

The article attempts to consider poetry as an event through the experience of Nikolai Gumilyov, one of the founders of “Acmeism” – a new literary school of the early 20th century that replaced Symbolism, which in itself can be regarded as an event. The eventful nature of Gumilyov’s poetry and his theoretical work on the creation of an integrated poetics is studied in the light of the philosophical category “Age of Poets” developed by the French philosopher Alain Badiou. We focus on Gumilyov’s article “Baudelaire’s poetry”, where, speaking of the poetry written by the author of “Les Fleurs du mal”, Gumilyov formulates his own understanding of modern poetry as an event. The emphasis placed on the explosive nature of poetry and its readiness to become a catastrophe, such as the event of the revolution. The poet turns into an organ of speech for all that exists and acquires the ability to perceive revolutionary events, which allows him to foresee his own fatal destiny.

GUMILYOV, BADIOU, POETRY,
AGE OF POETS, EVENT

В статье предпринята попытка рассмотреть поэзию как событие на примере опыта Николая Гумилева, одного из основателей «акмеизма» – нового направления поэзии начала XX века, пришедшего на смену символизму, что само по себе можно рассматривать как событие. Событийная природа поэзии Гумилева и его теоретические работы по созданию интегральной поэтики рассматриваются в свете философской категории «века поэтов» французского мыслителя Алена Бадью. Внимание сосредоточено на статье Гумилева «Поэзия Бодлера», где, рассуждая о поэзии автора Цветов зла, Гумилев формулирует собственное понимание новейшей поэзии как события. Акцент ставится на взрывчатом характере поэзии, ее готовности обратиться катастрофой, каковой является событие революции. Поэт обращает себя органом речи всего существующего и приобретает способность восприятия революционного события, в силу которого ему дано предвидеть свой собственный гибельный удел.

ГУМИЛЕВ, БАДЬЮ, ПОЭЗИЯ,
ВЕК ПОЭТОВ, СОБЫТИЕ

Если следовать мысли Алена Бадью о том, что «поэзия может взять на себя те операции мысли, которые философия, парализованная или закупоренная своими швами, оставляет незадействованными», высказанной в работе «Век поэтов» (Бадью 2003а), мы можем поставить Николая Гумилева (1886–1921) в один ряд с поэтами, которых французский философ причисляет к философской категории «века поэтов» (между 1860 и 1960 гг.). Это Рембо, Малларме, Тракль, Пессоа, Мандельштам, Целан, хотя, как он сам замечает в *Манифесте философии*, этими именами «вся поэзия и все поэты далеко не исчерпываются» (Бадью 2003б: 40). Для Бадью поэзия всегда остается местом мысли <...> процедурой истины, или порождающей процедурой» (Бадью 2003а). С другой стороны, в онтологии Бадью концепт истины напрямую связан с событием. Событие — это радикально случайная «встреча», вырывающая субъекта из привычного способа бытия и вносящая имманентный разрыв в наличное положение вещей, побуждая его решиться на бытие иным. Таким образом, если рассматривать категорию «века поэтов» как узел поэзии и философии в «бесхозное из-за зашитости философов время <...> когда стихотворение раскрыло и удержало поколебленный смысл этого времени, <...> самую изощренную формулировку опыта современного человека» (Бадью 2003б: 40–41), фигура Гумилева, ушедшего из жизни на самом подъеме своей поэтической мысли и не попавшая в поле зрения французского философа, может быть вписана наряду с Мандельштамом в парадигму концепции Бадью, соединяющую поэзию и событие.

В самом деле, среди русских поэтов серебряного века Гумилев считается системно мыслящим поэтом. Как никто другой он был одержим созданием общей теории поэзии, интегральной

поэтики, т. е. идеей разработки метода поэзии, который согласно Бадью «устанавливает директивы для мысли, предлагает мысли единственные в своем роде операции». «Бытие не дается в мысли бытия, ибо всякая мысль бытия в действительности является мыслью мысли. Бытие дается в непосредственности испытания, оно есть то, что я испытываю в требующей подтверждения не-рефлексивности испытания» (Бадью 2003а). Говоря о поэзии как об этом не-рефлексивном испытании ее можно приравнять к событию. Событие мгновенно, как вспышка молнии. Поймать этот всполох и заключить в некую поэтическую форму и составляет задачу поэта. Поэзия сама как всполох, историческое прозрение. В. Подорога в своей трактовке события уточняет, что событие «схватывается», присваивается или «особствляется» мыслью, поскольку оно быстрее мысли (о нем), та опаздывает. Событие всегда есть акт присвоения бытия (Подорога).

