

Николай Гумильов: поетът пред лицето на духовната родина

Йордан Люцканов

...Земля, к чему шутить со мною,
Одежды нищенские сбрось
И стань, как ты и есть, звездюю,
Огнем пронизанной насквозь!¹

...Я люблю – как араб в пустыне
Припадает к воде и пьет,
А не рыцарем на картине,
Что на звезды смотрит и ждет...²

...лик жены подобен раю,
Обетованному Творцом.

Нос – это древа ствол высокий;
Две тонкие дуги бровей...³

Я на карте моей под размеренной сеткой
Сочиненных для скуки долгот и широт
Замечаю, как что-то чернеющей веткой,
Виноградною узкою веткой ползет...⁴

¹ Из „Природа“ („Костер“ / „Клада“, 1918): „Земьо, защо се шегуваш с мен, / просешките одежди захвърли / и стани, каквато си, звезда, / пронизана от огън!“ (прев. мой. – Й. Л. Нататък: „Й. Л.“).

² Из „Аз и вие“ (К): „Любя, както арабин в пустинята / жадно лочи мръсни води, / аз не съм рицар блед от картината, / дето чака и зяпа звезди“ (прев. Г. Рупчев. Нататък: „Г. Р.“).

³ Из „Андрей Рубльов“ (К): „...ти, женски лик, подобен си на рая / какъвто Господ го е обещал. // Носът е ствола на дърво високо, / на тънки вежди в мощния размах над него...“ (Г. Р.).

⁴ Из „Нигер“ („Шатра“, 1921): „Аз на картата моя под разчертаната мрежа / на съчинените за скука дължини и ширини / забелязвам, че нещо като чернееща клонка, / като тънка лозова вейка пълзи...“ (Й. Л.).

...И когда, наконец, корабли марсиан
У земного окажутся шара,

Создав, навсегда уступил меня Року Создатель...
И вот мне приснилось, что сердце мое не болит,
Оно – колокольчик фарфоровый в желтом Китае
На пагоде пестрой...⁵

...Но нет, я не герой трагический,
Я ироничнее и суше,
Я злюсь, как идол металлический
Среди фарфоровых игрушек...⁶

...И умру я...

Чтоб войти не во всем открытый
Протестантский прибранный рай,
А туда, где разбойник, мытарь
И блудница крикнут: вставай!⁷

Когда я кончу наконец
Игру в cache-cache со смертью хмурой,
То сделает меня Творец
Персидскою миниатюрой...⁸

То увидят сплошной золотой океан
И дадут ему имя: Сахара.⁹

⁵ Из „Я верил, я думал...“ / „Аз вярвах, аз мислех...“ („Чуждо небе“, 1912): „Създавайки ме, завинаги ме отстъпи на Съдбата Творецът... И, ето, сънувах, че сърцето повече не ме боли, / То е камбанка порцеланова в жълт Китай / на пагода пестра...“ (Й. Л.).

⁶ Из „Я вежлив с жизнью современную...“ / „Аз вежлив съм със съвременния живот...“ (1913): „Но не, аз не съм герой трагически, / я съм по-ироничен и по-сух, / аз ставам зъл, като идол металически / сред порцеланови играчки“ (Й. Л.).

⁷ Из „Аз и вие“: „Ще умра... За да вляза не в рая, във сития, / протестантския, дето арфа звъни, / ами там, де разбойникът, скитникът / и блудницата ще ми креснат гръмовно: Стани!“ (Г. Р.).

⁸ Из „Персийска миниатюра“ („Огнен стълп“, 1921): „Щом свършат нашите игри / със свъсената смърт без бури, / мен Майсторът ще претвори / в персийска миниатюра“ (Г. Р.). – По причини, които няма да посочвам тук, не съм съгласен с превеждането на „Огненный столп“ с „Огненият стълб“.

⁹ Из „Сахара“ (Ш): „И когато, накрая, корабите на марсианците / стигнат замното кълбо, / то ще видят безкраен златен океан / и ще го нарекат: Сахара“ (Й. Л.).

Николай Степанович Гумильов (1886–1921) е роден в Кронштат, учи в Царское село, в гимназиална възраст повече от две години живее в Тифлис (Тбилиси) (оттогава са и първите му публикувани стихотворни опити), слуша лекции по старофренска литература в Сорбоната; два пъти пътува до Североизточна Африка (Египет, а после и Абисиния), при сватбеното си пътешествие за втори път посещава Париж, след това е в Италия и отново в Абисиния; воюва като доброволец в Първата световна война, преживява гладните зими в Петроград, разстрелян е за приписано участие в офицерски заговор. Той сам свива пътя си в идеографичен образ върху географска карта:

Поздно. Уж мы обогнули стену,
Мы проскочили сквозь рошу пальм,
Через Неву, через Нил и Сену,
Мы прогремели по трем мостам.¹⁰

Външният вид на Гумильов е по-скоро неугледен, Гумильов има склонност към театъра в домашни условия [Золотницки 1990; Струве 1962; Гумильов 1989, 1995], увлича се от окултизъм [Богомолов 1999]. Отношения на „ученик“ с „учител“ е поддържал с Валерий Брюсов, Инокентий Аненски, Вячеслав Иванов. Известен е с маските на лирическия си „аз“; с това, че е основател и глава на „десния“ „пост-символизъм“ в руската поезия, „акмеизма“ (както и на съответната обществена структура – „Цеха на поетите“); с любовта си към „екзотиката“ и „Изтока“. Надделяват мненията, че всяка следваща стихосбирка на поета е по-„силна“ от предходната (вж. особено [Иванов 1989]); може би затова академичното литературознание [Гумильов 2000а и др.] упорито посочва „Огнен стълп“ като последна от публикуваните приживе (но ср. [Никитин 1996]). Полуснизходителното „полуневнимание“ към кн. „Шатра“ (1921) се дължи може би на особен род „културен шовинизъм“, предпоставящ, че най-добрата лирика изказва: а) живота на индивидуалната поетова личност; б) общуването му с родината (биографичната) и нейната култура; в) общуването му с традициите-образци (старогръцка, римска, или „антична“; френска, немска). Останалото е малко неудобно.

Причината да пиша за Гумильов е колкото научна, толкова и лична. Творчеството му е изпъстрено с образи, които радват, защото загърбват *типографската* и интелектуална скука на ред учебници – от „отделенията“ до Университета: „Читател книг, и я хотел найти / Мой тихий рай (...) // Неумомимо плыть ручьями строк, / В проливы глав вступать нетерпеливо / И наблюдать, как пенится поток, / И слушать гул идущего прилива!“¹¹;

¹⁰ Из „Заблудилия се трамвай“, сб. „Огнен стълп“ (1921; = ОС): „Късно. Стената е забиколена, / прелетяхме през палмовите гори, / там, над Нева, над Нил и над Сена / профучахме по мостове три“ (Г. Р. [Гумильов 2000б]).

¹¹ Из „Читател книг“ („Перли“, 1910; = П): „Читателю [Читател] на книги, и аз исках да намеря / моя тих рай (...) // Неуморимо да плавам по ручейте на редовете, / в проливите на главите да встъпвам нетърпеливо / и да наблюдавам, как се пени потокът, / и да слушам шума на прииждащия прилив!“ (Й. Л.).

„Как картинка из книжка старинной, / Услаждавшей мои вечера, / Изумрудные эти равнины / И раскидистых палм веера. (...) // И такие смешные верблюды / С телом рыб и с головками змей (...)“¹²; „(...) Вам стыдно мастера дурманить беленой, / Как карфагенского слона перед войной“¹³. Тези образи ненатрапчиво и между другото показват лицата на традиция, различна от „европейската“, на „класика“, различна от „гръко-римската“, съживила се и „нас“ очовечила от „Ренесанса“ насетне.¹⁴

Сегодня, я вижу, особенно грустен твой взгляд
И руки особенно тонки, колени обняв.
Послушай: далеко, далеко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф...¹⁵

Когда зарыдала страна под немилостью Божьей
И варвары в город вошли молчаливой толпою,
На площади людной царица поставила ложе,
Суровых врагов ожидала царица, нагою...¹⁶

Моя любовь к тебе сейчас – слоненок,
Родившийся в Берлине иль Париже
И топающий ватными ступнями
По комнатам хозяина зверинца. (...)

Не думай, милая, что день настанет,
Когда, взбесившись, разорвет он цепи,
И побежит по улицам (...)

Нет, пусть приснится он тебе под утро
В парче и меди, в страусовых перьях,
Как тот, Великолепный, что когда-то
Нес к трепетному Риму Ганнибала.¹⁷

¹² Из „Египет“ („Шатра“, 1921): „Като картинка от книжка старинна, / услаждала моите вечери, / изумрудени са тези равнини / и на многоклоните палми ветрилата. (...) // И такива смешни камили / с тяло на риба и главичка на змия (...)“ (Й. Л.).

¹³ Из „Молитвата на майсторите“ (ОС): „(...) Позор е майстор с разум замъглен, като че той / е картагенски слон, преди да влезе в страшен бой“ (Г. Р.).

¹⁴ Още през 1926 г. Богдан Филов написва очерк, очевидно с научно-образователен характер, „Византия и Елада“, в който посочва наличието на „две“ „европейски“ „класики“; очеркът е актуален – смее да твърдя, че българското литературознание и българският учебник не са вникнали със симпатия в импликациите и императивите на изложеното в него.

¹⁵ Из „Жираф(ът)“ („Романтични цветя“, 1908): „Днес виждам в очите ти толкова мъка и хлад, / и с толкова тънки ръце коленете обви... / Послушай: далеч, край далечното езеро Чад, / изискан, жирафът върви“ (Г. Р.).

¹⁶ Из „Варвари“ (П): „Когато зариде страната под немилостта Божия / и варварите, мъгчалива гълпа, влязоха в града, / на многолюдния площад царицата помести ложе, / суровите врагове очакваше царицата, гола“ (Й. Л.).

¹⁷ Из „Слонче(то)“ (ОС): „Сега е слонче любовта към тебе, / в Берлин или в Париж родена / и то потропва с меки, глухи стъпки / из стайте на своя укротител. (...) // И не мисли,

Поетиката на Гумилъв, също като футуристката, е поетика на „изместването“ („сдвиг“-а) – но на „деформиращо“ „изместване“ подлежи образът на културното предание в хронотопа, „геокултурният образ на света“¹⁸. Тази поетика също определява „фактурата“ на стиховото слово, но тук става дума за *интериоризация* на възможностите му да бъде ино-естетично, син-естетично.

Една от целите на настоящето изследване е да провери евристичността на три „обща места“, свързани с името на Николай Степанович Гумилъв в литературната критика и история.

Поезията на Гумилъв се запомня с характерната „маска“ на „лирическият“ му „аз“, „поетиката“ на поведението на биографичния му „аз“ се запомня със същото (ако и последното да е особеност, обща за участниците в литературния бит на руския символизъм и ранен постсимволизъм). Гумилъв е известен като (съ)основател и първостепенен представител (редом с Анна Ахматова и Осип Манделштам) на поетическата школа на „акмеизма“. Поезията на Гумилъв *личи*, значи присъства и се помни, чрез наситеното присъствие на „екзотична“ топка, в смисъла на „география“. Тъкмо на основата на този рецептивен факт и рецептивен консенсус могат да бъдат изказвани и опровергавани становища, че поезията му е белязана от „повърхностен“ „екзотизъм“ или сведима до такъв¹⁹. Екзотичните места и отминали времена обаче образуват една пространствено-времева и ценностна (битийна) протяжност, тя има *непроизволно* избрано „референтно поле“ в географията и историята на културата (ср. [Шукин 2002]), сякаш „маските“ задължават и са знак на обвързване (ср. [Иванов 1994б]).

Можем да предложим опростена представа за основните взаимодействия между тях, след това да потърсим общата основа.

Колкото по-често хронотопът на стихотворенията е „източен“ (левантийски) или руски, толкова по-рядко лирическият „аз“ е „маскиран“; по-точно: колкото по-на югоизток в рамките на ментална карта, обхващаща света около Средиземно море, се мести лирическият „аз“, толкова по-по-мярка“ му стават „маските“, те са лица; „местилият“ се е склонен да става биващ, присъстващ; когато хронотопът е руски, „маските“ са „паднали“, присъства дори не „лице“, а „лик“.

Акмеизмът культивира естетика на съдържаната любов към „близкото“ или „наличното“, или към ‘налично-оформеното и иманентно Битие’, която програмира както поведението на лирическият „аз“, така и

че ще настане време / веригите той разгневен да скъса (...) // Не, нека призори да го сънуваш, / покрит с брукат и мед, с пера от щраус, / като Великолепния, понесъл / самия Анибал върху гърба си“ (И. Л.).

¹⁸ За термина вж. [Шукин 2002].

