

Научная статья  
УДК 821.161.1  
doi: 10.17223/19986645/79/11

## Лирическая маска «рыцаря под забралом» в поэзии Серебряного века: стереотипы и разнообразие интерпретаций

Вероника Борисовна Зусева-Озкан<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, Москва, Россия, v.zuseva.ozkan@gmail.com*

**Аннотация.** Исследуется маска «рыцаря под забралом» в стихах поэтов Серебряного века на фоне суждения Н. Гумилева о ее «клишированности», сделанного им в рецензии на сборник М. Лёвберг «Лукавый странник» (1915). Демонстрируются константные черты такой маски в модернистской поэзии, и на этом фоне устанавливается своеобразие ее креативной рецепции рядом авторов, в том числе самих Гумилева и Лёвберг, которые оба, хотя и по-разному, производят «перекодировку» этого распространенного образа.

**Ключевые слова:** Н. Гумилев, М. Лёвберг, лирическая маска, образ рыцаря, Серебряный век, литературная традиция

**Источник финансирования:** исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-78-10100) в ИМЛИ РАН.

**Для цитирования:** Зусева-Озкан В.Б. Лирическая маска «рыцаря под забралом» в поэзии Серебряного века: стереотипы и разнообразие интерпретаций // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2022. № 79. С. 208–239. doi: 10.17223/19986645/79/11

Original article  
doi: 10.17223/19986645/79/11

## The poetic persona of the “knight behind the visor” in the works of Nikolay Gumilyov and Maria Levberg, and the literary tradition

Veronika B. Zuseva-Özkan<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,  
Moscow, Russian Federation, v.zuseva.ozkan@gmail.com*

**Abstract.** The article examines the poetic persona of the “knight behind the visor” in Nikolay Gumilyov’s and Maria Levberg’s lyric works in comparison with the poetry of the Silver Age. In one of his “Letters on Russian Poetry”, Gumilyov criticized the use of this poetic persona in the debut book of poems by Maria Levberg, although the image of a knight is also essential for his own lyrics. The article sets several objectives: (1) to determine how much of a “cliché” the poetic persona of the “knight be-

hind the visor” was in Russian poetry before 1915; (2) to show the evolution of this poetic persona in Gumilyov’s works and try to explain his criticality in relation to it; (3) to identify the features of this role in Levberg’s poetry. The first part of the article shows what essential motifs are associated with the poetic persona of the “knight behind the visor” in the poetry of the Silver Age. It is fundamentally important in the works of Aleksandr Blok, Andrey Bely, Ellis, appears in works by Valery Bryusov, Sergey Solovyov, Yuri Verkhovsky, Ilya Ehrenburg, as well as by female poets Elizaveta Dmitrieva (Cherubina de Gabriak) and Elizaveta Kuzmina-Karavaeva. The image of the knight was associated with the theme of service, first of all, to Christ and the Virgin Mary and, in the earthly projection, to the lady, the motif of sublime and/or hopeless love; church theme, Catholic asceticism and mysticism; the theme of pilgrimage, exotic travels to a lofty goal; motifs of battle, duel, death, and wound, as well as the image of the enemy, which often takes the forms of a demon (or Devil himself) and a dark wizard; literary and cultural associations (Knights of the Round Table, Knights of the Grail, Lohengrin, Tannhäuser, Parsifal, Don Quixote, Roland, etc.). The figure of the dark double is also associated with the motif of the enemy. In connection with the understanding of chivalry as service, it is identified with a poetic vocation. The second part of the article aims to demonstrate the evolution of this poetic persona in Gumilyov’s poetry. Along with the reproduction of the tradition and its topoi in some of his poems, Gumilyov also carried out a “recoding” of the image, using its associations with pilgrimage to distant countries, exotic travels, the motif of conquest and connecting it with the images of a sailor, a conquistador, a warrior in general. From the middle of 1910 to the spring of 1913, the image of a knight almost disappears from Gumilyov’s lyrics and is interpreted as deeply non-modern, as an elegiac memory, but at the same time the most important self-characterization as “warrior and poet” emerges. In later lyrics, the knight is polemically – in the Acmeist spirit – called the “Knight of Happiness” who defends the beauty of earthly life. The third part of the article describes the peculiarity of the knightly poetic persona in the poetry of Maria Levberg. The peculiarity is connected with the fact that this woman author encroaches on the specifically masculine role. This image turns out to be as important and frequent in Levberg’s poetry as in no other by female poets of the Silver Age. Levberg creates a very unique image of the knight – graceful, sly and melancholic, full of doubts, but longing for a miracle. The motif of wandering is fundamental for her, linking the knightly mask with other poetic personas of her book *A Sly Wanderer*. This is a wandering in an attempt to find a “miracle”, i.e., to get rid of longing and melancholy, to find some high purpose and peace of mind.