Теорию акмеизма Гумилева, его попытку создания единой акмеистической поэтики можно рассмотреть в свете концепции событийности поэтического акта. Начало этому литературному направлению, само рождение которого можно рассматривать как событие, положило создание «Цеха поэтов» (1911 г.). Главными идеологами были Гумилев и Городецкий, а одним из активных членов Мандельштам, которого в определенном смысле можно считать учеником и последователем Гумилева-теоретика. Изыскания акмеистов в области формы, их установки на экономию в украшениях и словесном убранстве можно рассматривать как своего рода контрромантизм, одну из операций мысли, наряду с детотализацией и диагональю, о которых говорит Бадью (2003а). В основе нового взгляда на поэзию Гумилева лежал отказ от мистической стихии, которую привнесли в поэзию символисты и

признание «самодовлеющей ценности мира — пространства, времени, вещества — мира «обесцененного» символистами в поиске иных миров» (Гиппиус 83). Согласно Городецкому, автору одного из манифестов акмеизма, борьба новейшей русской поэзии начала второго десятилетия нового XX века, влившего в нее новую кровь, — это борьба не против, а «за» — «за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю» (Городецкий 17), причем в отличие от фантома, в который превратил этот мир символизм, наполнив его соответствиями, акмеизм приемлет его «во всей совокупности красот и безобразий» (17), акмеисты «берут в искусстве те мгновения, которые могут быть вечными» (20).

В своей программной статье «Наследие символизма и акмеизм» одним из принципов нового направления Гумилев провозглашает стремление «всегда идти по линии наибольшего сопротивления» (Гумилев 2006: 148), принципа, которого он будет придерживаться и в жизни, и в творчестве. Кроме того Гумилев заявляет, что направление, идущее на смену символизму, требует «большого равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме» (147), словно пытаясь нащупать основную линию на «отстранение категории объекта» (Бадью 2003б: 42), которой придерживаются поэты «века поэтов» и пересмотреть в этом новом опыте категорию субъекта.

Пройдя через целый ряд жизненных испытаний — путешествия, война, революция — Гумилев вплотную подходит к разработке своего метода поэзии. Его понимание поэзии как события находит наивысшее выражение в одной из последних теоретических работ «Поэзия Бодлера» (Гумилев 2006: 230–235). Действи-

тельно, на фоне революционных событий 1918–1920 гг., когда он готовит для издательства «Всемирная литература» новые переводы *Цветов Зла*, Бодлер становится для него одним из величайших поэтов XIX века, а сама поэзия *Цветов Зла* — одним из тех знаменитых современной мировой катастрофы, в стихиях которой билась в то время взвихренная Россия. При этом, поэзия не есть только «знамение», или знак, катастрофы, поэзия — в сильнейших своих творениях — есть сама катастрофа. То есть, если взять одно из синонимичных значений этого понятия, событие в его отличии от бытия, то есть устроенного, устоявшегося мира, настает внезапно, вдруг — это мгновение, молния, трещина, рана.

