

РОЖДЕНИЕ КОНЦЕПЦИИ “НЕПОЗНАВАЕМОГО” В РАССКАЗЕ Н. ГУМИЛЕВА “ДОЧЕРИ КАИНА”

© 2005 Д.С. Грачева

Воронежский государственный университет

Н. Гумилев жил в “четырёх измерениях”: путешествия, война, творчество и любовь. Они сформировали его как личность и во многом определили проблематику произведений. В сборнике рассказов “Тень от пальмы” автор размышляет над вечными темами, но смотрит на них через призму акмеизма, основные положения которого еще не были заявлены в программных статьях, но начали вызревать в прозе 1908–1910 годов.

Как правило, прозаические тексты Н. Гумилева многотемны, но тема любви проходит через все его творчество и часто определяет или дополняет разработку других. В сборнике “Тень от пальмы” она представлена практически во всех рассказах (кроме, пожалуй, “Золотого рыцаря” и “Африканской охоты”). В одних новеллах художник выдвигает эту тему на первый план (“Радости земной любви”), в других она стоит на периферии и является лишь продолжением разговора о любви, который ведет автор с читателем в рамках сборника.

Рассказ “Дочери Каина” – своего рода “доказательство от обратного” созидательной силы земной любви. Он продолжает развивать концепцию, созданную Н. Гумилевым в рассказе “Радости земной любви”¹, однако акцент поставлен на размышлении о том, к чему приводит стремление приблизить непознаваемое.

Авторы примечаний к тому художественной прозы полного собрания сочинений Н. Гумилева находят, что «“Дочери Каина” – один из наиболее загадочных и вместе с тем тематически “ключевых” рассказов раннего Гумилева. В его

узких пределах сосредоточены главные линии гумилевской прозы этих лет: та религиозная, эстетическая и любовная тематика, которая в других произведениях, как правило, трактуется раздельно. Сведены вместе центральные для других рассказов вопросы о природе красоты и греховности; соотношении этики и эстетики, земного и небесного; истоках любви и власти сексуального влечения; значении веры, причинах и последствиях ее потери» [7, 6, 319]².

Возможно, именно тематической насыщенностью можно объяснить большое количество реминисценций (концептуальных и фоновых), отмеченных разными исследователями.

На несоответствие изначальной задумки (включающей использование ряда прецедентных текстов) и родившегося в результате работы рассказа указывает М. Баскер в статье «К разбору рассказов Н. С. Гумилева “Принцесса Зара” и “Дочери Каина”»: “...трудно увидеть в нем (рассказе. – Д. Г.) тот “философско-поэтический диалог <...>, смесь Платона с Флобером”, о котором писал Гумилев в известном письме Брюсову. Кажется, что лишь окончательная судьба того дивно могучего, “неведомого миру” юноши, который, “отравленный скорбью, <...> в гнилых болотах, среди прокаженных, влачит остаток своих дней”, несут в себе отпечаток добровольного подвига героя “Легенды о св. Юлиане Милостивом” Флобера; а упоминание о муках Каина, повергших его душу “в бездонные мечтания о грехе”, с некоторой натяжкой, может быть, отдаленно напоминают об “Искушении св. Антония» [4, 144-145].

¹ См. об этом подробнее следующую статью: Грачева Д. С. Философия любви в рассказе Н. Гумилева “Радости земной” любви // Сборник студенческих работ филологического факультета ВГУ. – Воронеж: Воронежский государственный университет, 2003. – Вып. 4. – С.140-147.

² Здесь и далее в скобках указывается сначала номер источника в списке литературы, затем том, затем страница. Если цифр две, то сначала указывается номер источника в списке литературы, а затем страница.

Самая очевидная реминисценция, привлекающая внимание прежде других, — упоминание Каина и его дочерей в заглавии рассказа. Это отсылка сразу к нескольким источникам: Ветхому Завету Библии, апокрифическим легендам о Каине и общему культурному “постбиблейскому” пространству, в котором находят отражение архетипические знания, и прежде всего это реализуется в художественных текстах. А. В. Чернов в статье «Архетип “блудного сына” в русской литературе XIX века» пишет об этом так: “...христианское мироощущение к XIX веку оказывается усвоенным сознанием русского человека настолько, что начинает уже активно “работать” и на подсознательном уровне. Христианские мотивы, их комбинации переходят на уровень архетипов, т. е. наделяются свойством вездесущности, приобретают характер устойчивых психических схем, бессознательно производимых и обретающих содержание в художественном творчестве” [14, 152].

Н. Гумилев, обращаясь к архетипическому образу Каина и тем самым подключая совокупность рождающихся у каждого читателя определенных ассоциаций, создает (на ряду с существующими) свою легенду о Каине, наполняя образ дополнительными смыслами.