¹⁹ Отговорът на въпроса за „екзотиката“ (обвързващ етика, естетика и гносеология) поставя темата „Гумилъв и Изтокът“ в руслото на размишления, налични, напр., у Семьон Франк във „Фридрих Ницше и етиката на любовта към далечното“ (1903) и у Аверинцев [1988б].

оценностяване на определени пространствени (географски), времеви (исторически) „пояси“ и художествени практики. Конкретно, това означава следното:

(1) лирическият „аз“ трябва да редуцира „дистантността“ на игра между „маски“ и „реквизит“ до тази на взаимодействие между „лица“; тази редукция следва да се схваща не като ‘стопяване’, а като ‘сгъстяване’; дадената „среда“ може да бъде предметена до произведение (изделие) на изкуството, което да бъде функция или на „сгъстената дистантност“, или на олицетворяването на билото „реквизит“; в параметрите на тази дилема клонящото към художествена предметност иманентно битие (Битие) намира „център на тежестта“ за оформения си израз (обикновено имащ ‘персоналност’);

(2) клонящото към художествена предметност (или опредметеност) иманентно битие (Битие) намира прототипични (т. е. разположени извън фикционалния свят) образци (за, на себе си) в произведения (изделия) от пред-модерността и не-европейски, доколкото те предлагат;

а) художествен наглед, „стопяващ“ разликата между иманентно и трансцедентно „вложено битие“ (съответно: труд, умение – и талант, вдъхновение), т. е. тук ще става дума за произведения на „занаятите“;

б) художествен наглед, „стопяващ“ или „сгъстяващ“ разликата между „налична“ и „неналична“ „основа“ на художественост, или между „основа“ и „фигура“ в смисъла, придаван им от Маршал Маклуън; тук ще става дума за „синкретични“ произведения на изкуството – ръкописни книги, храмови фрески и под.;

в) художествена философия, създаваща „картина на света“, която интегрира, а не дезинтегрира „земя“ и „небе“, или екзистенциалната (съществуващата) „среда“ на, съответно, иманентното и трансцедентното на наличния свят битие (Битие) – тук ще става дума за фресковата живопис на Фра Беато Анжелико, например (разпознаваема у Гумильов като средновековна, а не ренесансова);

г) художествени нагледи, превръщащи сетивно (и не-сетивно) възприемаемостта (битие) именно в налично, т. е. имащо „лице“, Битие, – което прави иконописта в стихотворението „Андрей Рубльов“;

(3) „ригористичната“ (на самоограничение, съдържане) съставяща в акмеисткия художествен и художнически етос осмисля в определена посока наличните (във и извън фикционалния свят на творчеството на Гумильов) „силови линии“ на „театралност“ („театрализацията“ е или се превръща във форма на сублимация – в смисъла на Вишеславцев – на „горенето“); тая съставяща намира един от изразите си чрез приемането на образци на поведение, които не сублимират „горенето“ във видими според традиционните за Европа на Новото време форми на „художество“ (пример – аскетата като „художество“); образци, които „прототипично“ принадлежат на различни от новоевропейската духовни вселени (на езотеричната; на православната; на ислямската).

Обръщането към художествени (в широкия смисъл на думата) образци от близката не-Европа (Северна Африка, Предна и Средна Азия)

може да бъде обяснено с относително високата степен на разбираемост, „преводимост“ на „езика“ на православния европейец Гумилов. Става дума не само и не толкова за избор „по леснина“, а за осъществяване на програмирация интерес към *близкото, сходното „чуждо“*, доколкото трудната (почти невъзможна) разбираемост на културно крайно-отдалеченото го „изпразва“ от собственото му смислово „съдържание“, то се възприема като „декор“, „маска“ (персонализирано средоточие на „декора“), превръща се във форма, която безпроблемно допуска, вмества съдържание, произвеждано от автокомуникативния процес у възприемачия, но обезсмисля усилието за комуникация. Интуицията ми е косвено потвърдена от факта, че Гумилов пътува из „близко“-източна Етиопия, а не из далекоизточен Китай (пътува до Китай само фикционално – в „Пътешествие в Китай“, в „Завръщане“), че издава сборник с преведени от него абисински песни, докато стихосбирката „Порцелановият павильон“ е съставена от вариации върху френски преводи от китайски поети.

Възприемчивостта към образци, разширяващи новоевропейското разбиране за изкуство, се дължи и на усвоеността на културата на символизма (руския от началото на ХХ век), тя е „разширила“ възприемчивостта на своите адепти: (1) виждането на поета като „теург“, „жрец“ и т. п. намира своето съответствие (т. е. противоположност и „копие“) в разширяването на обема на понятието не „навън“, а „навътре“ (включително към познати от историята образци); (2) „театрализираността“ на „литературния бит“ (на поведението на „художниците“ в „бита“) се пресъществува във виждането на поведението на аскета като „художество“, тя е отхвърлена, но е „негативен образец“ при разбирането му (доколкото то явява битиен смисъл, а тя – поне от гледната точка на Гумилов – едва ли). И двата току-що посочени момента са изведени в есеистиката на символиста Вячеслав Иванов към началото на 1910-те.

При така разгърнатата и представена „система“ откриваме два „извън-системни“ момента, които, вероятно, я и „задействат“ с оглед на възможността тя да бъде изведена от „делата и дните“ именно на Гумилов: у Гумилов е очевидно *своя* изследователската и „воинска“ нагласа (която е и „устрем“, и „плам“), както е *своя* и избраната „друга“ (освен Русия) родина – Абисиния (ако и Рембо, поет подчертано „във фокуса“ на младия Гумилов, да е пътешествал до там). Струва ми се, че само вглеждане в биографията на поета може да посочи импулсите към осъществяване на тези лични „дарби“, „дарове“.

Тук няма да направя това; ще проследя биографията на лирическия „аз“ на поета, ще анализирам стихотворения, които провокираха извеждането на изложената горе систематизация на размислите ми върху нея. Всяко едно от тези стихотворения изважда наяве свързаността на трите проблема, посочвани от критиката („маската“, акмеизмът, „Изтокът“), диктува да бъдат разглеждани едновременно; цялостта, която образуват, живее и става все по-сложна. Поетът се среща с духовната си родина.

Анализ на прозата и драмите на Гумилъов би потвърдил изводите ми.
1. Ще започна с коментар на стихотворение, което и за специалисти-
те е малко известно²⁰. То синоптично обхваща художествения свят на
поета.

Я откинул докучную маску,
Мне чего-то забытого жаль...
Я припомнил старинную сказку
Про священную чашу Грааль.

Я хотел бы бродить по селеньям,
Уходить в неизвестную даль,
Приближаясь к далеким владеньям
Зачарованной чаши Грааль.

Но таить мы не будем рыдания,
О, моя золотая печаль!
Только чистым даны созерцанья
Вечно радостной чаши Грааль.

Разорвал я лучистые нити,
Обручавшие мне красоту; –
Братья, сестры, скажите, скажите,
Где мне вновь обрести чистоту?²¹

Стихотворението въвежда маската като атрибут на човека, загубил
духовните си ориентири (времеви, вътрешно-личностни, пространстве-
ни). Възвръщането на лице, чистота, духовна родина би превърнало лу-
тането в съзерцание, индивидуалната личност (лирическият „аз“) разчи-
та на помощта на участващите в „съборната“ личност, в която сам той
участва. Наличният в стихотворението свят е не-дуалистичен (духовно-
овеществен и веществено-одухотворен е), биващото и съществуващото
в него са „лични“ (небезлични, или потенциално-персоналистични). Този
свят „предпочита“ да бъде мислен по-скоро „персоналистично“, откол-
кото „есенциалистично“, неговото пространство и време образуват един-
на протяжност, в която времето е по-скоро функция на „лицетворенето“,
а пространството – на съзерцанието. Единността на лицетворене и съ-
зерцание се осъществява в пътуването (от местоположението на творя-

²⁰ Предложено е за тълкуване от Ю. Зобнин, вж. [Гумилъов 1995, с. 6, 8, 607]. Публикува-
но е веднъж приживе на автора, в периодично издание (1906 г.).

²¹ „Махнах омръзналата ми маска, / жал ми е за нещо забравено... / Спомних си старин-
ната приказка / за свещената чаша Граал. // Бих искал да бродя по селенията, / да отивам в
неизвестната далечина, / приближавайки се до далечните владения / на омагьосаната чаша
Граал. // Но нека не таим риданието, / О, моя златна печал! / Само на чистите е дадено да
съзерцават / вечно радостната чаша Граал. // Разкъсах лъчистите нишки, / Които ми обрича-
ха красотата; – / братя, сестри, кажете, кажете, / къдеотново да добия чистотата?“ (Й. Л.).

ция своето лице, или „личното“ средище на света, към битийното му средище – свещен предмет, духовна родина), което тук е предпоставено да има видими измерения (но това не е задължително). Битийното средище е и символ, и художествено изделие. Текстът задава като основна естетическа операция в дадения свят „олицетворението“²², а подтекстът – „образа несходен“ (естетически израз на мирогледната интуиция, че всяко „веществено“ е „одухотворено“)²³. Текстът въвежда присъствието – в качеството му на „прототипов“ – света на приказката, на средновековния рицарски роман, на западноевропейското „орденово“ рицарство. Подтекстът въвежда света на историософската лирика на Тютчев²⁴ и косвено – на духовния стих (на неофициалното догматически полуобразовано православие [Безсонов; Федотов 1991]). Текстът въвежда като прототипичен образец на лирическия „аз“ члена на рицарското братство, подтекстът – члена на „братството“ на нищите странстващи „певци“. Присъстващият в светлината на подтекста хронотоп може да бъде отъждествяван с лика на Русия като света земя²⁵.

2. „Конквистадор в доспехи със железни...“ (Г. Р.), първо по ред стихотворение в първата напечатана стихосбирка („Пътят на конквистадорите“), е „онтологически“ „крачка назад“, но „логически“ е крачка напред. Лирическият „аз“ сякаш е „забравил“, че е свалил маската и търси лицето си; хоризонтът му е стеснен до някакъв линеен пространствено-видим път, който може да бъде схващан като едва участък от „пътя“, обхващан от „мястото“ на прежния лирически „аз“. Но, от друга страна, тръгването в бронята на конквистадор е и поемане на съдба (ср. [Иванов 1994(б)]), себеобричане на изпитания, които извеждат „напред“, към изгубеното.

²² Делото на съзречаващия, мистичното „общее“ с „предмета“ на съзречение е лично, но и „предметът“ на съзречение има лице. „Да отивам в неизвестната далечина, приближавайки се към далечните владения на омагьосаната чаша Граал – глаголыт „отивам“ описва отдалечаването на лирическия „аз“ от настоящето му местоположение и движението от гледна точка на същия; „приближавам се“ описва същото движение, но тук е намекнато възможното наличие, възможната изява на „отсрещната“ гледна точка, а деепричастната форма „определява“ движението на приближаване (следваща „крачка“ би било превръщането на думата в „аз, приближаващия се“). Да наблюдава и определя може само одушевеният. Можем да предположим, че и чашата Граал е определено лично (одушевено и безлично) присъствие, което, доколкото е съзречавано, е определено като „външно“, видимо не-движещо се, – така, както този, който видимо отива, е определен като приближаващ се.

²³ По правилата на тази естетика (вж. [Бичков 1977]) Гумилев твори и биографичното, и лирическото си лице; вж. [Десятов, Куляпин 2000].

²⁴ Последната дума от пети стих, „селенья“, се връзва в паметта, говори ѝ, според нас тя включва подтекстовото присъствие на стихотворението на Тютчев (най-известното руско стихотворение, което съдържа тази дума в позиция, която ѝ позволява да остане в паметта): „Эти бедные селенья, / Эта скудная природа – / Край родной долготерпенья, / Край ты русского народа! // Не поймет и не заметит / Гордый взор иноплеменный, / Что сквозит и тайно светит / В нагоде твоей смиренной. // Удрученный ношей крестной, / Всю тебя, земля родная, / В рабском виде Царь небесный / Исходил, благословляя“.

²⁵ Ср. [Аверинцев 1988а; 1999].

Посочената в последния стих „звезда на долините, лилията синя“, видимата и достижима цел на лирическия „аз“, ако следваме логиката на свързване на двете стихотворения („Я бросил докучную маску...“ и „Я конквистадор в панцире железном...“), е образ на чашата Граал като свещена вещ и прообраз на чашата Граал като свети образ. Даденото отношение е видимото измерение на друго (и същевременно същото), екзегетично установимо отношение. Старият завет прообразува Новия, те двата могат да бъдат видени като структура от съответствия, типологични „двойки“, а така е и тук: лилията е образ на любимата от старозаветната „Песен на песните“²⁶, чашата Граал е цел-знак на приобщеност към християнско братство. В подтекста присъства любовната „поезия“ на Стария завет. Лилията има своето небесно съответствие – „весело“ преследваната звезда; съзерцаемостта на чашата за „чистите“ е „натурализирана“ в достижимост на лилията, отношение между цел и устремен, което „обещава“ – несъзерцаемостта на чашата за изгубилите чистотата си е натурализирана в недостижимостта на звездата (която е преследвана и, вероятно, е бъдещата веселост), отношение, което „предупреждава“. Двата образа имат съответствие в късната лирика на Гумильов – в самите заглавие на двете последни от излезлите преди смъртта му стихосбирки: „Огнен стълп“ и „Шатра“.

