела: для капитана с ликом Каина – пространственного («за тропик Козерога»), для Дон Жуана – темпорального («обмануть медлительное время»), для Гондлы – достижения обетованной земли, где он не будет чужаком и обретет счастье с Лерой («лебединой отчизны»). Мотив плавания в своем развитии от цикла «Капитаны» («Жемчуга») к драме «Гондла», связанный с преображением героя, указывает на обретение им нового качества в результате плавания: Дон Жуан стал из обольстителя праведником, Гондла из одинокого чужака – королем и основателем новой религии, – таким образом, плавание символизирует связь между противоположными мирами. Преодоление водной преграды означало в большинстве архаических мифологий преодоление преграды между миром живых и миром мертвых, в котором вновь вошедший (приплывший) человек получал новый статус и новое качество бытия.

Символика плавания в сонете как движения от одной человеческой роли к другой (от грешника к праведнику), означающая временную смерть одной личности и рождение новой, передается и в драме «Дон Жуан в Египте». Драматический Дон Жуан поднимается из ада благодаря обману:

Когда ж загрезил сатана

С больной усмешкой, с томным взором,

Я подниматься стал со дна

По лестницам и коридорам (Гумилев, 1988, с. 199), –

фактически осуществляя «мечту» Дон Жуана из сонета – «обмануть медлительное время». При этом, едва оказавшись среди живых, Дон Жуан соблазняет Американку. Пережив временную смерть, Дон Жуан из драмы не меняется и действует в соответствии с закрепленной за вечным образом ролью соблазнителя. Формально герой

драмы описывает полный цикл бытия мифологического героя: умирает и вновь возвращается в мир живых, но не обретает нового качества, в то время как герой сонета осознает свои поражение и ненужность накануне смерти.

Переоценка Н. С. Гумилевым образа Дон Жуана от раннего сонета к драме в стихах «Дон Жуан в Египте» связана с формированием акмеизма как литературного направления: в драме акцентируется внешняя привлекательность Дон Жуана (Американка в драме при первом взгляде на Дон Жуана сразу отмечает: «Как он красив!» (1988, с. 201)), создается зримый телесный образ героя. Акмеистический Дон Жуан из поздней драмы интерпретируется как герой-победитель: он победил смерть, победил псевдоученость Лепорелло и победил прагматизм Американки, а фактически пошлость современности. По свидетельству И. Одоевцевой (1988, с. 176), Гумилев тему Дон Жуана определял как победоносную. В драме показаны воспоминания о первой победе над смертью и адским наказанием Дон Жуана в его монологе и ролевым образом разыграна вторая победа над пошлостью и псевдоинтеллектуальностью современности. Романтические интерпретации образа Дон Жуана, начало которым положила опера Моцарта «Дон Жуан, или Наказанный развратник» на либретто Л. Да Понте (1787), показывали героя, ищущего на земле небесное совершенство, при этом герой находился в неразрешимом конфликте с обществом. В драме Гумилева Дон Жуану удается одержать победу над миром филистерства и пошлости, который стремится казаться интеллектуальным (в лице египтолога Лепорелло, который бога с головой пса называет Тотом, а не Анубисом (хотя возможны варианты – Дуамутеф тоже изображался с головой шакала): «...а тот, // На пьедестале с мордой мопса?» (1988, с. 207)) и высокоморальным (рассуждения Американца о долге перед семьей), а на самом деле мещански прагматичен: поводом для планируемого брака Лепорелло и Американки становятся известность первого и приданое второй: «С приданным я, он знаменит», – говорит о своем женихе Американка (1988, с. 208). В драме Гумилева победа Дон Жуана, которому удалось соблазнить Американку и похитить ее, над лицемерием и пошлостью закрепляется последней репликой Лепорелло:

О, как хотел бы я, декан,

Опять служить у Дон Жуана! (1988, с. 210).