Библейские образы с раннего детства входили в культурное пространство Н. Гумилева, и он, отталкиваясь от них, создавал свои истории. О. Высоцкий пишет: «Анна Ивановна рано приобщила сыновей к религии. Из Слепнева она привезла “Bible d’une Grand’mere” — толстую книгу в темно-вишневом переплете со множеством прекрасных иллюстраций. Обычно мать, сидя на диване и положив “Бабушкину Библию” на колени, открывала страницу с картинкой и принималась рассказывать, а оба мальчика, сидя рядом, слушали, разглядывая рисунок.

Эти иллюстрации и рассказы матери будоражили воображение Коли. Оставаясь один, он вспоминал подробности, что-то дополняя по собственному разумению. Сколько было потом написано им стихов и поэм на эти древние, но вечно живые темы!

Кроме библейских сказаний мать читала детям и страницы из Евангелия <...> Много лет спустя Николай Степанович говорил: “Как осторожно надо подходить с ребенку! Как сильно меня поразило, когда я впервые услышал о страданиях Спасителя”» [5, 34-35].

В рассказе “Дочери Каина” встречается ряд “осколочных” отсылок к тексту Библии как первоисточнику: 1. Как в Ветхом Завете, так и в тексте Н. Гумилева, Каин, изгнанный и проклятый Богом за убийство брата, живет в земле Нод (Бытие 4, 16). 2. Он становится носителем особого

знака: “И сказал Господь: за то всякому, кто убьет Каина, отмстится всемеро. И сделал Господь Каину знамение, чтобы никто, встретившись с ним, не убил его” (Бытие 4, 15). В тексте Библии знак — милость Бога, которую тот оказывает в ответ на слова Каина о том, что его, изгнанника, каждый сможет убить при встрече. В рассказе Н. Гумилева знамение — это еще одно, более суровое, чем изгнание, наказание: “Только когда внезапный ветер откидывает на его лбу седую прядь, когда на мгновение открывается роковой знак мстительного Бога, он сурово хмурится и, вспоминая незабываемое, с вожделением думает о смерти” [7, 6, 35]. 3. В Библии Господь проклинает Каина “от земли”, объясняя это тем, что “она не станет более давать силы своей” для него (Бытие 4, 11-12). “Проклятие от земли” получает в рассказе Н. Гумилева своеобразную интерпретацию: жилище Каина, “сложенное из мраморных глыб и сандалового дерева”, возвышается высоко в горах (не на земле!). И даже будучи обреченным на вечный сон, Каин остается высоко в горах, в неглубоком гроте, где его охраняют семеро дочерей. 4. Согласно Ветхому Завету, потомки Каина стали основоположниками скотоводов (Иавал), музыкантов и художников (Иувал) и кузнецов и ремесленников (Тувалкаин) (Бытие, 4, 20-22). Видимо, поэтому Каин получает у Н. Гумилева устойчивую характеристику “отца красоты и греха”. Сэр Джемс (главный герой рассказа) видит Каина создающим музыкальный инструмент, чтобы радовать всю свою семью.

В рассказе Н. Гумилева Каину приписывается еще один страшный грех: он становится жертвой всепоглощающего желания: “И безумной страстью распалился старый мудрый Каин к своей младшей дочери Лии. В боренье с собой он уходил в непроходимые дебри, где только бродячие звери могли слышать дикий рев подавляемого любовного желания. Он бросался в ледяные струи горных ключей, поднимался на неприступные вершины, но напрасно. При первом взгляде невинных Лиинных глаз его душа вновь повергалась в бездонные мечтания о грехе; бледнея, он глядел, как зверь, и отказывался от пищи” [7, 6, 35-36].

Чувство, которое владеет Каином, Н. Гумилев определяет как “безумная страсть”. Каин любит свою дочь настолько сильно, что любовь перерастает в страсть, становится великим грехом. И потому “...Бог не допустил великого греха. Был глас с неба, обращенный к семи девам: “Идите, возьмите вашего отца, сонного положите в мраморную гробницу и сами станьте на страже. Он не умрет, но и не сможет подняться, пока стоите вокруг него вы. И пусть будет так во веки веков, пока ангел не востру-

бит к последнему освобождению”. И сказанное свершилось” [7, 6, 36].

Чувство, владеющее Каином, — страсть-грех, но это чувство, а не просто слепое желание. Виновны в его рождении и “семь печальных дев”, потому что являются воплощением красоты, а значит, вместе с отцом должны нести наказание до последних дней. Ю. В. Зобнин, в книге “Н. Гумилев — поэт православия”, размышляя над библейским образом Каина, утверждает, что в “...чрезмерном жизнелюбии и заключается причина порочности первенца Адама, а братоубийство является уже частным проявлением ее” [8, 163]. Частным проявлением жизнелюбия является и родившееся чувство, подчинившее плоть духу.

О дочерях Каина в Библии практически совсем не содержится информации. Можно предположить (как это сделано в примечаниях к 6 тому полного собрания сочинений Н. Гумилева), что “дочери человеческие”, которых берут себе в жены за их красоту сыны Божии (Бытие 6, 2), и есть дочери Каина. Однако указанный отрывок Ветхого Завета, отличающийся туманностью смысла и неоднозначностью толкования, не позволяет с уверенностью утверждать, что речь идет именно о дочерях Каина: дочерьми человеческими были и потомки Адама и Сифа.