„Конквистадорът“ на Гумильов се „нуждае“ от уравнивяващата го фигура на „номада“; лирическият му „аз“ е само в малка степен на ‘завоевател’, по-скоро е на ‘изследовател’.

„Станах номад, за да се докосвам със сладострастие до всичко, което <номадува>!“ (И. Л.); – така гласи епиграфът, стих от Андре Жид, към сборника, вж. [Гумильов 2000а]. – Още тук лирическият „аз“ на Гумильов се предрешва в маска, за да се обрече – по „закона“ на „сладострастието“ – на определена съдба, съдбата на номад.

Заявено е телесно и душевно (емоционално), а косвено – екзистенциално, а не интелектуално обричане на тази съдба; програмирано е и тактилно отношение към „номадуващото“, *неуравновесено* от мяра „целомъдрие“ или сетивна „боязливост“. Оставяме „класическата“ скулптура да ни въздейства от разстояние, почтително съдържа порива за допир с цяла длан, – пипаме „варварския“ „идол“, археологичната находка, „предмета“ на „бита“, той и произведение на някое от „приложните изкуства“. Загатнатият в дадения епиграф „код“ и предметен обхват на „естезиса“ (при това „естезис“, иманентен на „света“ на художествения словесен текст, „естезис“–„сказуемо“ на лирическия „аз“) се оказва ключов в творчеството на Гумильов.

Ако вярваме на силата на епиграфа към сборника, „номадството“ (както и да го разбираме – като докосване на различни места или пък на различни маски) е и номадство в буквално-разбираното географско пространство

²⁶ „Аз съм Саронски нарцис, долински крин! Каквото е крин между тръне, това е моята възлюбена между момите“ (2,1-2). – Бел. на комент. в [Гумильов 1995].

во, а не само по страниците и илюстрациите на „дебелите книги“. Не е случайно, че по време, когато заминаването за Гумилов е невъзможно, той „разиграва“ възможността да *влезе* в свят, зрително-определен в рамките на илюстрация в книга – сменя опосредяващата наличност на „тръбата за гледане“, на илюстрацията (или декоративен елемент) в книга („Жираф“) или сам се превръща в миниатюра („Персийска миниатюра“). Книгата може в буквален смисъл да бъде *прозорец към света*.

Лирическият „аз“ готви себе си „по мярката“ на съдба, не подбира съдби по своята мярка, – докато ‘ликът-от-себе-си’ и ‘маската-обричаща-на-определена-съдба’ не бъдат съгласувани, не съвпадат. Налице е „женственост“ в себеотнасянето към „Висшето“, въпреки „мъжествената“ поза, приета по отношение на света. Тук съдбата е хвърлила предизвикателство към човека, не той – към нея, затова и да се търси обхватна „нищанска“ нагласа (в рамките на стихосбирката, например), да се търсят белезите на „човекобожеския“ път е необосновано. Що се отнася до „женствеността“ (спрямо „Висшето“ „начало“), то тя е обща за Гумилов и Александър Блок – двама поети, традиционно противопоставяни като „носители“ на „мъжкото“ и „женското“ „начало“; ако не предефинираме понятието си за нея, ще я разпознаем и в типа на „подвижника“, моделиран от Гумилов и биографично, и „лирографично“ в годините след (примерно) 1916-та, и в типа на „стойка“ (до светогледа и светото „усещането“ отнасящо се определение, не „битова“ метафора), разпознаван у Блок [Курганов 1998]. По-добре е да се откажем от нея, що се отнася до дадения кръг от употреби.

„Но щом мълчат звездите денем, знам, / мечтата си самичък ще създам“: изразен е оптимизъм, който по силата на иманентни основания преодолява съмнението (преди да се е появило) и дава трайност на „горенето“, на устрема и въображението. Пътят на конкистадора е принципно толерантен към два коренно различни етоса – богочовешкия (и на изобразяването, ако от „етоса“ помислим и „поезиса“) и човекобожеския (и на въобразяването).

Маската обрича не само на съдба, но и на определено историческо познание. Културно-историческата основа на Конкистата на Америка не задължава кой знае колко поета: индианци и подобен „реквизит“ не намираме, не намираме и усъмняване в своята правота, усъмняване характерно за испанските летописи на Конкистата, ср. [Земсков 1995]. Това съмнение в основателността ѝ или в основателността на подобни действия Гумилов ще изживее (и ще му се подчини) по-късно, при „оформянето“ на друг културно-исторически и географски „материал“, абисинския (вж. цикъла „Абисински песни“ в „Чуждо небе“, 1912; ср.: Павловски в [Гумилов 2000а, 34]). Лирическият „аз“ на Гумилов преживява друго – егоистичното съмнение на европейца, породило късния съвременник на Конкистатата „Дон Кихот“, но пренася „изследователството“ от „вътрешна“ (испанска, руска) на „външна“ (американска) „сцена“.

„Конкистадорът“ е маска, която ще бъде отмахната, това показва сравняването на „програмното“ стихотворение от „Пътя на конкиста-

дорите“ с неговата късна редакция, „Сонет“ (публ. в [Гумильов 1988]), включена във третото издание (1918) на втората стихосбирка на Гумильов „Романтически цветя“ (1908), както и със стихотворението „Старият конквистадор“ („Перли“, 1910). „Старият конквистадор“ изгубва пътя в Андите и под *изсъхнала смокиня* дочаква смъртта, за да ѝ предложи да поиграят на „барбут“ (по превода на Г. Рупчев) с поочуканите му кокали (по „буквата“ на оригинала). Тук е очертан житейският предел на тази маска или, на езика на късното стихотворение „Памет“ („Огнен стълп“, 1921), на тази „душа“ на лирическия „аз“, който трябва да я „смени“, за да продължи към своето из-целение; а „борбата за съществуване“ чрез игра със смъртта не е *изход* независимо от изхода на играта, защото е загубена „борбата за битие“. (Ср. строфи I–V от „Петостъпни ямби“, сб. „Колчан“, 1916). В „Сонет“ взаимодействат хоризонтът на очакването (на герой и читател) от „Конквистадор в доспехи със железни...“ и „хоризонтът на знанието“ (на поет и внимателен читател) от „Стария конквистадор“. Надежда, очакване и случило се „се срещат“ в обещание (а и закана), а в него – добирание до заветното цвете и смърт. Съответно, пътят на конквистадора е видян откъм и под знака на смъртта, не на откъсването на заветното цвете – значи е изложен следващ „участък“ от пътя, програмиран в „Я бросил докучную маску...“. Пътят му е видян „под знака“ на „понякога“ и „както винаги“, на миналото време в строфите, пресъздаващи фабулата на ранната редакция, значи на повторителност. От гледна точка на „Петостъпни ямби“, където са изброени ред емблематично-известни в културата *носители на съдба*, дадената повторяемост, *повтореност* може да се осмисля като начало на „износване“, което в „Петостъпни ямби“ се ускорява неимоверно и се превръща в „износване-отхвърляне“ на маски-съдби. Началното „като“ в „Сонет“, което превръща метафората в сравнение, отговаря на „понеждане“ да свалиш маска: така както тя се отделя-отлепва от лицето, за да се види, че е прилепнала към него, но не е него, така „фигуративното“ значение се отделя-отлепва от „буквалното“. В „Романтически цветя“ „Сонет“ няма програмната първа позиция на „Я конквистадор...“ в „Пътя на конквистадорите“, а в контекста на заглавието на сборника късаната лилия е едно от многото „романтически цветя“, „цветя“ на романтичката словесност, литературен топос и нито лилия, нито трън; това не е библейската любима (старозаветният текст не обобщава, той отличава).

3. Конквистадорът продължава културно-психологическия тип на кръстоносеца, както неговият „млад“ съвременник, Дон Кихот – „типа“ на члена на братството на свещения Граал; фикционалните светове на Гумильов следват „логиката“ на историческото време. Тези „превъплъщения“ (доколкото може да става дума за не-„аз“-форма – както в лирика, така и в проза) на лирическия „аз“, характерни в периода преди „Колчан“ (1916), (вж. разказа „Златният рицар“, и особено стих. „Родос“ в „Чуждо небе“, 1912), както и „въплъщенията“ на типа „мореплавател“ във фигурите на великите мореплаватели от XV–XVIII в. (вж. поемите „Капитани(те)“, сб. „Перли“, 1910; „Откриването на Америка“, ЧН), след

това изчезват от творчеството на Гумильов. „Изоставяно“ е културно-историческото съдържание, което внасят рицарят и европейският мореплавател от ранното Ново време във фигурата на лирическия „аз“. (Ср. [Оцуп 1995, 153]). На преден план излизат „хронотопиката“ и „просопеиката“ (структурата, определяна от лика, лицето и маската) от *подтекста* на „Я бросил докучную маску...“ и „Я конквистадор...“. Преходът е като от „птичи поглед“ обхванат в „Петостъпни ямби“. Първата редакция на стихотворението (публикувана в [Гумильов 1995])²⁷ разгръща старозаветната топка от „Песен на песните“, окончателната – топката, свързана с „духовния стих“.

В „Петостъпни ямби“ лирическият „аз“ разказва за себе си. Пътувал е на юг, завърнал се е с трофеи, но е изгубил жената, заради която е поемал на път; не скърби, надмогва страстта към жената и към пътешествията, става един от строителите на храм, който може да бъде разпознат като Соломоновия.

От мореплавател, рицар, авантюрист лирическият „аз“ е станал каменоделец. Това „скокообразно“ променя взаимната отнесеност между него, „целящия“, и целта (св. Граал, „лилията синя“) – придвижването в пространството се превръща в предстояние, а, както подсказва текстът, това „предстояние“ „на дело“ може да бъде схващано като съзерцание. Търсецят лицето си се е изцелил и е намерил духовната си родина; свидетелство за близостта на възвръщаната „чистота“ е свободността от „емоционална утайка“ след раздялата с любимата жена, от страстни помисли, от пожелаване на чуждото („добро“, в превод „имане“, от текста може да се разбира и като „дар“, „дарба“ и съответстващо ѝ йерархично положение), от горделивост. Постигана е и целта на действителното съзерцателно предстояние – издялван е образът на храма („режим“ на из-ображение, аналогичен на този на из-слушването, а не на въ-ображението, аналогичен на „вменяването“), съзерцаващият се „слива“ със съзерцавания („Аз съм лилия проста сред лилиите, / Сред среброто съм само сребро“ – Й. Л.) – в контекста на предхождащата строфа, представляваща описание на храм, финалното за стихотворението двустипие може да се схваща и като косвено признание на лирическия „аз“, че е станал елемент от каменната или металната украса на зданието, изделие на „приложната пластика“.

Проявите на война, авантюриста са съсредоточени, разсредоточават се и намират своето оправдание в света на „делата“, те творят „дела“. Каменоделецът, както поетът, художникът и други, намира оправдание-

²⁷ Цитирам строфи XII и XIII, пропуснати в [Гумильов 2000а]: „Все выше храм, торжественный и дивный, / В нем дышит ладан и поет орган; / Сияют нимбы; облак переливный / Свечей и солнца – радужный туман; / И слышен голос Мастера призывный / Нам, каменщикам всех времен и стран. // Мне золоченый стиль вручил Virgiliy, / А строгий Дант – гусиное перо, / И мне не надо ангельских воскрылий, / Чужое отвергаю я добро, / Я лилия простая между лилий, / Среди серебра я только сребро“. (Можем да говорим за „варианти“ на първата „редакция“. Вж. коментара в [1995]). – В [Гумильов 2000б] е представена втората редакция.

то на своята дейност не в света на делата, а в междината, отделяща и свързваща „света на мислите“ и „света на делата“. Битието на сторено от него е в тази „междина“, е нея.

Изкуството на каменоделеца свързва „мисъл“ и „дело“, а също единичния човек и сдруженото множество, а също неродените, умрелите и живите (XI строфа от 13) – тук е разпознаваем образ на света като „длъжния“ свят във философията на Николай Фьодоров. Доколкото изобразеното тук каменоделеие е съзерцание, то можем да кажем, че съзерцанието тук е художество; това е в съгласие с православната естетика като цяло, доколкото тя разглежда аскетата като художество.