**Keywords:** Nikolay Gumilyov, Maria Levberg, poetic persona, knight, Silver Age, literary tradition

**Financial Support:** The study was supported by the Russian Science Foundation (Project No. 19-78-10100) at the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

**For citation:** Zuseva-Özkan, V.B. (2022) The poetic persona of the “knight behind the visor” in the works of Nikolay Gumilyov and Maria Levberg, and the literary tradition. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 79. pp. 208–239. (In Russian). doi: 10.17223/19986645/79/11

В одном из «Писем о русской поэзии», опубликованных в журнале «Аполлон», в № 10 за 1915 г., Н. Гумилев рецензировал дебютную книгу стихов молодой поэтессы Марии Евгеньевны Лёвберг «Лукавый стран-

ник», вышедшую в том же 1915 г. В целом отмечая талант автора («<...> Мария Лёвберг начинает учиться овладевать своим материалом с тем сознательным упорством и бессознательной удачей, какие даются в удел только поэтам» [1. С. 48]), Гумилев также указывает на некоторые, с его точки зрения, недостатки стихов Лёвберг: «В них есть почти все модернистические клише, начиная от изображения себя, как рыцаря под забралом...» [1. С. 47].

Помимо того, что это один из редчайших отзывов на поэзию Марии Лёвберг, творчество которой заслуживает возвращения к читателю [2, 3, 4], интересно здесь то, что Гумилев критически оценивает использование лирической маски «рыцаря под забралом», хотя она существенна и для его собственной лирики. В этой статье, таким образом, ставится несколько задач: во-первых, определить степень «клишированности» лирической маски «рыцаря под забралом» в русской поэзии по ее состоянию на 1915 г.; во-вторых, показать эволюцию этой маски у самого Гумилева и попытаться объяснить его критичность по отношению к ней; в-третьих, выявить особенности этого амплуа в поэзии Лёвберг и продемонстрировать возможные влияния на нее в этом аспекте. Хотя образ рыцаря в творчестве отдельных поэтов Серебряного века становился предметом рассмотрения [5, 7], он, вопреки вероятности (ибо тема, что называется, «лежит на поверхности»), до сих пор не подвергался «сплошному» исследованию, а поэзия М. Лёвберг в принципе остается неизученной.

Но прежде всего надо подчеркнуть, что Гумилев говорит именно о «рыцаре под забралом», а не о рыцаре вообще, о «рыцаре с мечом» или, например, о «рыцаре в латах» (хотя и такие образы появляются в поэзии Лёвберг). Тем самым имплицитно вводится *мотив закрытого лица*, обладающий сложной семантикой. Во-первых, закрытое лицо означает лицо «спрятанное»: рыцарское забрало *буквально становится маской*, скрывающей личность, причем в фикциональной литературной вселенной рыцарь может быть не только человеком, но и сверхъестественным существом, принадлежащим как «темному», так и «светлому» полюсу мироздания. Во-вторых, лицо закрывают в скорби. В знаменитой пушкинской «Легенде» («Жил на свете рыцарь бедный...»), которая, как известно, играла огромную роль в креативной рецепции образа рыцаря в Серебряном веке [5], влюбленный в Деву Марию герой «стальной решетки» (т.е. забрала) «с лица не подымал», затворившись в одиночестве и предаваясь *вечной печали*:

Возвращаясь в свой замок дальний,  
Жил он строго заключен,  
Всё безмолвный, всё печальный... [6. Т. 3. С. 114].