В отличие от сонета в драме Дон Жуан упоминает в монологе и Командора, и Дону Анну. Так устанавливается связь героя с литературной традицией. Существование высшей кары для героя драмы находится под большим сомнением: из ада Дон Жуану удалось убежать, а Командор сам страдает от пыток в аду. Дон Жуан из поэтической драмы представляет свою могилу рядом с древнеегипетскими надгробиями, а покоряет современную девушку из Нового Света – Американку. Внешние обстоятельства для Дон Жуана релевантны, ему важно осуществить свое победоносное назначение. Вместе с тем Дон Жуан показывает Американке свою могилу, подчеркивая свое чудесное возвращение из ада и начало новой жизни. Причем начало новой жизни сбежавшего из ада Дон Жуана происходит у истоков человеческой цивилизации. Не только весь герой, но и вся история человечества прошла полный мифологический цикл и вернулась к истокам.

Окончательный итог инвариантам интерпретаций образа Дон Жуана Гумилев (1990b, с. 61) подводит в эссе «Читатель» (1921), в котором сравнивает Дон Жуана с «наивным читателем», желающим видеть в искусстве только то, что ему нравится. Если такова позиция наивного читателя по отношению к искусству, то Дон Жуан так относится к бытию. Поэтому и победа Дон Жуана над временем относительна, поскольку она одержана лишь над тем, что ему знакомо, и только там, где Дон Жуану хочется ее одержать. Эта неполнота и недостаточность победы на самом деле ведет к поражению, выражающемуся в осознании этих неполноты и недостаточности в конце жизни. Таким образом, в эссе «Читатель» Гумилевым реципируется концепция образа Дон Жуана из раннего доакмеистического сонета.

Заключение

Анализ поэтического словаря и грамматического строя сонета Н. С. Гумилева «Дон Жуан» способствовал идентификации образа Дон Жуана в творчестве Н. С. Гумилева периода становления эстетики акмеизма. Поэт вступает в полемику с традицией романтической реабилитации Дон Жуана, воссоздавая просветительскую версию образа – Дон Жуана – как искателя чувственных удовольствий, эгоиста, стремящегося только к удовлетворению своих желаний, относящегося к людям как к средствам для достижения своих целей («мечты» в сонете Гумилева). Однако ролевая концепция героя в сборнике «Жемчуга» в обеих редакциях, 1910 и 1918 гг., ставит под сомнение свободу выбора Дон Жуаном своего жизненного пути. Отчуждение героя от способа собственного существования находит выражение в организации глагольного строя сонета и с особой очевидностью подтверждается в строе местоимений, поскольку осознание героем себя и употребление личного местоимения «я» приходится только на терцетную часть сонета. Вместе с тем Гумилев отчасти продолжает романтическую традицию интерпретаций Дон Жуана, но не в отношении реабилитации героя, а в воспроизведении его отчуждения и конфликта с обществом через отрицание связи с другими людьми в заключительной терцине. Продолжая боготорческие традиции романтизма, Гумилев показывает конфликт Дон Жуана с мирозданием как темпоральное противоречие: герой, стремясь обмануть, а точнее, обогнать время, терпит поражение, когда его жизненные роли исчерпаны и победная оргия оборачивается осознанием своего отчуждения от других людей, своего поражения, как человека, лишённого будущего. К этой концепции образа Дон Жуана Гумилев возвращается в позднем эссе «Читатель», в то время как сосредоточенность Дон Жуана на зримой, телесной стороне жизни в период акмеизма приводила к интерпретации образа Дон Жуана как «победоносного» («Дон Жуан в Египте»).

В качестве перспектив для дальнейших исследований целесообразно предположить применение инструментария уровневого анализа грамматического строя произведения к другим произведениям Н. С. Гумилева, образующим парадигму интерпретаций образа Дон Жуана в творчестве поэта: одноактной драме в стихах

«Дон Жуан в Египте», 42 строфам первой песни поэмы Дж. Г. Байрона, переведенным Н. С. Гумилевым, а также к произведениям, в которых упоминается имя Дон Жуана («В этот мой благословенный вечер...»), что позволит составить полное представление о концепции образа Дон Жуана в творчестве Н. С. Гумилева.