Ако разглеждаме лирическия „аз“ като проекция на биографичния, т. е. ако е допустимо показаното от него да е, макар и косвено, показателно и за „поета“, то превръщането на лирическия „аз“ от рицар и подобен в каменоделец има силата на „тавтогорично“ (или „тъждесказателно“, а не „алегорично“; терминът е на Павел Флоренски) посочване на поета като „поет“, като нито „правещ“, нито „мислещ“, а „словесящ“. (Иначе казано – литературата няма извън-литературни задачи.) Междината, свързваща и разделяща света, явяващ ни се чрез дела („действителния“) и света, явяващ ни се чрез мисли („фикционалния“), *от 'граница' става 'ситуация' и 'свят'*. В „Пиза“, стихотворение от същия сборник („Колчан“), пише: „Сатана в страшном блеске, / Оторвавшись от старой фрески, / Наклонился с тоской всегдашней / Над кривою пизанскою башней“²⁸. Ще „натурализирам“ тропата от I и II стих: мазилката ли е повиснала, или изображението на Сатаната се е превърнало в самия него? Склонен съм да го видя като оптично или, другояче казано, енергийно „разширение“ на фреската като изображение; доколкото се е откъснал, и той, и тя могат да бъдат схващани като оформено вещество – било пясъчниково, било светлинно.

Каменоделецът е член на братство, ръководено от Майстор („Майстора“); на каменоделеца връчват „средства на труда“ двама поети, свързани с латино-романската традиция (Виргилий – в ролята на, бихме казали, „майстор“, и Данте – в ролята на „калфа“... – единият връчва позлатен стилос, другият гъше перо; познатата от „Божествена комедия“ съотнесеност на двамата получава емблемен израз във връченото); (следователно) каменоделецът се „специализира“ като поет (т. е. поетът е вид занаятчия, доколкото каменоделството се схваща като „художество“, съотносимо със „занаятите“, не с „изкуствата“); той *съвпада* с извличания от веществото образ на съзерцаваното, на съзерцавания, – но съвпада и с изделията на ръцете си²⁹. Петте отделени с точка и запетая „положения“, извеждани от

²⁸ „От старинна фреска на стената / в миг изскача, бляскав, Сатаната / и с печал всевечна той възлиза / над наклонената кула в Пиза“.

²⁹ Съвпада и с някаква над-индивидуална личностна цялост. Наблюдаваният „процес“ удивително прилича на творческия процес у „килийния“ „художник“, който се превръща в творец на „всенародно“ изкуство, – както това е предсказвано, описано и може би предписано у Вячеслав Иванов, вж. статията му „Копието на Атина“ (1904).

строфи IX–XIII, както и положението, че литературата има литературни задачи пред себе си, имат своите съответствия в статии на Гумилъв, смятани за „манифести“ на „акмеизма“ („Наследството на символизма и акмеизмът“, „Анатомия на стиха“), а първото има своето „ергонално“–разгърнато съответствие в организацията, основавана на три пъти (1911, 1918, 1920) под името „Цех на поетите“. (Цеховата организация на общественото битие на поезията сочи пред-модерни образци.) Конкретизирахме твърдението на коментатора [Гумилъв 2000a], че ранната редакция на „Пестостъпни ямби“ е „програмна“ за „акмеизма“.

„Я ж – Прошлого увидевшие очи, / Грядущего разверстие уста“ – това двустишието не можем да сведем под общия знаменател на акмеизма. „Очи на Миналото, уста на Бъдещето“; „очи видели, уста отворени (говорещи)“ (Й. Л.). Виждам в двустишието интересна историческа „оптика“ – да виждаш с очите на миналото (ср. с архаизиращ поглед, като противоположен на „модернизиращия“), да говориш от името на Бъдещето (дали такава е позицията на вехтозаветния пророк?), а Минало и Бъдеще сякаш се събират, „свиват“ „Настоящото“, и не „удължаваното“ „Настояще“ е битийната среда, а динамичната и налична вътре в човека проницаема граница между другите две. Двустихието е озадачаващо.

„Съ-подобяването“ на поет и каменоделец, на „изкуство“ и „занаят“, на „талант“ и „умение“, на „вдъхновение“ и „труд“, на „гений“ и „ученик“ бележи принадлежност на образа, по който е моделиран лирическият „аз“ тук, към пред-модерността, към пред-модерната „социология“ и философия на изкуството, а прототипът може да бъде изведен от есето на символиста Вячеслав Иванович Иванов „За веселия занаят и за умното веселие“ [Иванов 1994a]. „Съ-подобяването“ на ‘поет’ и „каменоделец“, разглеждано като програма за характера на словесното изкуство, го програмира именно като изкуство, но и като *иманентен на словото, словесността и книжовността „синтез на изкуствата“*; би било иначе, ако поетът бе съ-подобен, например, с „жрец“. Символизмът „екстериоризира“ „допирните повърхности“ на синтез, а този тук „пост-символизъм“ ги „интериоризира“; – тази разлика е, струва ми се, по-съществена от нееднократно изтъкваната разлика в „ориентациите“ – към музиката и към изобразителните изкуства, съответно. Тя е основополагащата. Събраността на ино-естетичното в границите на „словото“ моделира „визуално“ рецептивно пространство, т.е. рецептивно пространство с „прозрачни и непроницаеми“ граници, докато разсейването на синестезията моделира „пространството“ като „акустично“, с граници „непрозрачни и проницаеми“. Не е случайно, че Вячеслав Иванов намира образа за нова художественост в дионисиевия ритуал, себе-възсъздаде се в старогръцката трагедия – той търси снемане на художествената условност, „падане“ на прозрачната и непроницаема граница между зрител и актьор, изкуство-и-ритуал.

Гумилъв и следва, и – наглед – „минимализира“ програмата на Иванов, затваряйки творчеството в естетическата условност; всъщност той разширява обема на естетическото.

В „Петостъпни ямби“ лирическият „аз“ плава на юг и се разминава с „неуспелите“, с ненамерилите полагащото им се „из-целение“: „Насрещни кораби... Тъй бе ми странно / че те отново връщат се назад, / че в залива честит не ще останат, / че дон Жуан не срещна дона Ана, / че връх елмазен не откри Синдбад / И Асхафер е вечно прокълнат“ (Г. Р.). Изброените маски, съдби и пътища не са тези на лирическия „аз“ – и все едно, дали са били премервани, или са отхвърлени предварително. Изброяването моделира риторическо пространство на „аз“ и преброимо и разпределено множество, както и отговаря на логиката на „изчерпващото деление“, – тук е разпознаваема културата на „риторическия рационализъм“ (С. Аверинцев [1981]), или поетиката на „класицистичния символизъм“ (Л. Пумпянски [2000]), обвързваща ако не непременно с предмодерността, то поне с „пред-романтизма“.

Разбирано като възходжане към личностно изцеление, „акме“ е понятие от онтологията на човешката личност, а не само от онтологията на художественото слово. „Акме“-то е мяра и предел на възможното, заложено в иманентното на „човешкия“ („земния“, „видимия“, „тварния“) свят битие. – „(...) Что же тоска нам сердце гложет, / Что мы пытаем бытие? / Лучшая девушка дать не может / Больше того, что есть у нее“³⁰ („Отпътуване към Китай“, „Перли“, 1910). Динамизацията на „носителя“ на това битие разширява пределите на възможното. „Все мы знавали злое горе, / Бросили все заветный рай, / (...) Только в Китае мы якорь бросим, / Хоть на пути и встретим смерть!“³¹ На лирическия „аз“ в „Петостъпни ямби“ е дадена възможността да постигне целта на пътуването и да изпита неудовлетворение, за да има възможността да се откаже от пътуването заради съзерцанието. Съзерцанието на причастното към „трансцендентното“ битие е това, което „отключва“ възможностите на „иманентното“ за себе-надмогване. Съзерцанието е неизбежно и необходимо лична среща и единение при запазване на собствената ценност на всеки – „конкистата“ може и да не води до нея. „Конквистадорът“ ще закачи цветето на петлицата си – оставям настрана отблясъка на „галантната“ култура тук; то става притежание, то губи своя „център на битийната тежест“, няма глас, защото няма и лице. Каменоделецът сам става лилия (сред лилии, не сред тръни)³².

³⁰ „Каква мъка сърцето ни топи, / защо изпробваме възможностите на битието? / И най-добрата девойка не може да даде / повече от това, което има“ (Й. Л.).

³¹ „Всички познахме злощастие, / изоставихме заветен край, / (...) Едва в Китай ще хвърлим котва, / пък дори да срещнем по пътя смъртта“ (Й. Л.).

³² Гумилов изследва моментите на „разпукване“ на отреденото, на „излив“ на набъбналото до „акме“ в „отвъдното“, в надхвърлящото всяко „акме“, ако и „акме“-то да е бремено с този „излив“. Това може да бъде основа на определение на акмеистичната поезия: моделиране на подобни „разпуквания“, „изливи“. Един от видовете „акматичен излив“ у Гумилов е себепредставянето като произведение на изкуството или част от него – след акт на спомняне („Я вежлив с жизнью современною...“, 1913), сънуване („Я верил, я думал...“, ЧН, 1912), творчество („Петостъпни ямби“, I редакция) или смърт („Персийска миниатюра“, сб. „Огнен стълп“, 1921).

В ранната редакция на стихотворението е очевиден масонският под-текст, каменоделецът е разпознаван като „свободен зидар“, храмът Соломонов е разглеждан като Хирамов (защото строителят Хирам, а не поръчителят, е споменат тук), викът на „овехтяващия Адам“ в лирическия „аз“ е тълкуван в руслото на масонското означаване на преобразяващия се човек. Топиката тук може да бъде тълкувана изцяло в „хоризонта“ на патристиката, при прочит, „затворен“ към биографията на поета и интелектуалните моди на времето му, въвеждането в масонски контекст се оказва „излишъчно“. Гумилъв очевидно се съобразява с този, макар и „ексцесивен“, но уместен за началото на ХХ век прочит, и заменя последните шест строфи с нови, когато, към 1916, идеологически е преосмислил пътя си. „Събеседникът“ на „каменоделеца“ ще бъде не масонският Първомайстор, а старозаветният Бог или християнският Бог-Отец (вж. „Памет“, „Персийска миниатюра“, сб. „Огнен стълп“).

„Майсторът“ в ранната редакция на „Петостъпни ямби“ присъства слухово, чрез глас – както старозаветният Бог. Йерусалимският храм е единият смислов център на хронотопа в ранните „Петостъпни ямби“, другият е Абисиния. Хронотопът се разслоява на три времеви (определяни спрямо исторически „прототип“) „пласта“, които съприсъстват: времето на цар Соломон (но и Савската царица), времето на арабския Халифат, времето от романтизма до съвремението на поета. Всеки от трите „слоя“ има своя „фонд от знания“ и интерпретативен фон, както и „географски хоризонт“. Светът на лирическия „аз“ в това стихотворение е светът на „Леванта“ (на Източното Средиземноморие, Предна Азия, но и на Източна Африка), както и светът на „духовния“ („невидимия“, „възсъздавания“, – значи и, вероятно, „пренасания“ или „приеман“) Йерусалим.

В рамките на стихосбирката „Колчан“ „Средновековие“ е текстът, който „поема“ масонската топка, отстранена от „Петостъпни ямби“. На фона на текстове с италианска, левантийска и руска (било военна, било „царскоселска“, било на „старите имения“ в провинцията) (хроно)топика, пренаписаните последни строфи на „Петостъпни ямби“ се открояват. При успореден прочит на строфите (наситени с православна топка, отправящи към „Братя Карамазови“, молитвената словесност и „кавказката тема“ в руската литература от ХІХ в.) и стихотворения като „Война“, „Настъпление“, „Смърт“, „Африканска нощ“ „изплува“ наяве „светът“ на средновековната руска словесност и книжнина (на „воинските повести“ и княжески жития³³, на „духовните стихове“), възниква образ на свят, който обединява левантийското и руското пространство, екзистенциалния и битиен хоризонт на „левантийския човек“, географския и „духовния“ „Левант“. („Я вежлив с жизнью современною...“ е текст, показателен за „културно-историческата“ принадлежност на лирическия „аз“.) „Левантиецът“ от предишните стихосбирки и „рицарят“ са се сле-

³³ Вж., напр., „Повест за житието и храбростта на благоверния и велик княз Александър (Невски)“ (текст, още по-актуален във връзка с Първата световна война – водена от Русия срещу Германия), а също и „Слово за похода на Игор“.

ли, фигурите на „субекта“ на „ориентализъм“ (в смисъла на Саид) и екзотичния „предмет“ са превъзможнати. В стихосбирките „Клада“, „Огнен стълп“ и „Шатра“ „богатият“ източен „колорит“ е функция на артистичността на лирическия „аз“, съзречаващ духовната си родина и изобразяващ било единението си с нея, било почитта си, било самата нея чрез фигурата на олицетворението.