В-третьих, здесь возникает и мотив *закрытости миру, его радостям* (в реальности же рыцари опускали забрало лишь в бою и, более того, в определенных его моменты, поскольку забрало препятствовало хорошему обзору). Наконец, любопытно, что в русской поэзии Серебряного века возникают разные типы шлемов, которые и аксиологически маркированы по-

разному: так, у Андрея Белого в стихотворении «Перед старой картиной» (1910) темный рыцарь, антагонист лирического героя, наделен «злым клювовидным шлемом». В таких случаях функция маскирования лица, которой наделен шлем с забралом, в большой степени аннигилируется, ибо, если инкогнито рыцаря и не раскрывается вполне, определенной является оценка последнего субъектом речи.

Рассуждая о традиции, надо сказать, что главным рыцарем русской модернистской поэзии был, конечно, А. Блок, чья поэтическая репутация изначально выстраивалась вокруг образа рыцаря Прекрасной Дамы, и вся его дальнейшая сложная эволюция зачастую рассматривалась участниками литературного процесса во главе с Андреем Белым как измена этому высокому идеалу, отход от него (т.е. исходной точкой оставался именно этот устойчивый образ). Ни у какого другого поэта Серебряного века, за исключением, может быть, именно Гумилева [7], нет такого количества воинских метафор, ассоциаций и боевых атрибутов героя (латы, меч, копье, щит, знамя и пр.). Для Блока в ранний период творчества чрезвычайно важно стихотворение «Жил на свете рыцарь бедный...», что прослеживается не только в художественных текстах (см. планировавшееся название первого раздела «Стихов о Прекрасной Даме» «Виденья (Весна 1901 года)» и предполагаемый эпиграф к нему: «Он имел одно виденье, / Непостижное уму» [8. Т. 1. С. 459], стихотворения «Он входил, простой и скудный...», «Вхожу я в темные храмы...» [8. Т. 1. С. 558]), но и в эгодокументах и переписке Блока, прямо отсылающих к пушкинскому стихотворению (это, в частности, его письма Л.Д. Менделеевой от 23 ноября и 26 декабря 1902 г. [9. С. 52, 83]).

Аллюзии были совершенно прозрачны. Так, Вяч. Иванов в рецензии на «Стихи о Прекрасной Даме», опубликованной в № 11 журнала «Весы» за 1904 г., сравнивал лирического героя Блока с пушкинским «рыцарем бедным»; то же делала и З. Гиппиус в рецензии в «Новом пути» (№ 12 за 1904 г.). Позднее В. Брюсов предлагал прочтение книги стихов Блока «Снежная маска» как поэмы о «романе между Рыцарем-Поэтом и Женщиной в снежной маске» [10. С. 236], завершающемся гибелью лирического героя. Название статьи М. Зощенко – «Трагический рыцарь. О поэзии Александра Блока» (1919) – говорит само за себя.

Собственно формула «рыцарь под забралом» неоднократно появляется у Блока. Например, в раннем стихотворении «Над этой осенью – во всем...» (11 августа 1903 г.), где есть, в частности, строки: «Но я вблизи – стою с мечом, / Спустив до времени забрало» [8. Т. 1. С. 159] лирический герой, обращаясь к божественной возлюбленной, клянется в верности «красному зову зари» и «голубому стягу». Интересно, что «спущенное забрало» у Блока означает, по-видимому, открытое лицо (что возможно, поскольку некоторые шлемы имели крепление забрала не сверху, а по бокам), а не, как можно подумать, закрытое. Герой «до времени» смиряет «проклятую отвагу», будучи готовым к бою, но не вступаая в него, ибо еще не настало время («Чтоб всё пройти, / Нам нужны силы неземные» [8. Т. 1.

С. 159]). В стихотворении «Тени на стене» (9 января 1907 г.), относящемся ко второму периоду блоковского творчества – периоду «антитезы», образ рыцаря под забралом («Под забралом вашим, рыцарь, / Нежный взор желанных встреч!» [8. Т. 2. С. 165]), во-первых, становится как бы «игрушечным», нереальным, превращаясь в фигуру теневого театра, а во-вторых, иронически «отделяется» от лирического героя:

Вот прошел король с зубчатым  
Пляшущим венцом.