В рассказе Н. Гумилева дочери Каина — девы, “прекраснее которых не видел мир” — идеал красоты (не случайно их семеро, но они едины, и они порождение “отца красоты и греха”): “Словно сталактиты поднимались <...> семь оде-тых в белое неподвижных фигур.

Но это были не сталактиты. Семь высоких девушек, странно прекрасных и странно бледных, со строго опущенными глазами и сомкнутыми алыми устами, окружали открытую мраморную гробницу” [7, 6, 34]. В примечаниях к 6 тому полного собрания сочинений Н. Гумилева объясняется, почему дочерей Каина оказывается именно семь: число “... семь — традиционная цифра, постоянно возникающая в легендах о Каине”: семь поколений Каина, обещание Господа отомстить за Каина всемеро в случае его убийства, восклицание потомка Каина (Лемеха) о том, что за него в том же случае будет отмщено “в семьдесят раз семеро” (Бытие, 4, 23-24). Эта цифра “...безусловно, отображала распространенное в древности понятие цифры семь как обозначения божественного совершенства и завершенности (по отношению к Каину “отмщение всемеро” означало тотальность Божественного возмездия)” [7, 6, 329].

Н. Гумилев по-своему осмысливает библейские мотивы, создавая собственный сюжет. Не случайно “семь печальных дев”, будучи порож-

дены греховным и проклятым отцом, становятся воплощением невинности и чистоты. (Создание этого образа становится своеобразным обращением к философии В. Соловьева и его Софии — вечной женственности, женскому началу бытия, Божественной мудрости).

Как все непознаваемое и идеальное, дочери Каина по воле мудрого Бога отгорожены от мира земного для того, чтобы сохранить его. Однако люди испытывают вечную тоску по идеалу, стремятся его осязать и поэтому, покинув “прохладные долины Иранские”, к ним едет “сам великий Зороастр”, он “... зовет их в мир. Говорит о долге мира.

Рассказывает, что люди истомились и без их красоты, и без нечеловеческой мудрости их отца. И уходит угрюмо, как волк, от одного взгляда скорбных девичьих глаз. Три глубокие священные морщины ложатся на его доселе спокойном и светлом челе” [7, 6, 37]. Обращается к ним и сын богов Орфей: “Именем красоты долго зовет он дев в веселые селенья Эллады, поет им свои лучшие поэмы. Но, уходя одиноко, он больше не играет и не смеется.

Проходят люди, еще и еще. Вот юноша, неведомый миру, но дивно могучий. Он мог бы переменить лицо земли, золотой цепью прикопать солнце, чтобы оно светило день и ночь, и заставить луну танцевать в изукрашенных залах его дворца. Но и он уходит, отравленный скорбью, и в гнилых болотах, среди прокаженных влачит остаток своих дней...” [7, 6, 37]. Н. Гумилев выстраивает ряд знаковых образов: Зороастр, Орфей и могучий юноша — вот те, кто больше других нуждаются в их непорочной красоте.

Упоминание имени Зороастра отсылает нас к нескольким источникам: во-первых, к первой мировой религии, основателем которой он был (бог-пророк Зороастра характеризуется своей мудростью, щедростью и является совершенным Добром) [7, 6, 337]; во-вторых, к произведению Ф. Ницше “Так говорил Заратустра”, повлиявшему во многом на формирование акмеистической концепции Н. Гумилева; и наконец, образ Зороастра получает индивидуально-авторское наполнение: бог-пророк становится у Н. Гумилева воплощением мудрости и власти (он великий жрец, способный читать “сочетание звездных знаков”, и могущественный царь). Зороастра не случайно первым приходит к “семи девам”: мудрецы осознают, что миру нужна красота.

Следующий герой, пришедший поклониться красоте, — Орфей — “сын богов”. В греческой мифологии он был прославленным фракийским певцом и музыкантом, обладающим магической силой, покоряющей людей, богов, диких зверей и природу. Он считался изобретателем музыки и

стихосложения [1, 233]. Для Н. Гумилева фигура Орфея — знаковая. Он неоднократно обращается к ней. В “Письмах о русской поэзии” Н. Гумилев пишет: “Уже давно люди привыкли считать поэтов чиновниками литературного ведомства, забыли, что духовно они ведут свой род от Орфея, Гомера и Данте” [6, 3, 35]. Если Заратустра — мудрец мудрецов, то Орфей — поэт поэтов. Как и мудрецы, поэты, в силу их причастности к прекрасному, понимают, как миру нужна красота, а потому стремятся к ее идеальному проявлению.