4. Пътувалият на юг „аз“ от „Петостъпни ямби“ се завръща с ред трофеи, сред тях – „картини на абисински майстори“, „картини абисинских мастеров“. Гумильов наистина донася произведения на етиопското изкуство (и ги подарява на Етнографския музей в Петербург), четем в коментарните бележки [Гумильов 2000а]. Но „бедата“ е в това, че словосъчетанието „еди-какви си майстори“ е твърде обременено със спомена, поне в нашата памет, за конкретни свои осъществявания – „(картини на) стари майстори“, „стари италиански майстори“, „фламандски майстори“, но едва ли звучат съвсем „гладко“ „френски майстори“, „английски майстори“, а още по-малко – „абисински“. Словосъчетанието е уместно при посочване на произведения на живописца от „ранното ново време“ (XVI–XVII в.) в (Западна) Европа. Можем да лишим словосъчетанието от неговата „аура“, като буквализираме, спрямо контекст на пред-модерно разбиране на изкуството, значението на „майстори“, и да разчетем думата като „занаятчий“ (а не „живописци“); спрямо контекста на „модерно“ разбиране на част от дейностите „около“ „изкуството“, „подобни“ на него можем да прочетем отново „занаятчий“; ако излезем от европейския ареал – също. Накратко, при прочит, който е съгласуван с контекста в стихотворението, но не се съобразява със собствените на словосъчетанието конотации, ще прочетем: „абисински занаятчий“. Услужливо ще си спомним, че Гумильов сигурно е депозирал в Етнографския музей „малка пластика“ и други произведения на „приложните изкуства“, – и въпросът би бил решен, ако думата „картини“ (при това, очевидно, едва ли фрески) не „бодеше“ очите. Остава да допуснем, че или в Абисиния има (е имало) художници, които да нарисуват картини, или се намират, поне, картини, все едно от кого рисувани. В античния любовен роман „Етиопска повест (Теаген и Хариклея)“ от Хелиодор част от действието, което може да се определи като „завръзка“ на романа, протича в двореца на етиопския (абисинския) цар; стените на спалните покои са изписани със сцени от мита за Персей и Андромеда. Романът успешно елинизира света на Леванта от късната античност, независимо от това, което би казала за периода и региона науката от XIX–XX век, елинизира, вижда се, и Етиопия³⁴. Този стереотип на мислене, подлагащ на „духовно присвояване“ (или отчуждаване) под знака на „класическата култура и цивилизация“ всички, чиято различност е що-годе асими-

³⁴ У Гумильов Персей и Андромеда са си „на мястото“ – в Италия, възплъгнени в скулптура; вж. „Персей (Пред скулптурата на Канова)“ („Колчан“). Втората редакция на „Египет“ („Шатра“) е „изчистена“ тъкмо от „класическия“ (предимно елинистично-римски) културно-исторически „реквизит“, ср. двете редакции в [Никитин 1996].

лируема, е жив и днес. Друг текст от Гумилъв („Абисиния“, I част, сб. „Шатра“) конкретно посочва тематиката на живопис от двора на абисинския владетел: „Абисинец поет, и рыдае багана, / Воскрешая минавшее, полное чар: / Было время, когда перед озером Тана / Королевской столицей возносился Гондар. // Под платанами спорил о Боге ученый, / Вдруг пленяя толпу беззвучным стихом, / Живописцы писали царя Соломона / Меж царицею Савской и ласковым львом“³⁵. Нямаме основания да смятаме, че живописиста тук е „нечия“, на някого „от вѣн“. Но отчуждаването в полза на знаковия капитал на *свои* светини е, изглежда, неизбежен грях и на Гумилъв. Абисиния е „себевключена“ в света на Стария завет, в този свят „тя“ е един от брачните партньори (както абисинската принцеса „Хариклея“ – у Хелиодор). Откриваме все пак две разлики. Първо, Хелиодор „прави“ своята „Хариклея“ *бяла, бяла* е и изобразената в царската спалня Андромеда (анахронистично би било да говорим за „расизъм“; става дума за присвояващо усвояване, нещо опасно); като четем Гумилъв, не мислим за цвета на кожата на Савската царица, нито ни е загатнато нещо за него, тя е предоставена на волята на признаците на своята различност. Второ, Етиопия (Абисиния) и Иудея исторически достоверно принадлежат на света на семитоезичните култури и на „авраамичните“ религии (иудаизъм, християнство, ислям), свят, различен от т. нар. гръко-римски, макар и пресичащ жизнения си хоризонт с него. У Херодот, Страбон Етиопия е баснословна страна накрай света, такава е обаче и в Стария Завет – през същата оптика на далечното, можем да допуснем, тя присъства в света на ранния Гумилъв; пътуванията променят „далечното“ в „близко“, това свидетелстват и текстовете. Накратко: анализът на детайла от „Петостъпни ямби“ позволява да допуснем, че 1) „културната прародина“ на човека у Гумилъв е не в „Средиземноморието“, а в „Леванта“ и 2) „Левантът“ престава да бъде „екзотичен“, ще рече: ‘любването’ става ‘любов’³⁶. Неговото изкуство е част от ‘своето’ предание.

Сред стиховете на италианска тематика в сборника „Колчан“ има едно, носещо в заглавието си името на живописец – „Фра Беато Анджелико“, „единствения“ „измежду многото знаменити майстори“ на Италия, когото „сърцето“ на поета или лирическият „аз“ „обиква“. Предпочетен е пред Рафаел, (Микеланджело) Буонароти, (Леонардо) да Винчи, (Бенедукто) Челлини. „Пускай велик (...) / Челлини, давший бронзе тайну плоти. // Но Рафаель не греет, а слепит, / В Буонаротти страшно совершенство, / И хмель да Винчи душу замути, / Ту душу, что поверила в блаженство // На

³⁵ „Абисинецъг пее, и ридеа баганата [струнен инструмент. – Й. Л.], / възкресявайки миналото, пълно с вълшебство: / Било е време, когато пред езерото Тана / като кралска столица се е въздигал Гондар. // Под платаните за Бога е спорел учен, / изведнъж пленявайки тълпата с беззвучен стих, / живописци са рисували цар Соломон / между Савската царица и ласкав лъв“ (Й. Л.). – Признавам, кралската титла е донякъде обезпокоителна.

³⁶ Вж. в контекста на книгата на С. Франк „Фридрих Ницше и етиката на любовта към далечното“ (1903 г.).

Фьезоле, средь зеленых тополей, / Когда горят в траве зеленой маки, / И в глубине готических церквей, / Где мученики спят в прохладной раке“. Предимствата на монаха Фра Беато: (1) „На всем, что сделал мастер мой, печать / Любви земной и простоты смиренной“; (2) „О да, не все умел он рисовать, / Но то, что рисовал он, – совершенно“³⁷. Монахът, по същество иконописец, а не религиозен живописец, е предпочетен пред „класиците“ на Ренесанса. Обезсилена е „диалектиката“ на „аполонично“ (вж. аргумента против Рафаел: „не грее, а заслепява“) и „дионисично“ (вж. аргумента против да Винчи: „опиянението“ му „ще влее мътилка в душата, повярвала в това блаженство, що е на Фьезоле, сред зелените тополи, и (...) в готическите църкви“ и т. н.; Й. Л.); парадоксално на фона на загрижеността на „акмеиста“ Гумильов от съвършенството на художествената форма, Буонароти е отхвърлен тъкмо заради „съвършенството“. Целта на художеството не е съвършената форма. По характера на „предложените“ аргументи „против“ представителите на ренесансовото изкуство става очевидно, че е отхвърлена „образцовостта“ на „елинската“ „класика“ – такава, каквато е тя в европейската рецепция от Ренесанса, във „ваймарския класицизъм“ и до Ницше (ср. [Аверинцев 1979; Филов 1926; Фоскамп 1990]). Текстът на стихотворението едва ли не дума по дума отхвърля „символа“ на „естетическото верую“ на един от руските адепти на ваймарската класика, символиста Дмитрий Сергеевич Мережковски, символ-верую, концентрирано изложено в пътеписа му на италианска и гръцка тема „Акрополът“ (1891). Отхвърлена е основна антропологична интуиция на европейската култура и философия, която можем да изразим в тривиалното изказване, че „в човека се борят чувства и разум“, както и черпещата сили тъкмо в тази интуиция страст на същия този Мережковски към „диалектиката“, риторическата диалектика. Оказва се, че „има и трето“ (ср. [Флоровски 1991, с. 1 и сл.; Аверинцев 1988б]), а в „Молитвата на майсторите“ (сб. „Огнен стълп“) е загатнато, че и диалектиката, а не само антропологичната дихотомия, има алтернатива – антиномиката, ср. [Бичков 1977]... Рисуваното от брат Анджелико е „съвършено“, но това е съвършенството на одухотвореното произведение на художествения занаят и, което е по-важно: образецът е доста различен от класицистичния, изповядван от Мережковски. Ярките цветове не са естетически недостатък, наличието на мъченици в изображението не е тематичен недостатък, разтварянето на боите в масло, осветено от епископи, не е нищета на „технологията“ или поетологически неутрална подробност. Текстът на стихотворението засяга много дълбоки пластове в мисленето на историята и по-конкретно – на историята на църквата. Текстът бележи изоставяне на „протестантската“ по нагласа „символистка“ парадигма в мисленето ѝ в Русия. (Вячеслав Иванов обаче не е сред „изповедниците“ ѝ.) „Преданието“ вече „важи“ не по-малко от „Писанието“ и от, пази боже, собствения ум. Умът съобразява познавателния си хоризонт с този на Преданието, а не обратното; на

³⁷ „На всичко, което правеше майсторът мой, личи печатът / на любов земна и простота смирена“; „О, не всичко умееше да рисува, / но това, което рисуваше, / е съвършено“ (Й. Л.).

тази основа догматика и мистика са едно. (Ср. [Лоски 1991; Флоровски 1991]). Което, „позитивистки“ погледнато, е „суеверие“, във „Фра Беато Анджелико“ не е суеверие, но, забележете, прието е традиционното „битово“ суеверие, то не е подменено с модерния образ на окултно взаимодействие с „отвъдни“ сили – така, метонимично, в лицето на „историческото“ „суеверие“, е прието „историческото“ християнство, немилостиво критикувано от Мережковски и „обновявано“ чрез собствени интелектуални рецепти от почти всеки причастен на религията негов съвременник-мислител (вж., напр. [Димитрова 1998]). Фра Беато Анджелико и неговата живопис не „страдат“ нито от „метафизична“, нито от „физична“ „недостатъчност“... Разбира се, тази тематика присъства съвсем бегло тук. Гумилъв не е смятан за особено „философичен“ поет, и ние не си поставяме задачата да опровергаваме тук това мнение... Новата „философия“ тепърва ще се „избистря“, в „Клада“ и „Огнен стълп“. В „Раят“ (К) лирическият „аз“ не е „смирил плътта си“, но вярно изповядва църковните догмати и иска място в рая: догматите не са „догми“, на християнството не се вменява едностранчив спиритуализъм. А „Молитвата на майсторите“ (ОС) е „енциклопедия“ на „некласическото“ (от новоевропейско гледище) мислене, „реабилитиращо“ „Преданието“, догматиката, „антиномиката“ (и съответна изразност – разчитаща на оксиморона; ср. [Аверинцев 1977]), средновековното християнство, аскезата като „художество“.³⁸ А не-дуалистичната „картина на света“ е един от параметрите на новата философска нагласа, който е съвсем още очевиден тук: „Есть Бог, есть мир, они живут вовек, / А жизнь людей мгновенна и убога, / Но все в себе вмещает человек, / Который любит мир и верит в Бога“.³⁹ (В първата редакция на „Петостъпни ямби“ Гумилъв е написал, че лирическият „аз“ участва в издигането на храм, „угоден на земята и на небето“.)

В „Петостъпни ямби“ (вж. анализирания стих с „картините на абисински майстори“) и „Фра Беато Анджелико“ личи поглед върху историята и философията на изобразителното изкуство, защитен в изкуствоведските трудове на Павел Флоренски [1993] от 1910-те-1920-те, различен от възгледите, характерни за предходните интелектуални поколения и представени, например, у Александър Бенуа [1912]. Наличен е „материалът“, тематичният обхват, позволяващ осъзнаването на „класика“, различна от античната, „поклонява“ и концептуалният апарат, който може да я посочи.

³⁸ Анти-хилиастичният патос на „Молитвата на майсторите“ позволява да разграничим „пренос“ от „последование“ (аналогия – от хомология), нещо, фино направено от Г. Флоровски при тълкуването на формулата „Москва – Трети Рим“ (Москва не наследява Втория Рим, тя е преоснованият Първи). То следва от разграничаването на „Писание“ и „Предание“ в мисленето на историята.

³⁹ „Има Бог, има свят, и те живеят вечно, / а животът на човека е мигновен и убог, / но всичко вмества в себе си човекът, / който обича света и вярва в Бог“ (прев. мой. – Й. Л.). В току-що цитираната строфа (последна във „Фра Беато Анджелико“), както и в предходната ѝ, личи християнският възглед, че човекът превъзхожда „ангелския чин“ по това, че е и „духовен“, и от „плът“.