Во всяком случае, именно в таком катастрофическом и революционном духе рисовал Гумилев в своей статье портрет Бодлера-поэта-завоевателя, характерно представив его на фоне выразительной картины «героического» XIX столетия, где импрессионистический образ автора *Цветов Зла* оттенялся прямым сопоставлением его с Карлом Марксом и упоминанием «взрывчатой силы» пролетариата как одной из главных движущих сил современной истории: «Девятнадцатый век, так усердно унижавшийся и унижаемый, был по преимуществу героическим веком. Забывший Бога и забытый Богом человек привязался к единственному, что ему осталось, к земле, и она потребовала от него не только любви, но и действия. Во всех областях творчества наступил необыкновенный подъем. [...] Появился целый ряд новых наук, прежние получили неожиданное направление. Леса и пустыни Африки, Азии и Америки открыли свои вековые тайны путешественникам, и кучки смельчаков, как в шестнадцатом веке, захватывали огромные экзотические царства. В недрах европейского общества Лассалем и Марксом была открыта новая мощная

взрывчатая сила — пролетариат. В литературе три великие течения, романтизм, реализм и символизм, заняли место наряду с веками царившим классицизмом.

Бодлер к поэзии отнесся, как исследователь, вошел в нее, как завоеватель. Самый молодой из романтиков, явившийся, когда школа уже наметила свои вехи, он совершенно сознательно наметил себе еще не использованную почву и принялся за ее обработку, создав для этого специальные инструменты» (231–232).

Заметим сразу, что последние строки и такие слова, как «почва», «обработка», «инструменты», равно как и «героический век», «земля», «действие», «подъем», «взрывчатая сила», «завоеватель», «исследователь», со всей очевидностью соотносились не только и даже не столько с фигурой Бодлера-поэта сплина Парижа, которому Бадью отказывал в принадлежности к «веку поэтов», сколько с автобиографическим образом самого «поэта-конквистадора», который осваивал новые территории для поэтической мысли, чтобы мыслить свою эпоху.

В сущности, само своеобразие Бодлера Гумилев выразил в таких словах, которые вполне соответствовали его собственному пониманию поэзии как события, как подвижничества и призвания говорить от имени всех и каждого, что, разумеется, было крайне далеко от нарциссического эстетизма «искусства для искусства» русского символизма: «Веками подготовлявшийся переход лирической поэзии в драматическую в девятнадцатом веке наконец осуществился. Поэт почувствовал себя всечеловеком, мирозданием даже, органом речи всего существующего и стал говорить не столько от своего собственного лица, сколько от лица воображаемого, существующего лишь в возможности, чувств и мнений которого он часто не разделял. К искусству творить стихи прибавилось ис-

кусство творить свой поэтический облик, слагающийся из суммы надевавшихся поэтом масок. Их число и разнообразие указывает на значительность поэта, их подобранность – на его совершенство. Бодлер является перед нами и значительным и совершенным. Он верит настолько горячо, что не может удерживаться от богохульства, истинный аристократ духа, он видит себе равных во всех обиженных жизнью, для него, знающего ослепительные вспышки красоты, уже не отвратительно никакое безобразие, весь позор повседневных городских пейзажей у него озарен воспоминаниями о иных, сказочных странах» (233–234).

Этот удивительный по прозорливости в отношении Бодлера пассаж требует нескольких комментариев в отношении самого Гумилева. Во-первых, русский поэт говорит о синтезе лирического и драматического в новейшей поэзии, что в принципе выводит поэтическое творчество в событийный план: отныне поэтическое слово не просто слово, но ответственное деяние. Во-вторых, этот новый синтез осуществляется не иначе, как на основе нового отношения поэта и языка: если для классических форм поэзии язык оставался средством выражения прекрасного, то в новейшей поэзии поэт обращает себя органом речи всего бытия, языковым мирозданием всечеловечества, что означает как следствие отрицание романтической фигуры поэта как человека не от мира сего, изгоя, отверженного. В-третьих, новая фигура поэта определяется не только умением творить себе маски, но стремлением выйти за рамки эстетического, говорить не только о прекрасном, но и о безобразном, творить с «сознанием Зла», если вспомнить знаменитую формулу Бодлера. Иными словами, поэзия отныне не просто неотъемлема от сознания Зла, она сама готова обратиться Злом, катастрофой или, если вернуться к контексту, в котором

Гумилев пишет свою статью о Бодлере, таким событием, как Революция. Отныне поэзия и Революция вступают в своеобразные кровосмесительные отношения: революция как исключительно кровавое событие может источать своеобразную поэтичность. Когда чекист-эсер Я.Г. Блюмкин, который 26 июля 1918 г. застрелил германского посла Мирбаха, декламирует наизусть стихи Гумилева (Шубинский 622–623) — это уже пародия на поэзию революции, тогда как сама поэзия ведет себя так, будто беременна революцией.