На первый взгляд самым непонятным может показаться образ “дивно могучего юноши”. В отличие от своих предшественников он не ведом миру, и тем не менее это тоже герой исключительный — способный совершать действия, которые под силу только Богу. Н. Гумилев рисует перед нами пассионарного героя, ставшего центральным в творчестве акмеистов и прежде всего самого Н. Гумилева. Основным принципом акмеизма-адамизма был “мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь”, которому Н. Гумилев учил своих читателей. Он создает образы героев-пассионариев — людей сильных, смелых, первопроходцев. И несмотря на то, что его герои часто гибнут, они дают толчок для развития, указывают путь вперед. Таким был и сам Н. Гумилев. Не случайно, отталкиваясь именно от творчества отца, Л. Гумилев выстроил свою теорию пассионарности. “Дивно могучий юноша” воплощает мужское начало — силу — и нуждается в женском начале — красоте. Потому что сила мужчины имеет значение только тогда, когда с ней рядом находится красота женщины.

“Дивно могучий юноша” не получает имени еще и потому, что в рассказе его своеобразным двойником является сам главный герой — сэра Джемс Стоунгемптон. Это тоже герой исключительный: “...воин молодой, но уже знаменитый, красотой и веселостью уступавший разве что только самому Ричарду” (королю) [7, 6, 32]; у него “могучее сердце и могучие руки” [7, 6, 32]. Сэр Джемс знает, что ему завидуют многие, потому что он исключительный. Заметим, что образ пассионарного героя Н. Гумилев создает под влиянием работ Ф. Ницше [7, 6, 330]. Однако гумилевские герои (“сгустки энергии”, заряженные оптимизмом) — это прежде всего люди, хоть и исключительные. Они не наследуют от своих “генетических братьев” — героев Ф. Ницше — их основной черты — богоборческой направленности и стремления быть “богоравным”.

И сам Каин, и сэра Джемс, как и другие люди, принадлежащие к разным историческим мирам (то есть к времени мифа), соприкасаясь с печальными девами, теряют покой навсегда, и каждый становится “не живым и не мертвым”. На свет-

лое чело пророка Заратустры ложатся глубокие морщины, Орфей теряет желание играть, пассионарные герои лишаются своего главного качества — способности радоваться жизни. Воплощающие идеал “отгорожены” от мира, вынесены в “синкретическое” время, так как “тайна должна оставаться тайной”, идеал должен быть недосягаем. Все попытки приблизить его приводят к смерти при жизни. Сама природа непознаваемого оберегает себя и губит того, кто к нему прикасается, стремясь разрушить, сделать доступным.

На рождение подобной концепции, возможно, натолкнула Н. Гумилева небольшая история из романа Г. Андерсена “Всего лишь скрипач” (этот роман оказался одним из концептуальных прецедентных текстов рассказа “Скрипка Страдивариуса”): “Слыхали вы когда-нибудь про Венерину Гору? — спросил мечтатель. — О ней упоминают стародавние предания. Если путник, будь то рыцарь в роскошных доспехах или бедный странствующий подмастерье с котомкой за плечами, забредал в это волшебное царство, то оставался там навсегда; а если кто-нибудь и возвращался домой к семье, он с тех пор был как будто сам не свой, тосковал и чувствовал, что должен вернуться туда и умереть. Да, конечно, это всего лишь легенда, но ее наверняка сочинил тот, кто вдоволь настранствовался, а потом был вынужден отказаться от этого счастья и сидеть дома, вдали от чудесных краев” [2, 60]. Рассказ “Дочери Каина” — словно развернутое повторение фоновой истории в романе Г. Андерсена — любимого сказочника Н. Гумилева, истории которого, по словам О. Высоцкого, в детстве Н. Гумилев “готов был часами слушать” [5, 32].

В рассказе Н. Гумилев обращается к нескольким культурно-временным пластам: мифологическому библейскому времени жизни на земле первых людей (Адам, Ева, Каин), древнеиранской культуре 10–6 веков до н. э. (Зороастр), древнегреческой культуре (Орфей). Однако перечисленные хронотопы возникают как фоновые. Не случайно они включаются в текст в форме видений, предстающих глазам сэра Джемса, храброго рыцаря эпохи короля Ричарда Львиное Сердце. Рассказ в целом погружает нас в средневековые времена славного рыцарства и во многом его атмосфера напоминает ту, которая была присуща романам того времени (или романам об этом времени). И в этом рассказе Н. Гумилева оказывается созвучен тенденциям развития символистского романа начала XX века. Так, Н. В. Барковская в книге “Поэтика символистского романа” пишет: “Символистский роман в России развил традиции готического романа <...> Романы Брюсова воссоздают прежде всего “готический” колорит: чудесные видения, замки и мона-

стыри, ангелы и дьявол, алмазные кресты, кинжалы, кубки с отравленным вином, придворные интриги, князья и монахи, пишущие свои “правдивые истории” на желтоватом пергаменте... Но главное лицо в романах Брюсова — сам автор-стилизатор” [3, 156]. Можно было бы предположить, что рассказы сборника “Тень от пальмы” должны быть связаны с “Огненным ангелом” В. Брюсова, но этот роман вышел в свет после того, как большинство их (в том числе “Дочери Каина”) были написаны.