Обновлението, което е и познаване на различна от гръко-римската „класика“, присъства в „Петостъпни ямби“ и „Колчан“ в момента на своето раждане. Следващите книги на поета изискват специално внимание⁴⁰; тук ще предложим не повече от няколко примерни образеца.

5. Стихотворението „Андрей Рубльов“ парадигматично и с посочване на конкретен художествен образец събира поетологични характеристики на образа на „духовната родина“ на лирическия „аз“, които – разредоточени – ще бъдат разработвани в текстове от следващите години. Някои от тези текстове са забележителни художествени разработки по поетиката на зрителното пространство на знака и са сред най-същественото, оставено от Гумильов.

Стихотворението е описание на произведение на иконописното изкуство (екфраза, или екфразис), като е посочен иконописецът, но не и конкретното произведение; можем да съдим, че става дума за изображение на София Премъдрост Божия. Стихотворението следва „портретната“ поетика, позната от старозаветната книга „Песен на песните“, но внася нов акцент: личи последователност в разпознаването на всеки „пейзажен“ елемент като „иконично“ означаващо на съответния „портретен“.⁴¹

В рамките на стихосбирката „Клада“ то заема втора позиция, след „Дървета“. „Аз знам, че на дърветата, а не нам, / Дарено е величието на съвършения живот...“, „Има Мойсеевци сред дъбовете, / Марии между палмите...“ – тези редове бележат възможността дърветата да бъдат „очовчавани“ и, съответно, фигурите на пейзажа – преобразувани във фигури на портрета. Очевидно в „Андрей Рубльов“ е осъществена „противопосочната“ възможност („Ликът на Жената е подобен на рая“), но е различима и същата. Подходът намира израз и в последната строфа на „Норвежките планини“ от същата стихосбирка: „И дивны эти неземные лица, / Чьи кудри – снег, чьи очи – дыры в ад, / С чьих щек, изрытых бурями, струится, / Как борода седая, водопад“.⁴²

Преобразуването на „пейзажния ред“ в „портретен“ превръща пространствено-времевата структура на „нагледа“ от (преобладаващо) „диаграмична“ в (преобладаващо) „иконична“, преобразуването е аналогично на „обръщането“ на изобразявана човешка фигура, лице от „профил“ във „фас“. Доколкото райският „пейзаж“ е, вероятно, по-лесно обхватим „иконично“, то тук една „предразположеност към“ „иконичност“/ „портрет-

⁴⁰ Понякога бегло се явяват „сюжети“ на Свещената история, различни от този на приемането или преноса на „духовния Йерусалим“. Но и „сянката“ на „държавотворческия мит“ не принадлежи на европейския свят, а на „левантийския“ (присъства Картаген вместо Рим, Картаген не е подлаган на „колониализиращо“ осмисляне – през призмата на „Енеидата“, Дидона и Еней). Вж. „Слонче“, „сглобено“ от ранните стихотворения „Жираф“ и „Варвари“.

⁴¹ То следва и пътя на богвидствата в поезията на Вл. Соловьев и Ал. Блок; но у Гумильов тайнствената междина, свързваща съзерцавана и поет, добива художествено оформена пътя (в лицето на икона или фресков образ).

⁴² „И дивни са тези неземни лица, / чиито къдрици са сняг, чиито очи – дупки към ада, / от чиито бузи, изровени от бурите, струи, / като брада побеляла, водопад“ (прев. мой. – Й. Л.). Ср. с описанието на бреговете на Днепър в „Страшната мъст“ на Н. В. Гогол.

ност“ е описана около актуална иконичност или вписана в нея (т. е. открити са „тавтологичен“, или „тавтегоричен“, момент и момент на „преподчертаване“ на значимостта на мислената права, перпендикулярна на нагледната/изобразителната повърхнина).

От „битово“ гледище (в познавателен план нему отговаря т.нар. „здрав разум“, в естетически – „доза“ „здрав“ не особено взискателен към себе си натурализъм, – и двата със силата на самоочевидност) между пейзажните елементи-означаеми и портретните елементи-означаеми има голяма разлика в размерите, а между съответните елементи-означаващи – в мащаба; така че можем да приемем, че стихотворението „превключва“ от „света“ на „крайно малките“ към света на „крайно големите“ величини, като даденото „портретно“ изображение може да се разглежда като взаимно-наслагане на пространство-определящи обекти в различен мащаб. Оптически, или „оптико-илюзионистически“, е отново подчертана значимостта на правата, перпендикулярна на изобразителната повърхнина (т.е. „пронизваща“ образа, доколкото си го представяме и го моделираме триизмерен, в „дълбочина“).

Доколкото стихотворението е разпознаваемо и като екфраза, то ново е преподчертано значението на посочената права, на „канала“ на общуване между предстоящ на изображението (четящ стихотворението) и „езотеричната“ му „ядка“ или източник. Предстоящият, четящият са разпознаваеми като съзерцаващи.

Доколкото „предмет“ на екфразата е произведение на иконописта, това е нова „тавтегория“. Техниката на полагане на боята в иконописта опредметява извеждане слой по слой на светлина от „езотеричен“ източник, както може да се прочете у Павел Флоренски, съвременник на поета. Доколкото иконописта е живопис без „рамка“ в новоевропейския смисъл на думата, то като видим, осезаем и т.н., а значи и като значещ, ще се открие още един „пласт“ в дълбочина на образа в стихотворението – този на „екзотеричната“ „среда“ на иконния образ, въввлечена, доколкото той е иконен, в „динамичната“ ѝ поетика. (Ср. с „основа“, *значеща, биваща* не като фон на абстрахиране на „фигурата“ – с „основата“ на „фигура“, не-откъснала се от „основата“ си, – по Маклуън [1995].) Дадената „среда“ е представена метонимично (чрез споменаването на „иноците“, за чието „древно изкуство“, иконописта, става дума), но така не е открит нов пласт „в дълбочина“ (друг е въпросът, че лирическият „аз“ / поетът / съзерцаващият / читателят „получава“ „събеседник“ „оттатък“ образа, който обаче не е Бог).

В стихотворения, които можем да определим и като следващи опити в набелязаната тук посока, Гумильов се спира тъкмо на този, последния от изброените, сетивно-смысловни пластове на олицетворявания „природен“ образ, – той насища „основата“ на представяната в стихотворен текст ино-естетична „фигура“ със сетивно присъствие, художествена или „охудожествена“ структура. Той „портретира“ „пейзажни“ фигури в рамките на изобразявани ръкописни книги или географски карти, като включва още по-големи разлики в мащаба и, още, въввлеча „фигури“ от „натюрморта“, а и самата екфраза може да окаже многопластова.

Съзерцателният подход към стихотворение, изображение, гледка, вещ е програмиран в художествената структура, в „онагледени“ планове (пластове) от образа на съзерцаваното, който е „личен“ образ, т. е. явява съзерцаван. Тази поетика включва в себе си символистката и я прави част от не-дуалистична „картина на света“, тук символичното няма как да не присъства с пълноценна сетивност, при все че „отпраща“ към отвъдното, тук „плътта“ няма как да не свидетелства за проникването на „тукашното“ „оттатък“, „в дълбочина“ или „нагоре“, и за пронизаността му от отвъдното.

Одушевяването на земята и природата протича и чрез виждането на тяхната вътрешност като огнена (вж. „Камък“ – „Чуждо небе“, „Природа“ – „Клада“ и др.). Тук може да става дума за образи на „пътя от червеея към слънцето“ („Вечното“ – „Чуждо небе“), за разпознаване на алхимични превъплъщения на „естеството“ [Богомоллов 1999], за моменти от живота на човека, който сменя души, а не тела („Памет“ – „Огнен стълп“), за „целия срок от първия земен ден до огненото светопредаване“ („Душа и тяло“ – ОС). Тук живее лириката на Владимир Соловьов. Заглавието на сборника „Огнен стълп“ онагледява една от възможностите за тълкуване на взаимодействието между ‘камък; твърд’ и ‘огън’ у Гумильов.

6. Академичните издания посочват сборника „Огнен стълп“ като последен, издаден преди смъртта на поета, и, в съгласие с повечето критици, като най-добър, „върхов“. Единодушно е сочен пред-литературният източник на заглавието – книгата на пророк Неемия от Стария Завет, разказваща историята на извеждането на израилтяните от Египет (нощем ги водел огнен стълп, денем – облачен)⁴³. Доколкото ни е известно, изразени са два възгледа върху литературния (по-точно: вторичния спрямо старозаветния) произход и смисъла на заглавието на сборника – коментаторът в [Гумильов 2000a] и Николай Богомоллов посочват Ницше, а за първия текст в сборника, „Памет“ – конкретно произведение, „Тъй рече Заратустра“, – както и одата на Гаврила Державин „По повод превземането на Измаил“; Николай Оцуп [Оцуп 1995] посочва *духовния стих* (*духовните стихове*), без да се позовава на конкретен текстов образец. От изложеното от нас дотук е ясно, че сме склонни да предпочетем позицията на Оцуп.

Образът на огнения стълп се явява в духовния стих за светите братя князе „страстотерпи“ Борис и Глеб, първите руски светии; в някои от версиите на стиха стълпът е белокаменен. Светлини и посоченият стълп се явяват (нощем) на вярващи и посочват лобното място на братята, злодейски убити от властолюбивия си по-голям брат Святополк, знаменията правят възможно намирането на мощите на братята и дават основания за канонизацията им. В дадения контекст писането под знака на огнения стълп, издаването на стихосбирка с това заглавие може да се разглежда като *Exegi monumentum* („Паметник си издигнах“) на Гумильов, след сходните актове на Хораций, Державин, Пушкин (и мнозина

⁴³ Но вж. у С. Л. Слободнюк [1998] гледна точка, по същество оспорваща общото мнение.

други). За какъв „паметник“ става дума? Кому е паметникът (т. е. кой, какъв е поетът)? Дори беглият преглед на стихосбирката показва, че почитеният *не е герой* в смисъла на Херакъл, в смисъла на свръхчовека на Ницше и т.п. Продуктивно е обръщането към „антропологичната парадигма“, заложена у Отците на църквата, разработена през XIX век от Ф. Достоевски и Вл. Соловьев, намерила изчистен израз у С. Булгаков в „Героизъм и подвижничество“ (в сборника „Жалони. Статии за руската интелигенция“, 1909). Тук са различени два антропологични типа – богочовешкият (подвижническият) и човекобожеският (героическия, на свръхчовека). Вторият е очевидно визуализиран у Ницше (вкл. в „Тъй рече Заратустра“), а във връзка с канонизация на свети хора едва ли можем да говорим за друг образец на поведение, освен богочовешкия (подвижническия, Христовия). Тогава, когато персонажът в стихосбирката „Огнен стълп“ може да бъде мислен в съотнесеност с дадената алтернатива („Молитвата на майсторите“⁴⁴, в известна степен „Пияният дервиш“, „Моите читатели“, „Памет“), той очевидно принадлежи на типа на „подвижника“. Огненият стълп сочи и стълпничеството като форма на духовна и обществена изява (вж. „Памет“). Огненият стълп разделя праведни от „неправедни“ (вж. Изход 14: 19–20)⁴⁵. „Пияният дервиш“, „Персийска миниатюра“ „радикализират“ типа „художество“, наличен в „Молитвата на майсторите“, чрез загатване актуализират юродството, като събиращо духовна чистота и прояви на кощунство⁴⁶.

⁴⁴ „На майсторите древната молитва помня аз: / – От тези ученици, Господи, спаси ти нас, / които искат тъй: убогий ни гений / кощунствено да дири вечно нови откровения“ и т. н. Лирическият „аз“ посочва своята различност спрямо „духа“ на своето време (и по-конкретно – на „Сребърния век“ в Русия). Ср. с кратката му характеристика в: [Аверинцев 1996, 216–217].