Шут прошел в плаще крылатом  
С круглым бубенцом.

<...>

Рыцарь с темными цепями  
На стальных руках.

Ах, к походке вашей, рыцарь,  
Шел бы длинный меч!

<...>

Эти розаны – мне, рыцарь,  
Милый друг принес...

Ах, вы сами в сказке, рыцарь!  
Вам не надо роз... [8. Т. 2. С. 165–166].

Встречается этот образ и в критических и эссеистических произведениях Блока. Например, в очень важной статье «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» (ноябрь 1906 г.): «Искони на Западе искали Елену – недостижимую, совершенную красоту. Отсюда все эти войны и кровавые распри с полуфантастическим врагом; эти фигуры рыцарей с опущенными забралами...» [8. Т. 7. С. 34]; «Неподвижный рыцарь – Запад – всё забыл, заглядевшись из-под забрала на небесные розы» [8. Т. 7. С. 35]. А в первой рецензии Блока (1904) на сборник Брюсова «Urbi et orbi» сказано: «Бьется кто-то в белом с золотом, кто-то сильный с певучим мечом. Но бьется с опущенным забралом, как <...> брат с братом» [8. Т. 7. С. 140]. Здесь, по-видимому, имеет место особенность, отмеченная выше по отношению к стихотворению «Над этой осенью – во всем...»: речь идет именно о том, что лирический герой Брюсова вступает в бой, не скрывая лица.

По-видимому, у Блока возникает такое впечатление потому, что константная тема Брюсова – поединок с Роком. Финал борьбы заранее известен, но поединок должен состояться во что бы то ни стало, причем лирический герой проявляет непокорность Року даже при сознании его необоримой мощи. Именно это гордое осознание лирическим героем Брюсова внутреннего, экзистенциального равенства могучему противнику, вероятно, заставляет Блока «снять» с него забрало, хотя у Брюсова «опущенное» забрало означает именно защищенное лицо. Например, в стихотворении «Равному» (22 марта 1906 г.):

Опусти свое забрало,  
Ладь оружие свое:  
Это – боя лишь начало... [11. Т. 1. С. 542].

Или в «Единоборстве» (декабрь 1913):

Я жизнь провел, единоборствуя,  
С тобою, Черный Рыцарь, Рок.  
<...>  
Вот выбит меч из рук; расколото  
Забрало; я поник во прах... [11. Т. 2. С. 196–197].

Впрочем, в других стихах забрало действительно не скрывает лица лирического героя:

Я не покрыл лица забралом,  
Не поднял твердого щита...  
<...>  
Я звал: «Стрела чужого стана,  
Взнесись и жизнь мою скоси!  
Ты мне предстань во мгле тумана,  
La belle dame sans merci!» [11. Т. 1. С. 491].

Фигура «рыцаря под забралом», естественно, оказывается востребована и у собратьев Блока по «эпохе зорь», т.е. у С. Соловьева и А. Белого. У Соловьева, например, в стихотворении «Ричард Львиное Сердце» из книги стихов «Апрель» (1910): «Спустив железное забрало, / Ты взором смеривал врага» [12. С. 39]. В этой же книге содержится цикл «Очарованный рыцарь», где таковым предстает, как и у Блока, лирический герой, который, однако, обрисован довольно неотчетливо. Пятнадцать стихотворений, включенных в цикл, единого сюжета не образуют, хотя читателю и дается понять, что рыцарь, во-первых, таинственно-мистический; во-вторых, что он проходит некий сакральный путь и, в-третьих, что он «очарован» женским персонажем, напоминающим героиню «Снежной маски», причем, как и у Блока, героиня двойится, распадаясь на стихийную и идиллическую ипостаси (см., например, стихотворение «Замок двух принцесс»), подобно самому рыцарю, носящему в себе своего темного двойника-антагониста – «черного монаха», с которым он вступает в поединок, в одноименном стихотворении.

Андрей Белый тоже примеряет на себя образ рыцаря. В его письме Э.К. Метнеру от 19 апреля 1903 г. о кружке «аргонавтов» сказано: «Сияющие латники ходят теперь среди людей <...>. Это рыцари ордена Золотого Руна. Их щит – солнце. Их ослепительное забрало спущено. Когда они его поднимают, “видящим” улыбается нежное, грустное лицо, исполненное отваги; невидящие пугаются *круглого черного пятна*, которое, как дыра, зияет на них вместо лица.