Мы не будем здесь задаваться вопросом о действительном, субъективном отношении Гумилева к Революции: важно лишь подчеркнуть, что он не мог не почувствовать того, что Революция — это по-настоящему эпохальное событие, это слом, перелом, разлом привычного хода вещей, распад исторического времени, когда открываются новые возможности жизни, обнаруживаются новые горизонты бытия. Разумеется, Гумилев вовсе не думал поставить поэзию на службу революции, как это сделали десятилетие спустя французские сюрреалисты, но он отчетливо понял, что поэзия, особенно поэзия взрывчатая, завоевательная, жаждущая сильных ощущений, не может остаться безучастной в отношении такого катастрофического события, как Революция.

Вместе с тем, в поэтическом проекте Гумилева было нечто политическое или даже сюрполитическое, что, в общем, объясняло его более или менее лояльное отношение к большевикам. В этой связи достаточно будет вспомнить, какое впечатление произвел Гумилев на знаменитого английского писателя Гильберта Кита Честертона (1874–1936), когда встречался с ним в Лондоне в июне 1917 г. Этот фрагмент воспоминаний классика английской литературы хорошо известен, поэтому дадим из него только самые характерные выдержки:

«Майор Морис Беринг... привел какого-то русского в военной форме. Последний говорил без умолку [...] В его речах было качество, присущее его нации, [...] которое, попросту говоря, состоит в том, что русские обладают всеми возможными человеческими талантами, кроме здравого смысла. Он был аристократом, землевладельцем, офицером одного из блестящих полков царской армии — человеком, принадлежавшим во всех отношениях к старому режиму. Но было в нем нечто, без чего нельзя стать большевиком, — нечто, что я замечал во всех русских, каких мне приходилось встречать. Скажу только, что, когда он вышел в дверь, мне показалось, что он вполне мог удалиться и через окно. Он не коммунист, но утопист, причем утопия его намного безумнее любого коммунизма. Его практическое предложение состояло в том, что только поэтов следует допускать к управлению миром. Он торжественно объявил нам, что и сам он поэт. Я был польщен его любезностью, когда он назначил меня как собрата-поэта абсолютным и самодержавным правителем Англии. Подобным образом Д'Аннунцио был возведен на итальянский, а Франс — на французский престол» (Шубинский 484–485).

Разумеется, в этой мемуарной зарисовке многое можно списать на снобизм английского литератора, готового в каждом русском увидеть человека, лишённого здравого смысла. Вместе с тем здесь обращает на себя внимание явный анахронизм: в июне 1917 г. не то что в Европе, в России мало кто знал, что представляли собой русские большевики. Вместе с тем, очевидным образом мы сталкиваемся здесь с особой темой политического призвания поэзии, которая является своего рода частным преломлением темы поэзия как событие. Хорошо известно, что в 1921 г., когда у поэта не могло быть иллюзий относительно большевистского режима, он прочел на заседании Петроградского союза поэтов доклад «Государственная

власть должна принадлежать поэтам». В частных беседах ему тоже случалось утверждать, что «если сейчас, в революционное время, в России отдать власть поэтам, все сразу придет в порядок и Россия сразу станет первой в мире державой» (Одоевцева 153). Другими словами, идеи поэтократии, при всем их утопизме, необходимо принимать всерьез и поместить, например, в ту перспективу, в рамках которой Фридрих Гельдерлин, еще один поэт, помешавшийся на революции, грезил о «коммунизме мысли», духовном сообществе поэтически мыслящих людей. Словом, поэзия как событие неизменно предполагает преодоление индивидуального поэтического проекта, выход поэта не столько за рамки здравого смысла, как утверждает Вячеслав Десятов (2007), ссылаясь на теорию трансгрессии Жоржа Батая, сколько за рамки строго индивидуального поэтического начинания.