Н. Гумилев, желая погрузить своего читателя в “золотую эпоху рыцарства”, выстраивает в своем тексте (особенно в его начале и конце) целые ряды реминисценций из исторических романов В. Скотта “Айвенго” и “Талисман”, о чем подробно пишет М. Баскер, приводя текстовый сопоставительный анализ в статье “К разбору рассказов Н. С. Гумилева “Принцесса Зара” и “Дочери Каина”». Коротко осветим основные аспекты, отмеченные исследователем: гумилевское “...изображение короля Ричарда Львиное Сердце как наивысшего проявления духа рыцарства имеет многочисленные прецеденты у Скотта” [4, 145]; “определение Гумилевым главных целей похода Ричарда в Святую Землю, состоявших в том, “чтобы освободить гроб Господень и заслужить благосклонность прекрасных дам” <...> соответствует общему духу произведений Скотта” [4, 146]; созвучным с романом “Айвенго” оказывается “...гумилевский образ оставшегося в Англии «мрачного» брата Ричарда, принца Иоанна» [4, 146]; «характерно для Скотта и отрицательное отношение к рыцарскому — и оккультному — ордену тамплиеров <...> мимоходом отразившееся в упоминании Гумилевым “длинного и алчного тамплиера”, которому Сэр Джемс “проигрывал последний из своих замков”» [4, 146]; топография и атмосфера путешествия доблестного крестоносца в ущельях Иордании в “Талисмане” весьма близки к повествованию Гумилева об одиноком вечернем походе сэра Джемса по узкой тропинке в горах Ливана [4, 146]; в ткань романа “Талисман” оказывается включенным “...рассказ о семи девах, “семи сестрах, таких красивых, что они казались семью гуриями”. Эти сестры, которые были взяты в плен <...> и привезены во дворец злого тирана, являются дочерьми мудреца, поклонника “того, кто именуется Источником Зла» [4, 147]; и наконец, “в обоих произведениях рыцарь преданно поклоняется перед непостижимым женским существом (или существами), и его душа охватывается мраком по мере того, как они овладевают его мыслями” [4, 148].

Таким образом, интертекстуальная связь между упомянутыми романами В. Скотта и рас-

сказом Н. Гумилева “Дочери Каина” имеет глубокий характер: Н. Гумилев при создании своего текста использует практически все виды реминисценций из “Айвенго” и “Талисмана”: упоминания (имена короля Ричарда и принца Иоанна), квазицитации (смотрите сопоставление текстов и упомянутой статье М. Баскера), разные виды аллюзий (заимствования общего пейзажного фона, использование целого ряда общих мотивов). То, что прецедентный текст и рассказ оказываются связанными даже на сюжетном и концептуальном уровне, позволяет говорить о том, что мы имеем дело с таким видом реминисценции, как продолжение. Н. Гумилев, погружая читателя в мир рыцарских романов В. Скотта и используя “краски” и приемы классика, рисует свое, новое текстовое “полотно”³.

Н. Гумилев при помощи реминисценций совмещает в своем рассказе различные культурно-временные пласты, которые, накладываясь друг на друга, образуют новое синкретичное время. В этом рассказ “Дочери Каина” оказывается близким теориям Е. П. Блаватской, согласно которым люди жили на земле вместе и динозаврами. М. Баскер отмечает эту параллель на текстовом уровне: “...странно неправдоподобное описание “утра мира”, в котором как будто бы сосуществовали с первыми людьми не только “гиппопотамы под тенью громадных папоротников”, но также ихтиозавры и птеродактили, своим полетом напоминающие вихри, на самом деле вполне созвучно теориям “антропогенезиса” Е. П. Блаватской” [4, 149].

Такие черты, как соединение различных пластов повествования и обращение к разнообразным эпохам и временам в каждом новом рассказе (или даже в рамках одного рассказа), а также обращение к нестандартным ситуациям с элементами чудесного, были особенностью творчества одного из учителей Н. Гумилева — Э. По. А. Ахматова, а вслед за ней ряд исследователей (И. Г. Кравцова, А. Архипова, М. Баскер) указывали на ряд параллелей между текстами двух художников слова. В частности, некоторые переключки были отмечены между рассказом Э. По “Сказка извилистых гор” (или “Повесть скалистых гор”) и рассказом Н. Гумилева “Дочери Каина”. М. Баскер указывает на сходство “...в

³ При анализе используется классификация реминисценций, приведенная в кн.: *Слышкин Г. Г.* От текста к символу: Лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе / Г. Г. Слышкин / Науч. ред. В. И. Карасик; Моск. гос. лингвист. ун-т, Науч. — учеб. центр “Яз. и культуры Сев. Евразии” им. Н. С. Трубецкого. — М.: Academia, 2000. — 125 с.