Это всё аргонавты. Они полетят к солнцу» [13. Т. 1. С. 245]. Примечателен мотив лица, спрятанного под забралом, – его сияния для тех, кто

способен к мистическим прозрениям, и отсутствия лица для «профанов». Мотив забрала как маски возникает и в переписке Белого с Блоком – см. письмо от 19 августа 1907 г.: «Смотрите на меня, как на человека, который <...> в *последнем счете с Судьбою* не стремится ни к чему иному кроме Правды. Если он <...> запутывается в сложности, “*многоликости*” и “*дву-смысленности*” явлений жизни, если в борьбе с кажущейся ему “*многоли-костью*” надевает подчас разные маски <...> он считает свои маски только забралами опущенных на лицо шлемов, когда враждебные силы заносят меч над тем, что ему дорого» [14. С. 332]. В «Воспоминаниях о Блоке» Андрей Белый говорит о раздоре между собой и Соловьевым, с одной стороны, и Блоком – с другой, так: «...в роковое, тяжелое, революционное лето (1905 г. – В. З.-О.), когда все друг в друге не видели рыцарей, видели – призраков...» [15. С. 256]. Призраки рыцаря и двойники (ср. слова Белого о Блоке: «...нападение двойников друг на друга: один – обнажает меч рыцаря на другого...» [15. С. 433–434]), как и светлый рыцарь, в изобилии появляются в книге Белого «Королевна и рыцари. Сказки» (1919), составленной в основном из стихов 1911–1912 гг. и обозначенной Белым как пробуждение «от бессознательности могилы к живой жизни» [16. С. 7]. Переживая «в 1912-ом году – 1902-ой год» [14. С. 483], Белый наделяет образ рыцаря его былой значительностью:

Рыцарь, в стальной броне, –  
Из безвестных,  
Безвестных  
Далей  
Я летел на косматом коне... [16. С. 10–11].

Здесь антагонистом лирического «я» выступает рыцарь темный, не желающий воскресения к жизни новой, чье лицо скрыто «злым клювовидным шлемом». В балладе «Шут» (1911), где королевна является пленницей шута, ее едет спасти-разбудить «рыцарь в забрале»:

Дрожащий  
Луч  
Играет,  
Упав из-за плеча,  
Голубоватой сталью  
На  
Острие  
Меча.

И  
Бросило  
Забрало  
Литое серебро  
Косматым  
Белым  
Дымом  
Летящее перо [16. С. 29–30].

Чрезвычайно важен образ рыцаря и в поэзии Эллиса (Л.Л. Кобылинский), еще одного представителя младших символистов и друга Белого. Как пишет А.В. Лавров, «стремление к построению всей жизни под знаком идеала, фанатический духовный максимализм – вот определяющие черты Эллиса» [17. С. 217]. Отсюда – постоянство фигуры рыцаря в его творчестве: рыцарь, хотя и может блуждать на своем пути и нарушать данные обеты, по мысли Эллиса, остается всё же наиболее вероятным претендентом на обретение святости и доступ в Рай. Соответственно, с этой фигурой соотносится лирический герой Эллиса: ведь свои книги он воспринимал как «символическое изображение цельного мистического пути» [18. С. 5], как заявлял он в предисловии к книге стихов «Stigmata» (1911). Примечательно, что воспевание Прекрасной Дамы и провидение божественных черт в земной женщине Эллис считал фатальными духовными заблуждениями, ведущими прямоком в ад, и его рыцарь – это именно рыцарь Марии.

В «Стигматах» стихотворения распределены по трем разделам соответственно частям «Божественной комедии» Данте, и во всех трех появляются рыцари. В «Аде» обликом рыцаря наделяется как сам лирический герой, ищущий Грааля («...вихрем мне пламенный шепот – «Грааль!» // В белого дым превратился коня, / и на руках и ногах у меня / отпечатались стигматы огня!» [18. С. 7]), так и его антагонист – «зла безупречный паладин» [18. С. 8], и Смерть: «с опущенным забралом, с черным стягом, / здесь бродит Смерть неумолимым шагом...» [18. С. 8]. В балладе «Рыцарь Двойной Звезды» выясняется, что Белый и Черный рыцари – двойники (как это уже было у Блока, Белого и С. Соловьева), и их схватка аннигилирует обоих:

Скачет... и видит – навстречу к нему  
скачет неведомый рыцарь сквозь тьму.