Как уже говорилось, поэзия как событие подразумевает, в первую очередь, три принципиальные трансформации, которые Гумилев наметил в статье о Бодлере: во-первых, синтез лирического и драматического переводит поэтическое высказывание в сферу праксиса; во-вторых, синтез субъекта поэтического высказывания с самой языковой способностью выливается в новую фигуру авторской субъективности, которая буквально за все и вся в ответе; в третьих, говоря от имени всех, примеряя на себя любую маску, поэт отныне сознает, что не чужд порывов безобразных, что сама поэзия идет рука об руку со злом, может всякий миг обернуться катастрофой. Эти три условия поэтического высказывания являются необходимыми для того, чтобы поэзия была в состоянии притязать на статус события. Тем не менее, являясь необходимыми, они вряд ли могут считаться достаточными, поскольку эти три операции нуждаются в высшем синтезе. Словом, чтобы поэзия стала событием необходим

некий связующий элемент, каковым в опыте Гумилева явилась, как известно, религия. Рассмотрению сложных переплетений этих четырех стихий: поэзии как действия, поэзии как чистого языка, поэзии как зла и поэзии как религии мы посвятим вторую часть нашей работы.

Возвращаясь к статье «Поэзия Бодлера», в которой тема поэзии как события получила достаточно развернутое выражение, необходимо заметить, что тематически и хронологически она тесно примыкает к двум последним теоретическим работам Гумилева, посвященным разработке «интегральной поэтики»: речь идет о статьях «Читатель» (Гумилев 2006: 235–240) и «Анатомия стихотворения» (240–243). Действительно, статья «Читатель» часто рассматривается как своего рода итог теоретических изысканий поэта, своего рода поэтологическое завещание, в котором иные именитые специалисты по творчеству Гумилева склонны находить даже больше, нежели в этот текст мог вкладывать сам автор, отнюдь не считавший, что пишет свою «Сумму поэтики». Напротив, если подойти к этому тексту генетически или археологически, если подойти к нему как к одному из застывших побегов поэтической мысли, из которого со временем могло бы вырасти цельное древо поэтологического знания, то нельзя не отметить двух новых положений, которые появляются в этом тексте в сравнении со статьей «Поэзия Бодлера». Во-первых, в сознании поэта появляется забота о читателе, понимается, не в том инфантильном смысле, в каком поэты-дилетанты загодя готовят экспромты для определенной прекрасной дамы, а в смысле выражения определенной заботы о необходимости разделения того экзистенциального опыта, который был положен в основу стихотворения. Как писал тот же Бодлер в обращении к читателю, предварявшем книгу «Цветы Зла»:

1
Перевод с французского Эллиса.

*Нет криков яростных, но странно слиты в нем
Все испугления, безумства, искушенья;
Оно весь мир отдаст, смеясь, на разрушенье.
Оно поглотит мир одним своим зевком!*

То – Скука! – облаком своей ноука одета
Она, тоскуя, ждет, чтоб эшафот возник.
Скажи, читатель-лжец, мой брат и мой двойник
Ты знал чудовище утонченное это?!¹
(Бодлер 1970:13)*

Нельзя исключить, что статья Гумилева «Читатель», по крайней мере, в некоторых своих аспектах, восходит к этим строчкам Бодлера. Во всяком случае, в таких выражениях, как «мистический собеседник», «еще не явившийся друг» можно расслышать отголоски тех созвучий, посредством которых автор *Цветов Зла* определял своего двойника. Здесь важно другое: забота о читателе знаменует преодоление инфантильного состояния поэзии как самовыражения человека; забота о читателе — это забота о том, чтобы поэзия стала событием, поскольку событие — это всегда утверждение множества в ущерб индивидуальности.