описаниях походов в унылые, скалистые горы”. Обо героя сталкиваются с огромным, страшным зверем, но минуют его лап [4, 150]. Однако это не единственная текстовая параллель: оба героя (и сэр Джемс, и мистер Бедлоу) совершают не только физическое путешествие в горы, но и метафизическое в иные миры и даже жизни. После видений, посетивших их сознание, герои оказываются потрясены и не могут продолжать жить как прежде. Мистер Бероул вскоре умирает (наступает физическая смерть), сэр Джемс остается жить, но словно застывает (приходит духовная гибель). М. Баскер указывает на общую приближенность “...гумилевского повествования о сэре Джемсе к “архисюжету” По”, приводя слова американского исследователя Д. Галловой о том, что “... две наиболее постоянных доминанты творчества По, составляющие суть его мировоззрения, — это поиски Красоты в области воображения, и то, что он называл “ужасом души» [4, 151].

Возможно, акмеистическая концепция неприкосновенности непознаваемого родилась как результат влияния творчества Э. По, герои которого “бешено” стремятся к “какому-то ошеломляющему открытию, к разгадке некоей тайны”, которой ни с кем не суждено будет поделиться, ибо плата за нее — смерть [12, 96]. Словно ответ на слова Э. По, звучат слова Н. Гумилева: “Я боюсь всякой мистики, боюсь устремлений к иным мирам, потому что не хочу выдавать читателям векселя, по которому буду расплачиваться не я, а какая-то неведомая сила” [11, 169]. И хотя Н. Гумилев тоже пускает своих героев по пути, который проходили герои Э. По, цель художника-акмеиста — не упоение красотой гибели (как это часто бывало у Э. По), а предостережение. И. Г. Кравцова, сопоставляя ряд сходных мотивов в творчестве Э. По и Н. Гумилева, приходит к выводу, “... что восприятие Гумилевым мира поэтических образов Э. По шло в направлении преодоления символизма как творческого метода: “идеальное” проецировалось в конкретное” [9].

В ранних рассказах Н. Гумилева, “вынашивающих” новую концепцию акмеизма, ярко выраженным оказывается предметный план. В некоторых рассказах “внимание к вещи” заметно особенно сильно: вещь может стать главным действующим лицом произведения (“Скрипка Страдивариуса”), а может выступать в роли постоянно повторяющегося мотива, обрастая разными смыслами. “Дочери Каина” — рассказ словно “выточенный” из камня. Камень не случайно становится предметом пристального внимания будущего основателя нового течения: в этом слове-предмете одновременно отражаются два основных акмеистических понятия: вещность и принадлежность земле. В рассказе, посвященном

размышлению о неземной любви, погружающем героя и читателя в миры “непознаваемого”, камень становится знаком иного существования.

Дорога сэра Джемса лежит над пропастями, в горах (герой поднимается снизу, от земли, вверх — ближе к небу). По мере отдаления от земли путник начинает испытывать все большее беспокойство, а потом и “темный слепой ужас”. Природа указывает одинокому рыцарю верное направление (сверху вниз): “... срываются камни и летят в пустоту, а путнику кажется, что вот-вот оборвется и он, и сладко будет его падение”; “охваченные головокружением, бешеные скатываются водопады. Все стремится вниз, как будто в глубинах земли изумрудные гроты и опаловые галереи, где живет неведомое счастье” [7, 6, 32]. Природа словно говорит сэру Джемсу о том, что радость и спокойствие можно найти только внизу, близ земли, а по сравнению с тем, что путник может обрести наверху, даже смерть в результате падения в пропасть может стать желанной. Камни словно пытаются “удержать” героя, разрывая его одежду в клочья, но тщетно, он поднимается все выше и выше, “взлетая на отвесные вершины”.

Однако Н. Гумилев в рассказе апеллирует не только к прямому значению слова “камень”, автор “играет” различными оттенками смыслов, подключая стандартные ассоциации и насыщая текст индивидуально-авторскими. Так, почти все живое в рассказе становится подобно камню: первое существо, подвергнутое метаморфозе — пещерный медведь, который предстает герою “словно громадный живой утес”. Он подобен камню, потому что огромен, силен и опасен (эти семы являются доминантными для Н. Гумилева в семантике слова “камень”, который часто становится у писателя знаком опасности и ассоциируется со злом).

Поднимаясь все выше и выше, герой оказывается на поляне, где видит чернеющий грот (вспомним о возможном пути вниз, в глубь земли, к гротам, где можно было обрести счастье). По словам Н. В. Барковской, “Мифологема “пещеры” вообще активно использовалась символистами, особенно Ф. Сологубом (“Я живу в темной пещере”...). В первом сборнике И. Анненского “Тихие песни” страхи и соблазны пошлой действительности, преследующие лирического героя, внутренне сходного с Одиссеем, материализованы также в мифологеме пещеры Полифема” [3, 20]. У Н. Гумилева мотив пещеры (или грота) тоже оказывается знаковым и встречается неоднократно (“Гибели обреченные”, “Дочери Каина”, “Принцесса Зара” и т. д.). Пещера — это каменное укрытие, скрывающее либо что-то опасное, либо что-то способное принести счастье, но в обоих случаях бесконечно привлекательное.