Источники | References

1. Багно В. Е. Дон Жуан // Пушкин: исследования и материалы / РАН, Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). СПб.: Наука, 2004. Т. XVIII/XIX. Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии».
2. Бальмонт К. Тип Дон Жуана в мировой литературе // Бальмонт К. Горные вершины. М.: Гриф, 1904.
3. Бехер И. О литературе и искусстве. М.: Художественная литература, 1981.
4. Гаспаров М. Л. Избранные труды. Собрание сочинений: в 3-х т. М.: Языки русской культуры, 1997. Т. 2. О стихах.
5. Гаспаров М. Л. Неизвестные русские переводы байроновского «Дон Жуана» // Великий романтик Байрон и мировая литература: сб. ст. М.: Наука, 1991.
6. Грибков А. Г. Сонет Н. С. Гумилева «Дон Жуан»: в поисках эталона // Вестник Хакасского государственного университета им. Н. Ф. Катанова. Серия 5: Литературоведение. Языкознание. 1998. № 5.
7. Гроссман Л. Поэтика сонета // Проблемы поэтики / под ред. В. Я. Брюсова. М. – Л.: Земля и фабрика, 1925.
8. Гудзий Н. К. К истории легенды о папе Григории // Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук. 1914. Т. XIX. Кн. 4.
9. Гудзий Н. К. К легендам об Иуде предателе и Андрее Критском // Русский филологический вестник. 1915. № 1.
10. Каинова О. А., Корниенко С. А. Дон Жуан или Мефистофель (двоение вечных образов в поэтике Н. С. Гумилева) // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7. № 4.
11. Кулагина А. А. Жизнетворческая концепция и принципы создания образа в лирике и драматургии Н. С. Гумилева: автореф. дисс. ... к. филол. н. М., 2012.
12. Куриленко М. «Дон Жуан в Египте» Н. С. Гумилева: комментарий к пьесе // Летняя школа по русской литературе. 2017. Т. 13. № 4.
13. Левин Ю. И. Заметки о лирике // Новое литературное обозрение. 1994. № 8.
14. Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. Тарту: Тарт. ун-т, 1973.
15. Мелешко Т. А. Художественная концепция игры в поэзии Н. Гумилева: «Романтические цветы», «Жемчуга», «Чужое небо», «Колчан»: автореф. дисс. ... к. филол. н. Вологда, 1998.
16. Моисеева А. А. Эволюция ролевой лирики на рубеже XIX-XX веков: формирование ролевого героя нового типа: автореф. дисс. ... к. филол. н. Пермь, 2007.
17. Одоевцева И. На берегах Невы. Воспоминания. М.: Худож. лит., 1988.
18. Полушин В. Л. Николай Гумилев: жизнь расстрелянного поэта. М.: Молодая гвардия, 2006.
19. Принципы художественного перевода: статьи К. Чуковского и Н. Гумилева. Пг.: Всемирная литература, 1919.
20. Страшкова О. К. «Дон Жуан» Н. Гумилева как пародийная игра с прототекстом // Путь науки. 2014. № 5.
21. Топоров В. Н. Числа // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2-х т. / гл. ред. С. А. Токарев М.: Советская энциклопедия, 1980. Т. 2.
22. Штайн К. Э. Гармония поэтического текста. Склад. Ткань. Фактура. М.: Флинта, 2016.
23. Элиаде М. Космос и история. М.: Прогресс, 1987.
24. Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика – 1983: антология / сост. Ю. С. Степанов. Изд-е 2-е, испр. и доп. М. – Екатеринбург: Академический Проект; Деловая книга, 2001.
25. Якобсон Р. Работы по поэтике: переводы. М.: Прогресс, 1987.
26. Якобсон Р. Формальная школа и современное русское литературоведение. М.: Языки славянских культур, 2011.

Информация об авторах | Author information



Погребная Яна Всеволодовна¹, д. филол. н., проф.

¹ Ставропольский государственный педагогический институт



Yana Vsevolodovna Pogrebnaia¹, Dr

¹ Stavropol State Pedagogical Institute

¹ maknab@bk.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 12.06.2024; опубликовано online (published online): 25.07.2024.

Ключевые слова (keywords): сонет «Дон Жуан»; интерпретация образа Дон Жуана; акмеизм; уровневый анализ стихотворения; грамматический строй стихотворения; поэтический словарь стихотворения; sonnet "Don Juan"; interpretation of the image of Don Juan; acmeism; level analysis of the poem; grammatical structure of the poem; poetic dictionary of the poem.