То же забрало и щит, и копье,  
всё в нем знакомо и всё, как свое.

Только зачем он на черном коне,  
в черном забрале и в черной броне?

Только зачем же над шлемом врага  
вместо сверкающих крыльев рога?

Скачут... дорога тесна и узка,  
скачут... и рыцарь узнал двойника.  
<...>

Бьются... врагу разрубает он щит,  
бьются... и щит его светлый разбит.

Миг... и в сверканье двух разных огней  
падают оба на землю с коней... [18. С. 14–15].

В разделе «Чистилище» появляется стихотворение «Черный рыцарь», герой которого пылает «святой» любовью к Небесной Розе. Здесь возника-



ет образ «вечно спущенного» забрала, как у пушкинского «Рыцаря Бедного», и одновременно герой сопоставляется с олицетворенной Смертью – он вместе с жизнью загасил в себе нечистую страсть (примечательно, что в «Чистилище», в отличие от «Ада», у Черного рыцаря над шлемом уже не рога, а крылья, хотя еще и черные):

Пусть вечно спущено железное забрало,  
пусть сердца верный жар холодной сталью скрыт!..  
В том гаснет жизни свет, кто вырвал страсти жало!..  
<...>  
Я прихожу, как Смерть, железными шагами,  
мне ложа брачного желанней черный гроб..  
<...>  
Пускай мой черный конь ужасней всех драконов,  
над шлемом плавают два черные крыла <...>  
Пусть я безмолвнее надгробных изваяний,  
Пусть мой звенящий шаг встревожил твой чертог, –  
я не зажгу в груди огонь земных лобзаний,  
я Крест ношу в груди, я сердце Розой сжег! [18. С. 42].

В стихотворении «Пряха» из этого же раздела героине, томящейся в высоком терему (типичная тема Блока и Белого), является как посланник Рая Белый Рыцарь, но, испытав искушение (возникает параллель с оперой Р. Вагнера «Лоэнгрин»<sup>1</sup>), в результате которого рыцарь исчезает, она призывает Смерть как избавление от тоски. В стихотворении «Белый рыцарь» вновь речь ведется от лица героини – по-видимому, той же, что в «Пряхе». Выясняется, что ее зовут Мария, а рыцарь холоден к ней, ибо он рыцарь другой Марии – Мадонны. Вновь лицо его скрыто под забралом, и сам он в результате нанизывания метафор оказывается сопоставлен со Смертью, а с героиней происходит нечто противоположное тому, что произошло с «Рыцарем Бедным» у Пушкина – после своего видения она не способна молиться Деве Марии, которая как бы оказывается ее соперницей:

Страшен мне твой крест железный –  
рукоять меча стального,  
речь сквозь черное забрало..  
<...>  
Рыцарь, Рыцарь, будь мне братом!  
опусти свой щит тяжелый,  
подними свое забрало  
и сойди с коня на землю!  
<...>  
Как-то я порой вечерней

---

<sup>1</sup> В «Стигматах» появляются и другие героя Вагнера (с прямыми отсылками к его операм): Тангейзер и Парсифаль, представленные как неидеальные рыцари, не сумевшие соответствовать высокому рыцарскому призванию.

под окном одна грустила,  
вдруг в окне предстал мне Рыцарь,  
чудный рыцарь, Рыцарь Белый.

Трижды он позвал: «Мария!»  
и исчез, а я не знала,  
то мое ль он назвал имя,  
или Деву Пресвятую!  
<...>

Я с тех пор, как неживая,  
я не плачу пред Мадонной... [18. С. 47–48].