⁴⁵ Лирическият „аз“ последователно се оразличава от носителите на новоевропейската („съвременна“, „протестантска“ и др.) лъжлива духовност (вж. „Я вежлив с жизнью современною...“ – „Колчан“; „Аз и вие“ – „Клада“; „Слонче“, „Моите читатели“ – „Огнен стълп“ и др.), имаща своите социални основания в Рим, художествени – в трагедията. Текстовете като „Слонче“ и „Египет“ („Шатра“) са „контра-ориенталистични“ по идеология, на „(нео)народническа“ основа (ср. [Еткинд 2001]); те актуализират една от основополагащите антропологични интуиции на патристиката („Бог е станал човек, за да могат човеците да станат богове“, св. Атанасий Велики), както и естетиката на „образа несходен“ (чрез Христос в лириката на Тютчев, чрез лириката на Пушкин: „Към поета“, „Мирската власт“, „Паметник си издигнах“). Европейската „гълпа“, англичанинът и др. са антропологически и онтологически „неграмотни.“

⁴⁶ „Персийска миниатюра“ („Шом свършат нашите игри / със свъсената смърт без бури, / мен Майсторъг [В оригинала – „Творецъг“. – Й. Л.] ще претвори / в персийска миниатюра“ и т. н.) може да бъде прочетено като близко до кощунството представяне на стълпничеството (православна „реалия“) и на преобразуване в битийна форма, по-висша от човешката, според ислямски космологични представи. Ср. [Иванов 1999; Шукуров 1989]. Даденото изпълнение може да се разглежда и като „пренаписване“ на образ от романа на Андрей Бели „Петербург“: „Шишнарфне, персийски поданик“. Странното име е палиндром (ен франшиш); персонажът е материализирал се плод на въображението на друг персонаж от романа; свързаността на Гумилов с френската култура е общоизвестна; към края на 1917 г. Гумилов е в Париж и иска да замине на фронта в съседна на Персия Месопотамия, но се връща в Петроград...

Така че „Тъй рече Заратустра“ може да присъства в текста и идеологичността на стихосбирката само като предмет на оттласкване. Повече или по-малко разпръснатата из стихосбирката „древноруска“ топка не сочи огнения стълп от духовния стих, но сочи историческия контекст на възникването на духовните стихове и художествения им свят; тази топка, заедно с ислямската, сочи към поезията от Стария завет, от която произлиза словесният тип на духовния стих. Персийската топка би могла да насочи към книгата на Ницше, но, първо, Персия присъства у Гумилев с ислямския си облик и, второ, Персия присъства тук с *облик*, а не като абстрактна фигура, опразнена от своя сетивно проявим смисъл (Заратустра на Ницше няма нищо общо със Зороастър от X или VI в. пр. Хр., нито със Стара, Средна или Нова Персия).

7. Стихосбирката „Шатра“ е последната, издадена приживе на поета. Това не е отразено в последното достъпно ни академично издание на лириката му [Гумилев 2000а], но е убедително доказано в изследването [Никитин 1996]. Тя е посветена на племенника и „другар в африканските пътувания“ на поета, Николай Сверчков; тя е сборник с химнични по тон стихотворения за Африка (ср. [Оцуп 1995, 86]) и „интимен“ „дневник на пътешественика“ (Никитин), така че може да бъде жанрово свързана с т. нар. „Хождения“ („паломничества“) от средните векове и от по-ново време. „Шатра“ е и „Паметник ТИ издигнах“ на Гумилев, паметник на Приятеля, Бога, Земята, Другия (Съзерцания) – това е загатнато в „Пияния дервиш“ от предходната книга.

Стихотворното „Встъпление“ към „Шатра“ е похвално слово, обърнато към Африка, очевидно одушевено същество. Африка има духовните, поведенчески и сетивни характеристики на 1) видовете „твар“, посочени в първа глава на старозаветната книга „Битие“; 2) старозаветния Бог. ‘Тялото’ на Африка е уподобено на ‘тяло’ на книга, на Евангелието. Доколкото и други стихотворения явяват старозаветните признаци на „тварта“ и „Твореца“ („Червено море“, „Сахара“, „Нигер“), даденият текст програмира прочит на цялото в руслото на религиозната естетика, образуваща основата на трите „авраамични“ изповедания (юдаизъм, християнство, ислям), естетика на зримо непредставимия личен Бог. (Вярно е, че „семитската“ предразположеност към обоняването е транспонирана тук в предразположеност към виждането – но виждане на пространството като многопланово, многопластово, наситено с не-зрителни по принцип „сетивни излъчвания“.) Доколкото част от текстовете в стихосбирката очевидно съдържат статично или динамично „описание“ на страница от ръкописна книга („Египет“) или географска карта („Нигер“) като произведения на „култовото“ изкуство, „Встъпление“-то към стихосбирката включва „кода“ на общия за трите изповедания култ към „буквеното“, или „книговото“ „тяло“ на Бога (различавано от антропоморфното), в което той е и зримо представим [Аверинцев 1978; Шукуров 1989].

Лирическият „аз“ изобразява Африка в руслото на два типа поетика, образец на едната е описанието на любимата в старозаветната „Песен на песните“, на другата – изковаването на щита на Ахил у Омир, в „Или-

ада“. В хода на стихосбирката те са осъществявани видоизменено и във взаимопроникване.

Доколкото „екфразата“ често „присъства“, без да е „направена видима“, личи, без да е очертана нейната „индивидуалност“ в рамките на стихотворния текст, то можем да говорим за „екфразисност“, или за „екфразис“ като основополагаща характеристика на словото тук – думата ще означава не „описание, описателност“ (като другото на „дигезис“, „разказ(ност)“), а иманентна нацеленост към син-естезия с интериоризирани ино-естетични художествени форми.

В замяна на похвалата лирическият „аз“ иска от Африка „път“, разпознаваем като път на изследовател и път на Христос, както и покой, завършек на „пътя“, разпознаваем като „покой“ на християнин, но и на Мойсей. Не случайно в сборника следват „Червено море“ и „Египет“. Текстът на стихосбирката многократно ще актуализира библейския топос на „Изхода от Египет“, както и образа на „огнения / облачния стълп“.

Африка може да бъде възприемана и като „стълп“, *разширен* до мерките на космос; като репрезентативна проекция на пътеводния знак, образуваща чрез чертите на „Обетованата земя-в-спомена“ (или на земния рай, изгубен) лицето на Обетованата земя, която предстои (на небесния рай, – ако заменим старозаветния с новозаветен хоризонт). Може би в „Огнен стълп“ Гумильов изповядва пътя си, мислен през призмата на лутането към Обетованата земя, през „лицата“ и „призраците“ на стълпа. В „Шатра“ сублимира порива си да се върне и още веднъж да се потопи в света на загърбеното. ...Във всеки случай, ако видим смирения жест на желание в друг контекст, ще кажем, че „*Види Рим и умри*“ е *отменено*⁴⁷.

„Шатра“-та може да бъде дом, светилище, „горна твърд“ на тварния космос (небе), а ‘боговото, Богът’ в „Африка“ – и статуетка, и Яхве.

Ще завършим прегледа си на поезията на Гумильов с анализ на стихотворението „Нигер“.

Лирическият „аз“ вижда на своята географска карта как „нещо“ с вида на „чепка грозде“... „пълзи“, по чепката – градове, „като ред гроздови зърна“, „танц от странни имена“. Лирическият „аз“ не може да повярва, че хората са се осмелили да оскърбят „царствения Нигер“. В след-

⁴⁷ Тази прочитна възможност е онагледена, макар че непосредственият контекст е двусмислен: „И таинственный город, тропический Рим, / Шейх-Гуссейн я увидел высокий, / Поклонился мечети и пальмам святым, / Был допущен пред очи пророка. // (...) Я склонился, он мне улыбнулся в ответ, / По плечу меня с лаской ударя; / Я бельгийский ему подарил пистолет / И портрет моего государя“ („Галла“). – Можем да видим тук среща на колониален мисионер с „пророк“ от мащаба на местен (най-много регионален) шарлатанин, – но нека не забравяме, че шатрата на Мойсей не е била палат, той е бил обикновен племенен вожд, че античната трагедия няма почти нищо общо с драматургията и сценографията у Вагнер, – и че тези прозрения *не* принадлежат на *нашата* съвременност. – „И тайнствен град, тропически Рим, високия Шейх-Хусейн видях, поклоних се на джамията и на светите палми, бях допуснат пред очите на пророка. (...) Поклоних се, той ми се усмихна в отговор, удрайки ме ласкаво по рамото; подарих му белгийски пистолет и портрет на моя цар“ (Й. Л.).

ващите три и половина строфи той патетично описва величието и престелите на Нигер (нито веднъж не е употребена думата „река“), след което отново се възмущава, че Нигер е представен като проста чепка грозде. В следващите осем строфи лирическият „аз“ описва картата, „небивала“, „отрада за очите“, която сам той ще изготви за Нигер. Предлаганата карта не е типографски продукт, а произведение (изделие) на няколко „приложни“ изкуства, колажно картографско изображение от различни материали, което съперничи и с най-смелите хрумвания на руските живописци и „дизайнери“-авангардисти от 1910-те. Има и *направата* и разкоша на *шатра* на велможа от пред-модерни времена – картографското съответствие е на „шатрата“ на африканските небеса, и едва ли не на шатрата с Ковчега на Завета и т. н. А Нигер е останал Нигер. Посланието: ‘Персоната’, която има вид, лица, „одежди“, достойни за вниманието на няколко изкуства и сами те произведения на няколко изкуства, следва да бъде картографирана по подобаващия (съответния) „синестетичен“ („син-поетичен“) начин; така почитаната „персона“ е Нигер.

Следната строфа (част от описанието на Нигер) отсъства в ранната редакция на стихотворението: „На тебе, словно бисер на яшмовом блюде, / Расписные, узорные пляшут ладьи, / И в ладьях величавые черные люди / Восхваляют благие деянья твои“⁴⁸. Никитин [41] отбелязва, че добавянето на тази строфа позволява на Гумильов „да премине от реалния Нигер към неговото изображение на географската карта“. Изведен е такъв и този образ, който ще бъде изведен докрай в обещаната от лирическият „аз“ карта.

Моето лично възприятие е провокирано от явния, многопосочен и многопластов синестетизъм в първите два стиха. Лодките („ладьи“) са като бисер – значи са светоносни и светоотразяващи, но и светозадържащи; освен това, те са и потенциално или актуално произведение на ювелирното изкуство. Лодките са като бисер на блюдо – 1) те са част от произведението на ювелирството и на занаята (изкуството) на правене на съдове, 2) те са „произведение“ на „изкуството“ на етикета, те са символичния или емблемен център на етикетна ситуация (на, например, поднасяне на дар на или от чуждоземци, или на размяна на дарове), 3) те са момент от „глобалното“ виждане на топографската/ географската единица като художествено изделие, както и елемент от съответната представа (наглед). Лодките са „расписные, узорные“ – тези епитети излагат и заложената в образа „живописовост“ („живописовост“ с по-скоро орнаментна, отколкото „картинова“ „фактура“, освен ако изобразителността не е импресионистична, „сецесионова“ или на т. нар. „руски стил“)⁴⁹; тази живописовост пролича-

⁴⁸ „Върху теб, сякаш бисер върху блюдо от яспис, писани, (на)шарени танцуват лодки, и в лодките величави черни хора възхваляват твоите благи деяния“ (Й. Л.).

⁴⁹ Можем да отпратим и към не-европейската живопис – тя традиционно е характеризирана като „варварски“-разноцветна и т. п. Косвен аргумент в полза на последното предположение е изборът на Гумильов на *не-европейската (тюркската?)* дума за бисер – „бисер“. В заглавието на ранната си стихосбирка, което Георги Рупчев е превел с „Перли“, Гумильов

ва при „нормален“ (не-бавен) прочит на първия (и втория) стих – при не-„пробягване“ през първия стих тъкмо неговата синестетичност привлича четящия и се позагубва живописовостта във втория. Лодките се плъзгат между битието на такива, които са изобразени (нарисувани) с боя и на художествено *изделие* (което, наред с другите имани сетивни и естетически характеристики, може да бъде пипано, хващано, държано). Лодките танцуват – „пляшут“: този танц може да се схваща и като игра на светлина по неравна повърхност (при местене на източника, на гледната точка или на изделието спрямо източника на светлина), и като снемане на динамиката (танцовото движение) в моментен „срез“. Образът на лодките в блюдо *трепти* не между обработка на камък⁵⁰ и живопис, между култов или битов съд-артефакт и изображение; „дадено е“ и, особено с оглед на първата дилема, „трето“. Мозаечната иконопис е това не толкова „приложно“, не толкова „изящно“, колкото „култово“ изкуство, в което динамиката на световия облик е не толкова естетически ефект, а особеност на поетиката и поетологията [Демус 1976].