В гроте перед Сэром Джемсом предстают семь дочерей Каина, подобно сталактитам, поднимающимся вверх. Сравнение человеческих фигур со сталактитами (которые должны не подниматься, а спускаться), натолкнуло М. Баскера на параллель с эпизодом из “Копей царя Соломона” Р. Хаггарда, где автор допускает такую же ошибку, уподобляя сталактитам окаменевшие тела умерших вождей [4, 148]. Учитывая тот факт, что романы Р. Хаггарда стали прецедентными текстами для рассказа Н. Гумилева “Принцесса Зара”, можно предположить, что указанное сравнение было действительно заимствовано Н. Гумилевым из приведенного источника.

Мотив камня сопровождает образы дочерей Каина на протяжении всего рассказа: они подобны сталактитам, напоминают статуи. Отсюда их странная бледность, холодность. Печальные девы почти недвижимы. Лишь несколько раз они выходят из оцепенения: когда “...старшая из дев <...> не улыбнувшись, не взглянув, подняла свою руку, нежную, как лилия, выросшая на берегах ядовитых индийских болот” [7, 6, 34], чтобы погрузить рыцаря в сон-объяснение, когда “...средняя подняла свою маленькую руку, серебряную от луны”, чтобы рыцарю предстало второе видение [7, 6, 37], когда “...младшая из дев подняла руку”, блеснув горстью жемчужин в знак того, что рыцарю не позволено остаться [7, 6, 37] и когда “...младшая из дев подняла ресницы, на которых дрожали хрустальные слезы, и улыбнулась ему с безнадежной любовью” [7, 6, 38]. (Эти мгновения отсылают нас к эпизоду из рассказа “Радости земной любви” и напоминают о протянутой для поцелуя руке на миг ожившей статуи из рыцарской легенды). Дочери Каина, да и сам Каин, уподобляются камню потому что неподвижны, не способны изменяться, они, как и камень, — воплощение вечного.

Сам Каин (“не живой и не мертвый”) лежит высоко в горах, в каменном гроте, в мраморной гробнице, много веков не зная счастья движения. Он тоже застыл, подобно камню. Эта сцена отсылает читателя к “Сказке о мертвой царевне и семи богатырях” А. Пушкина. Сравним: “...Есть высокая гора, / В ней глубокая нора; / В той норе во тьме печальной / Гроб качается хрустальный / На цепях между столбов. / Не видать ничьих следов / Вкруг того пустого места; / В том гробу твоя невеста” [13, 3, 322]. Описание местонахождения гроба с полуживым телом у А. Пушкина и Н. Гумилева совпадает почти полностью, за исключением того, что вместо столбов гробницу в тексте Н. Гумилева окружают семь дочерей. Их единый образ ассоциативно оказывается связан с семьей богатырями, которые, называя себя братьями царевны, все же ста-

ли претендовать на нечто большее (вспомним отношение Каина к младшей дочери Лии). Каин, как царевна, спит в гробу “вечным сном”, но все же это сон, а не смерть. Сравним: “Она, как под крылышком у сна, / Так тиха, свежа лежала, / Что лишь только не дышала” [13, 3, 320]; “И хотя благородный старческий румянец покрывал его щеки и царственный огонь мысли и чувства горел, неукротимый, в его черных очах, но его тело белело, как бы высеченное из слоновой кости” [Гумилев 2: 6, 34]. Каин, будучи живым, становится каменным, словно сливаясь с мраморной гробницей. Возможно, создавая рассказ, одним из центральных персонажей которого является Каин, Н. Гумилев не случайно затевает игру со словом “камень” в его различных значениях: Каин-камень — эти слова, как горное эхо, вторят друг другу, чередуясь в рассказе Н. Гумилева, словно задавая имплицитно представленную неточную рифму. (Отметим также, что, согласно некоторым позднейшим версиям, Каин убил Авеля именно камнем [7, 6, 325]).

Кроме того, мотив камня имплицитно оказывается представлен в тексте рассказа буквально в первых строках: главный герой “скован” особым именем-судьбой. Он назван Стоунгемптон. По замечанию М. Баскера, это является “контаминацией двух реально существующих английских фамилий: Stone — камень + часто встречающееся в других фамильных сочетаниях окончание Hampton” [4, 152]. Добавим также, что фамилию героя можно трактовать еще и следующим образом: Стоунгемптон — stone (камень) + gem (драгоценный камень, самоцвет) + окончание ton. Сердце героя при соприкосновении с идеалом, непознаваемым, каменеет, но оно становится драгоценным камнем, во-первых, потому что исключителен сам герой (среди людей он подобен драгоценному камню среди простых камней); во-вторых, потому что сердце застывает, созерцая великую красоту и, словно вбирая ее, сохраняя в себе, становится драгоценным камнем — самоцветом.