Следующий и, в общем, последний шаг в преодолении инфантильности поэзии сводится к тому, чтобы соотнести и попытаться синтезировать поэзию и религию. Мы не будем здесь касаться вопроса о том, в какой степени эта религиозная забота позднего Гумилева могла восходить к аналогичным начинаниям русского символизма; нам важнее проследить оригинальную динамику восхождения русского поэта к той вершине поэтического, на которой поэзия говорит то же самое, что религия, разумеется, на различных

языках. Именно в статье «Читатель» Гумилев изложил эту идею как нельзя более прямо:

«Поэзия и религия – две стороны одной и той же монеты. И та и другая требуют от человека духовной работы. Но не во имя практической цели, как этика и эстетика, а во имя высшей, не известной им самим. Этика приспособляет человека к жизни в обществе, эстетика стремится увеличить его способность наслаждаться. Руководство же в перерождении человека в высший тип принадлежит религии и поэзии» Гумилев 2006: 235–236).

Заметим, что общность религии и поэзии Гумилев усматривает в их поистине революционной задаче — перерождении человека в высший тип. И этические, и эстетические соображения отходят на второй план — поэзия как событие есть поэзия по ту сторону Добра и Зла. Более того, учитывая, что само понятие Добра в эпоху катастрофического преобразования мира лишается какой бы то ни было определенности, поэзия как событие ищет своей сущности именно на стороне Зла, катастрофы. Но это не безрассудное погружение во Зло. Вот почему именно в религиозной своей ипостаси поэт приобретает способность говорить уже не с отдельной личностью, как это делает любой поэт, а с всечеловечеством: «Это рождает в нем чувство катастрофичности, ему кажется, что он говорит свое последнее и самое главное, без познания чего не стоило земле и рождаться. Это совсем особенное чувство, иногда наполняющее таким трепетом, что оно мешало бы говорить, если бы не сопутствующее ему чувство победности, сознание того, что творишь совершенные сочетания слов, подобные тем, которые некогда воскрешали мертвых, разрушали стены» (Гумилев 2006: 236). Поэзия как событие не есть просто выражение

«трав неясного запаха», она немыслима без ощущения катастрофы, без ощущения того, что соображения красоты, прелести, очарования должны отступить назад перед этой устремленностью сказать те слова, которые без тебя никто бы не сказал.

Та же идея о взаимодополняемости поэзии и религии повторяется в статье «Анатомия стихотворения», которая завершается пожеланием наступления таких времен, «когда поэты станут взвешивать каждое свое слово с той же тщательностью, как и творцы культовых песнопений» (243).

Эта связь поэзии и религии во многом объясняет и показной «монархизм» Гумилева вкупе с нарочитой «религиозностью» в период военного коммунизма (как известно, он открыто объявлял себя монархистом и крестился на все церкви) и одновременно его активное сотрудничество с советской властью в красном Петрограде. Как отмечает В. Шубинский в своей обстоятельной биографии Гумилева *Зодчий*, у него «была склонность к построению глобальных историософских моделей. [...] Он верил, что вся история подчиняется простому круговороту. На смену власти жрецов (друидов, брахманов) и поэтов пришла власть воинов, кшатриев (соответствующая тому, что марксисты называют рабовладельческим и феодальным строем). На смену ей – власть купцов (капитализм). На смену власти купцов приходит власть народа (что, собственно, и происходит в России). «Самодержавный народ» сменяют опять священники и поэты. Тогда-то и настанет обетованный золотой век» (Шубинский 516). В историософской модели Гумилева большевики были необходимы как этап на пути к грядущей теократии... или к поэтократии. Как ни странно, для Гумилева это было более или менее одно и то же.

Таким образом, еще раз уточним: поэзия выливается в катастрофу, в революцию не в том смысле, что поэт принимает сторону по-

бедившего режима; наоборот: именно потому что поэт обращает себя «органом речи всего существующего», он приобретает особую способность восприятия революционного события, в силу которой ему случается порой прозреть свой собственный гибельный удел во враждебных вихрях революционного времени. В этой связи заметим, что хотя стихотворения «Рабочий» (1916) и «Мужик» (1916) написаны по другим эмпирическим поводам, задним числом в них можно прочесть предощущение смертного удела, уготованного поэту рабоче-крестьянским режимом.