И така, образът на лодките по Нигер трепти между съществуването (но и битието) на живописан, мозайкописан, инкрустиран и „*непосредствено*“ (неопосредено) описан. Изброените пластове на синестезия и екфразисност имат различна явеност по протежение на строфата: живопис и приложна пластика преминават и проникват една в друга и взаимодействат като „полноси“ в рамките на двустишие, византийската мозайка се „мярва“ за миг (като осъществил се като самостоен и пълноценен момент на преход) тук, а „непосредственото“ описание е „кадрирано“ във „формАта“ на четиристишие на строфа. „Ино-естетичните“ (в основата си – ино-сетивни) значения са „пред-насложени“ спрямо „неопосредения“, „неутрален“, „нулев“, „тъжде-естетичен“ словесен образ на лодките в значението им на „фигуратив“. Този ред може да бъде технически конкретно представен: като слой по слой извеждане на образ от скъпоценния светъл камък през мозайка и живопис или през пластиката на съда от полускъпоценен камък – към непосредствена даденост на предмета в словесен образ. Може да бъде представен и

е избрал „жемчуга“ – дума „неутрална“ с оглед на произхода си: славянски, а не азиатски („бисеры“) или (западно-)европейски („перлы“). „Източните“ бисери се назовават с „източната“ дума „бисер“, а не с „неутралната“ „жемчуг“. Пада естетическата дистанция, в мярата, в която тази дистанция е била културно обусловена. „Жемчуг“ и „бисер“ са прозодически тъждествени, а по „звукосписовите“ си характеристики „Жемчуг“ превъзхожда „бисер“, особено редом с „яШМовый“. Гумильов се изразява по-малко „красиво“, биха написали литературните критици, негови съвременници, с одобрение. Бихме добавили, че с избора си на „бисер“ Гумильов противопоставя звукосписово камък (лодки) и блюдо (река). Образът е по-контрастен, по-„релефен“, ако контрастът в звукосписовата структура е пре-възприемаем като относително „висок“ релеф в пластиката.

⁵⁰ Скъпоценен (бисер) и полускъпоценен (япис). Тази лодка в река като камък в блюдо-то на Нигер „под шапката“ на „Шатра“ прилича на образ-„перифраза“ на „огнения стълп“. В духовния стих за св. братя Борис и Глеб огненият и белокаменният стълп са взаимозаменяеми – в различните варианти на стиха.

като работа на оператор (кино-, телевизионен), изменящ плана от близък (бисер) през среден (блюдо) към далечен (лодки) и обратно (среден: в лодките – хора). Този ред може да бъде включен в друг: близък (ръка проследява очертание по географска карта), „от космоса“ (Африка в „машаба“ на географска карта, картографски образ), „птичи“ (реката и лодките), близък (бисер) и т. н. До края на строфата присъствието на синестезични моменти е „сдържано“ под „прага“ на доловимостта и „планът“ като че ли остава „среден“ или неопределен: „И в ладях величавые черные люди / Восхваляют благие деянья твои“. Прагматиката на описващия текст и тази на описвания съвпадат в целта си (възхвала на Нигер), но „средният план“ като че ли е преодолян, снета е принципната принадлежност на двете възхвали към различни светове – възхвалата (като към ‘Бог’) се „разсейва“ из пространството, пространство, което не подлежи на обхващане в мащаб, на „кадриране“, което няма непроницаеми за възхвала на ‘Бог’ граници. В рамките на строфната единица стихотворният текст възстановява „безпримесния“ си словесен характер, „екфразисността“ е сведена до „нула“. Ако дадените два стиха описват ритуал, то ние не сме свидетели (през словесния текст) на пластическите му измерения и форми. Строфата завършва, кинематографичната изразителност е извела „далечен“ план, синестезичната изобразителност се е „свила“ до „оптичния“ „пласт“ на „непосредственото словесно изображение“.

Според нас в рамките на две строфи (анализираната и последващата) е отбелязано присъствието на Нигер в различните му превъплъщения. Личността, основната биваща „единица“ в света, търпи своите превъплъщения – пластично (блюдо), антропоморфно, ороморфно, картографично и т. н., – била тази личност човешка, на страна (бихме говорили за „тяло“ и „душа“ на страната и на „духа на мястото“), богова. Постоянното е фината телесност на този имащ ‘персоналност’, „дух“. Превъплъщенията са и „пре(о)душевления“. Даденият ред е трудно доловим в „Нигер“, но той е прогласен в „Памет“, като „пре(о)душевление“ („ние меним душите си, не телата“). Той е явен в „Персийска миниатюра“ и доловим в „Андрей Рубльов“. В трите стихотворения е разгърнат един и същ цикъл преобличания на персоналността, като всеки път е „на фокус“ различен „участък“ от „цикъла“. Мени се гледната точка, както и показателите за време и място на „преобличането“ (или „преобличанията“). Със смъртта си лирическият „аз“ в „Персийска миниатюра“ би станал персийска миниатюра, която ще буди любоването на колекционер – „негоциант“ или придворен. Без да умира, Нигер е превърнат в чепка грозде върху географска карта, но, както може да се разбере по реакцията на неговия почитател, лирическият „аз“ от стихотворението „Нигер“, той е оскърбен от този си вид, желае да живее в разкоша на една изработена като произведение на няколко изкуства географска карта. Желанието на Нигер е изказано от неговия почитател, а желаната карта по принцип не се различава от персийската миниатюра. Фината телесност на личността (било на Нигер, било на лирическият „аз“ в другото стихотво-

рение) се нуждае от изящния и разкошен облик на произведение на „източните“ или африканските „приложни“ изкуства. Фината телесност на Премъдростта Божия в „Андрей Рубльов“ се облича в образа на Рая или в иконописен образ („Ликът на Жената е подобен на Рая“ и т. н.) – отново красота и произведение на изкуство (изкуства) и „изящно“, и „приложно“, и „култово“, и непринадлежащо на художествения канон на Античността и на Новото време в Европа. И в трите случая „материалната среда“, „материалният носител“, „основата“ е включена в търсената за облик на личността художествена форма, „фигура“ – като карта (върху лист хартия? – „основата“ дори не е названа с името си на „основа“), която е инкрустирана и обшита, като лист (страница) от ръкописна книга, като стена в църква или дървено тяло на икона.

В иманентен на поезията синтез на изкуствата Гумильов изповядва (изразява като насъщна) културата на дух, различен от европейския на Новото време.

БИБЛИОГРАФИЯ:

- Аверинцев 1977 = **Аверинцев, С. С.** Поэтика ранневизантийской литературы. М., „Наука“.
- Аверинцев 1978 = **Аверинцев, С. С.** Типология отношения к книге в культуре Древнего Востока, античности и раннего Средневековья. – В: Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. М., Наука, 6–27.
- Аверинцев 1979 = **Аверинцев, С. С.** Образ античности в западноевропейской культуре XX в. Некоторые замечания. – В: Новое в современной классической филологии. Ред. С. С. Аверинцев. М., Наука, 5–40.
- Аверинцев 1981 = **Аверинцев, С. С.** Риторика как подход к обобщению действительности. – В: Поэтика древнегреческой литературы. Отв. ред. С. С. Аверинцев. М., 1981, 15–47.
- Аверинцев 1988а, 1988б = **Аверинцев, С. С.** Византия и Русь: два типа духовности. Статья первая: Наследие священной державы. – Новый мир, №7, 210–220; статья вторая: Закон и милость. – Пак там, № 9, 227–236.
- Аверинцев 1996 = **Аверинцев С. С.** Судьба и весть Осипа Манделъштама. – В: Аверинцев, С. С. Поэты, М., „Языки культуры“, 1996 [статия от 1990].
- Аверинцев 1999 = **Аверинцев, С. С.** Две природы иконы. – В: МЕСЕМВРИА. Българо-руски сборник в чест на Сергей Аверинцев. Под общата ред. на Емил Ив. Димитров. С., „Славика“, 83–91.
- Безсонов = **Безсонов, П.** Калеки переходже, Т. I–II, М., 1861–1864.
- Бенуа 1912 = **Бенуа, Ал.** История живописи. СПб., Шиповник. Т. I–III.

- Бичков 1977 = **Бычков, В. В.** Византийская эстетика. (Теоретические проблемы). М., Наука.
- Богомолов 1999 = Русская литература начала XX века и оккультизм. М.
- Вехи = **Вехи (Жалони)**. Преведе Димитър Кирков. С., 1992.
- Гумилов 1988 = **Гумилев, Н. С.** Стихи. Поэмы. Ред. и автор предисл-я В.П.Енишерлов. Сост., автор биогр. оч-ка и комм-в В. К. Лукиничкая. Тбилиси, „Мерани“.
- Гумилов 1989 = *Николай Гумилев* в воспоминаниях современников. М., 1989.
- Гумилов 1995 = *Николай Гумилев: Pro et contra*. Сост., вступ. ст. и прим. Ю. В. Зобнин. СПб., РХГИ.
- Гумилов 2000а = **Гумилев, Н.С.** Стихотворения и поэмы. Вступ. ст. А.И.Павловский. Сост., коммент. М.Д.Эльзон. Библиотека поэта. (Большая серия). Изд. 2-ое, испр. СПб.
- Гумилов 2000б = **Гумилов, Николай.** Поезия. Двуетично издание под съставителството и в превод на Георги Рупчев. С., Agata-A, 2000.
- Демус 1976 = Otto Demus. Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium. London etc. [първо издание 1949].
- Десятов, Куляпин 2000 = **Десятов, В., Куляпин, А.** „Заключатье сумы и венца“: именные мифологии Н. Гумилева и Ю. Олеши. – Wiener Slawistischer Almanach (WSA). В. 45 (2000), 35–42.
- Димитрова 1998 = **Димитрова, Нина.** Гностични мотиви в руския Сребърен век. София, ЛИК.
- Эткинд 2001 = **Эткинд, Александр.** Фуко и тезис внутренней колонизации: постколониальный взгляд на советское прошлое. – Новое литературное обозрение 49 (3. 2001), 50–73.
- Земсков 1995 = **Земсков, Б. В.** Хроники конксты Америки и летописи взятия Сибири в типологическом сопоставлении. (К постановке вопроса). – Русская литература, 1995, 3, 55–64.
- Золотницки 1990 = **Золотницкий, Дм.** Театр поэта. – В: Гумилев Н.С. Драматические произведения. Переводы. Статьи. Л., „Искусство“, 1990 (Серия Библиотека русской драматургии), с. 3–38.
- Иванов 1989 = **Иванов, Вяч. Вс.** Звездная вспышка. (Поэтический мир Н.С. Гумилева). – В: Гумилев, Н.С. Стихи. Письма о русской поэзии. М., „Художественная литература“ (Забятая книга), с. 5–32.
- Иванов 1994 = **Иванов, Вячеслав.** Родное и вселенское. М., Республика. [а) О веселом ремесле и умном веселии (1907); б) Споры, I, II (1908); в) Достоевский и роман-трагедия (1914) и др.].
- Иванов 1999 = **Иванов, Сергей.** Византийское юродство между Западом и Востоком. – В: Византия между Востоком и Западом. Сборник статей. (Серия Византийская библиотека, раздел Исследования). Отв. ред. Г.Г.Литаврин. СПб., „Алетей“, 1999, 333–353.
- Курганов 1998 = **Курганов, Ефим.** Блок как стоик. – WSA, 42 (1998), 53–74.
- Лоски 1991 = Владимир Лосский, Очерк мистического богословия Восточной церкви: Догматическое богословие, М. [написана (на френски) 1944].

- Маклуън 1995 = **Маклуън, Ерик и Маршал.** Закони на медиите. С., УИ Св. „Климент Охридски“.
- Никитин 1996 = **Никитин, А. Л.** Неизвестный Николай Гумилев. (Исследование и стихи). СПб. [Съдържа окончателната редакция на сб. „Шатра“ (Севастопол, 1921)]
- Оцуп 1995 = **Оцуп, Н. А.** Николай Гумилев: Жизнь и творчество. СПб., 1995 [дисертация, защитена в Сорбоната в началото на 50-те; преведена от френски от Луи Ален].
- Пумпянский 2000 = **Пумпянский, Л. П.** Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., Языки русской культуры. [а] К истории русского классицизма (1923–24 г.); б) Об оде А. Пушкина „Памятник“ (1923); в) Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина (1923); г) Лермонтов (1922)].
- Слободнюк 1998 = **Слободнюк, С. Л.** „Идущие путями зла...“: Русская литература 1880 – 1930-х и древний гностицизм. СПб.
- Струве 1962 = **Струве, Г.П.** Н.С.Гумилев. Жизнь и личность. – В: Гумилев, Н.С. Собрание сочинений в 4-х тт.; Т. 1, Вашингтон, 1962; С. VII – XLIV.
- Федотов 1991 = **Федотов, Георгий.** Стихи духовные (Русская народная вера по данным духовных стихов), М., 1991 [първо издание: Париж, 1935].
- Филов 1926 = **Филов, Богдан.** Византия и Елада. София.
- Флоренски 1993 = **Флоренский, П.** Иконостас. Обратная перспектива. – В: Флоренский, П. Иконостас. Работы по искусствоведению. СПб, 1993.
- Флоровски 1991 = **Флоровский, Г.** Пути русского богословия. Вильнюс [фототипно преиздаване на: Париж, 1937].
- Фоскамп 1990 = **Фоскамп, Вильгельм.** Классика как историко-литературная эпоха. Типология и функция веймарской классики. – Контекст-1990, с. 115–138.
- Шукуров 1989 = **Шукуров, Ш.** Искусство средневекового Ирана: Формирование принципов изобразительности. М., Наука.
- Щукин 2002 = **Щукин, Василий.** Геокультурный образ мира как методологическая основа литературоведения. – WSA, 49 (2002), 37–54.