Метаморфоза *живое / неживое, человек / статуя, человек / камень* была характерна для нескольких текстов А. Пушкина, о чем пишет М. Лотман в статьях “Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи” и “Из размышлений над творческой эволюцией Пушкина (1839 год)” [10, 293-317]. Возможно, именно из пушкинских текстов был заимствован мотив метаморфозы, неоднократно возникающий в “Дочерях Каина”. Подобное предположение кажется более убедительным, если учесть тот факт, что еще одно стихотворение А. Пушкина — “Жил на свете рыцарь бедный” — явилось прецедентным текстом для рассказа “Дочери Каина”. Авторы примечаний к

шестому тому полного собрания сочинений Н. Гумилева указывают на сходный конец жизни героев (оба они, “сгорев душою”, сторонятся женщин, живут одиноко и умирают без причастия) [7, 6, 399]. Однако между двумя текстами можно найти еще ряд сюжетных переключек концептуального плана: обоих героев-рыцарей посещает видение – их глазам предстает женщина (женщины), неземной красоты, воплощающая чистоту и добродетель (у А. Пушкина это Дева Мария). Прикосновение к непознаваемому разбивает сердце обоих героев, обрекая их на вечное страдание.

М. Баскер видит основную мысль рассказа в “несовместимости красоты и непорочности в условиях земного существования” [4, 152], между тем нам кажется, что идею “Дочерей Каина” можно рассматривать и более широко: он написан о несовместимости двух миров – идеального и земного и о невозможности человека приблизиться к себе прекрасную тайну, сделать ее доступной.

Возвращаясь к концепции любви, выстроенной в “Радостях земной любви”, Н. Гумилев в рассказе “Дочери Каина” размышляет о природе любви неземной. Любовь к непознаваемому, неземному лишает покоя и после смерти (сэр Джемс умирает, “не захотев причаститься, зная, что ни в каких мирах не найти ему забвение семи печальных дев”) [7, 6, 39]. Земная любовь делает человека и его чувство бессмертным (уход Кавальканти в другой мир ничего не меняет в его отношении к Примавере, потому что такая любовь оказывается сильнее смерти).

Таким образом, “Дочери Каина” можно прочитать как художественную реализацию одного из важнейших постулатов гумилевского манифеста: “Вся красота, все священное значение звезд в том, что они бесконечно далеки от земли...” [6, 3, 19].

ЛИТЕРАТУРА

1. Агбунов М. Античные мифы и легенды. Мифологический словарь / М. Агбунов. – М.: МИКИС, 1994. – 368 с.
2. Андерсен Х. К. Всего лишь скрипач: Роман / Х. К. Андерсен; Пер. с датск. – М.: Текст, 2001 – 352 с.

3. Барковская Н. В. Поэтика символистского романа / Н. В. Барковская. – Екатеринбург, 1996. – 286 с.

4. Баскер М. К разбору рассказов Н. С. Гумилева “Принцесса Зара” и “Дочери Каина” / М. Баскер // Гумилевские чтения: материалы международной конференции филологов-славистов / Под ред. Ю. В. Зобнина. – СПб.: Издательство СПб. гос. ун-та профсоюзов, 1996. – С. 137-157.

5. Высоцкий О. В. Николай Гумилев глазами сына / О. В. Высоцкий, Сост. Г. Н. Красникова, В. П. Крейда; Авт. предисл. Г. Н. Красников; Авт. коммент. В. П. Крейд. Приложение: Воспоминания современников. – М.: Мол. гвардия, 2004. – 633 с.

6. Гумилев Н. С. Соч.: В 3 т. / Вступ. статья, сост. и примеч. Н. А. Богомолова (Т.1), Р. Л. Щербакова (Т.2), Р. Д. Тименчика (Т.3). – М.: Художественная литература, 1991.

7. Гумилев Н. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – М.: Воскресенье.

8. Зобнин Ю. В. Н. Гумилев – поэт православия: монография / Ю. В. Зобнин. – СПб.: СПбГУП, 2000. – 384 с.

9. Кравцова И. Г. Н. Гумилев и Э. По: сопоставительная заметка А. Ахматовой / Материалы научной конференции 17–19 сентября 1991 года. Санкт-Петербург, 1992. – (<http://www.gumilev.ru/main.phtml?aid=110082074>).

10. Лотман Ю. М. Пушкин / Ю. М. Лотман – СПб.: Искусство-СПб, 1998. – 847 с.

11. Минский Н. “Огненный столп” / Н. Минский // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. Репринтное издание. – М.: Вся Москва, 1990. – С. 169-173.

12. По Э. А. Стихотворения. Рассказы. Эссе / Э. А. По / пер. с англ. – Вступит. ст., сост. и комм. Л. И. Володарской. – М.: РИПОЛ КЛАС-СИК, 1999. – 832 с.

13. Пушкин А. С. Собр. соч. – В 10 т. – М.: Художественная литература, 1974.

14. Чернов А. В. Архетип “блудного сына” в русской литературе XIX века / А. В. Чернов // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Цитата, реминисценция, сюжет, жанр. Сборник научных трудов. – Петрозаводск: изд-во Петрозаводского ун-та, 1994, С. 151-159.

Рецензент – Н.А. Молчанова.