Действительно, хорошо известно, что стихотворение «Рабочий» было написано до революции, что речь в нем идет о немецком рабочем, отливающим пули, предназначенные для русских солдат, воюющих на Двине, где храбро воевал сам поэт. Тем не менее, почти сразу после смерти Гумилева, появились трактовки этого текста как пророческого:

*Он стоит перед раскаленным горном,
Невысокий старый человек.
Взгляд спокойный кажется покорным
От миганья красноватых век.*

*Все товарищи его заснули,
Только он один еще не спит:
Все он занят отливаньем пули,
Что меня с землю разлучит.
(Гумилев 1999: 103).*

Что поражает в этом стихотворении, над которым в свое время потешались недалекие эстеты-ценители точных рифм и изыскан-

ных образов? Прежде всего – контрастная линия композиции, своего рода красная нить, которая делит весь словесный массив текста на две равновеликие и совершенно независимые части: с одной стороны, рабочий человек, который просто занят своим делом, не пышет классовой ненавистью, напротив, кажется покорным, домашним («Дома ждет его в большой постели / Сонная и теплая жена»), это просто «невысокий старый человек»; тогда как с другой перед нами предстают картины кровавой смерти поэта, принимающие характер предсмертного бреда:

*Пуля, им отлитая, просвищет
Над седою, вспененной Двиной
Пуля, им отлитая, отыщет
Грудь мою, она пришла за мной.*

*Упаду, смертельно затоскую,
Прошрое увижу наяву,
Кровь ключом захлещет на сухую,
Пыльную и мятую траву.
(Гумилев 1999: 103).*

Согласно Бадью «чтобы перечеркнуть самонадеянность ориентированной Истории» «поэзия века поэтов организует дезориентацию мысли» (Бадью 2003а). В одном из своих самых известных и загадочных поэтических творений, стихотворении «Заблудившийся трамвай» (1920) Гумилев подобно Георгу Траклю, цитируемому Бадью, для дезориентации самой мысли противопоставляет фигуру, чреватую абсолютным прерыванием: фигуру смерти.

Вывеска – кровью налитые буквы
 Гласят – зеленная, – знаю тут
 Вместо капусты и вместо брюквы
 Мертвые головы продают.

В красной рубашке, с лицом, как вымя,
 Голову срезал палач и мне,
 Она лежала вместе с другими
 Здесь в ящике скользком, на самом дне.
 (Гумилев 2001: 82)

И, как замечает Бадью, анализируя строки Тракля, «это не смертная забота, не смертная печаль, не какой-нибудь субъективный эффект смерти — это смерть сама по себе». Зримость, вещность живописания собственной смерти, словно «захваченной тенетами материальности» (2003а), дезориентирует нас во времени и пространстве происходящего, позволяет вслед за лирическим субъектом поэмы, вскочившим на подножку трамвая, заблудиться в бездне времен, раствориться в множественной субъективности. И снова вслед за Бадью можно сказать, что и в поэзии Гумилева, созвучной в этой поэме эпохе, захваченной событийностью поэтического акта Тракля «дезориентация есть не что иное, как утрата времени в медленном и сладостном испытании смертью» (2003а). Гумилев не мог лучше высказать своего поэтического кредо, возводящего его поэзию на уровень события как в этих словах: «поэт всегда господин жизни, творящей из нее, как из драгоценного металла, свой образ и подобие. Если она окажется страшной, мучительной и печальной, значит, такой он ее захотел» (Гумилев 2006: 201). ♡

Литература

- БАДЬЮ, АЛЕН, 2003а: *Век поэтов*. Фокин Сергей (перевод с франц.) // *НЛО* 2003, № 63. <<http://magazines.russ.ru/nlo/2003/63/badu.html>> 29.09.2016.
- БАДЬЮ, АЛЕН, 2003б: *Манифест философии*. Лапицкий Виктор (сост., перевод с франц.). Санкт-Петербург: Machina.
- БОДЛЕР, ШАРЛЬ, 1970: *Вступление // Цветы зла*. Москва: Наука.
- ГИППИУС, ВАСИЛИЙ, 1989: *Цех поэтов // Тименчик, Р.Д., Поливанов, К.М. (сост.). Анна Ахматова, десять годы*. Москва. 82–83.
- ГОРОДЕЦКИЙ, СЕРГЕЙ, 2002: *Некоторые течения в современной русской поэзии // Лекманов, Олег (сост.). Критика русского постсимволизма*. Москва. 13–20.
- ГУМИЛЕВ, НИКОЛАЙ, 1999: *Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 3. Стихотворения. Поэмы (1914–1918)*. Москва: Воскресение.
- ГУМИЛЕВ, НИКОЛАЙ, 2001: *Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 4. Стихотворения. Поэмы (1918–1921)*. Москва: Воскресение.
- ГУМИЛЕВ, НИКОЛАЙ, 2006: *Полное собрание сочинений. Т. 7. Статьи о литературе и искусстве. Обзоры. Рецензии*. Москва: Воскресение.
- ДЕСЯТОВ, ВЯЧЕСЛАВ, 2007: *Мессианизм: случай Николая Гумилева*. <http://www.lik-bez.ru/archive/zine_number1454/zine_critics1458/publication1493> 17.06.2016.
- ОДОЕВЦЕВА, ИРИНА, 1991: «Так говорил Гумилев». *Жизнь Николая Гумилева. Воспоминания современников*. Ленинград: Международный фонд истории науки. 152–155.
- ПОДОРОГА, ВАЛЕРИЙ. *Событие и массмедиа*. Сайт В.А. Подороги. <<http://podoroga.com/sobimass.html>> 29.09.2016.

ШУБИНСКИЙ, ВАЛЕРИЙ, 2014: *Зодчий. Жизнь Николая Гумилева.*
Москва: АСТ.

Резюме

Если рассматривать категорию «века поэтов» Алена Бадью как узел поэзии и философии, фигура Гумилева, также может быть вписана в парадигму концепции, соединяющую поэзию и событие. Событие мгновенно, как вспышка молнии. Поймать этот всполох и заключить в некую поэтическую форму и составляет задачу поэта. Понимание поэзии как события находит у Гумилева наивысшее выражение в статье «Поэзия Бодлера», где поэзия «Цветов Зла» становится для него одним из знамений современной мировой катастрофы. Более того, в сильнейших своих творениях она и есть сама катастрофа – то, что настает внезапно, вдруг – это мгновение, молния, трещина, рана. Поэзия отныне не просто неотъемлема от сознания Зла, она сама готова обратиться Злом, катастрофой или, если вернуться к контексту, в котором Гумилев пишет свою статью о Бодлере, таким событием, как Революция. Но чтобы поэзия стала событием, необходим некий связующий элемент, каковым в опыте Гумилева явилась, как известно, религия. Общность религии и поэзии Гумилев усматривает в их поистине революционной задаче – перерождении человека в высший тип. Поэзия выливается в катастрофу, в революцию не в том смысле, что поэт принимает сторону победившего режима; наоборот: именно потому что поэт обращает себя «органом речи всего существующего», он приобретает особую способность восприятия революционного события, в силу которой ему случается порой прозреть свой собственный гибельный удел.

Ольга Волчек

Ольга Волчек – филолог-романист, преподаватель французского языка, курсов по страноведению Франции, теории и практике литературного перевода на Факультете свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета. С 1992 по 2006 г. заведовала отделением французского языка и литературы НОУ ВПО «Институт иностранных языков». Соорганизатор 11 международных конференций по французской литературе и компаративным исследованиям национальных культур. Автор ряда работ по творчеству Пьера Дриё ла Рошеля, русско-французским литературным взаимосвязям, в частности французским влияниям на творчество Ф.М. Достоевского, теории и истории перевода в Советской России. Публиковалась в «Романском коллегіуме», «Новых российских гуманитарных исследованиях» ИМЛИ РАН, издательстве «Новое литературное обозрение». Переводчик научных статей и литературы с французского (Б. Виан, А. Роб-Грийе, А. де Монтерлан, Ж.-П Сартр, П. Дриё ла Рошель, М. Лейрис, К. Пенью, Ж. Делез, Л. Болтански, М. Сюрія, А. Бадью и др.)