Наконец, в третьем разделе «Рай» появляется воззвание «Братьям-рыцарям», в гимнически-торжественном тоне обещающее победу и рай тем, кто служит Розе и Кресту: «Рыцарю дар – золотая корона / вся из лучей!» [18. С. 66]. В стихотворении «Тамплиер» уверенность лирического героя в своем пути еще укрепляется: «...зову я нового Крестителя / облечь нас новой белизной!» [18. С. 69].

Таким образом, в «Стигматах» образ «рыцаря под забралом» является константным, в большой степени организуя стихотворения в единую книгу с целостным сюжетом испытания и движения из духовного ада к просветлению и, в перспективе, к раю. Эллис вводит образ рыцаря-антагониста (Черного Рыцаря) по отношению к Рыцарю Белому, причем оказывается, что этот Черный Рыцарь есть живущий в душе лирического героя двойник, которого надо преодолеть, исторгнуть из себя на пути к раю. Кроме того, примечателен периодически возникающий в книге образ Смерти как рыцаря, коннотированный положительно: Смерть здесь не антагонист лирического «я», напротив, «Рыцарь Бедный» в некоторых стихах уравнивается, отождествляется со смертью, ибо смерть есть, по Эллису, желаемое состояние, святой приют – ср.: «...я Смерти чувствовал святое дуновение, / и я за горизонт вперил с надеждой взгляд...» [18. С. 62]; «...смерть – к бесконечному счастью возврат...» [18. С. 64]. В книге стихов «Арго» (1913) это тоже так. В стихотворении «Три обета» Мадонна говорит своему рыцарю о смерти как о награде. Ср. также: «Да встретит смерть, как Даму, рыцарь храма...» [18. С. 165]; «<...> и с ликом смертным слитый Лик Мадонны!» [18. С. 196].

Здесь, как и в «Стигматах», образ рыцаря весьма важен, что декларируется уже в предисловии «Арго», где эта книга стихов названа «чаянием будущего возрождения христианского искусства, прихода грядущего во Имя Господне поэта-рыцаря, долгожданного певца во славу Божию, безгрешной песней своей отвергающего Врата Рая!

*Не веря иным путям, мы верно ждем Рыцаря Бедного»* [18. С. 104].

Отсюда изобилие стихотворений на «рыцарскую» тему («Три обета», «Святой Георгий», «Ричард пред Иерусалимом», «Рыцарь бедный» и др.) и повторное называние себя «рыцарем-поэтом» в «рыцарской поэме» «Мария», где вновь провозглашается ничтожность всего мирского, в том числе

искусства, перед служением Мадонне: «Ни девять муз, ведомых Мусагетом, / ни рокот лирный, ни крылатый конь / не властны впредь над рыцарем-поэтом...» [18. С. 173]. Таким образом, в поэзии Эллиса создается крайне своеобразный и аскетический вариант образа «рыцаря под забралом».

Отдельные явления этой фигуры можно также зафиксировать в творчестве Ю. Верховского (цикл «Милый рыцарь» из книги стихов «Разные стихотворения» 1908 г., с эпитафией из упоминавшегося стихотворения Блока «Тени на стене»: «Милый рыцарь сказочный, / Ты побудь со мной; / Дай вестей послушаться / О стране иной. // Не гляди задумчиво, / Подними забрало...» [19. С. 25]); Игоря Северянина (в стихотворении 1909 г. «Полусонет» – в сугубо метафорической конструкции: «Моя тоска меня карала, / И я не пел, и петь не мог, / Но ты сняла с души забрало / И с песни рыцарской – замок» [20. С. 143]); И. Эренбурга, в чьем дебютном сборнике «Стихи» (1910) «рыцарская тема» является довольно значительной. Например, в стихотворении «Я поклялся: над Гробом Господним...» в декадентски-кошунственном контексте «запараллеливаются» лирический герой-рыцарь, тоскующий по своей даме, и Христос:

И на миг приподнявши забрало, подымая к распятию взоры,  
Я покорно склоняю колени перед ликом Святого Сеньора.

«Ваши руки на черную землю так устало роняли рубины,  
Но ведь это же нежное тело целовали уста Магдалины.

И мне кажется, темною ночью, когда били вас грубые люди,  
Вы, на миг оторвавшись от боли, вспоминали про девичьи груди»  
[21. С. 97].

То же – в «парном» ему стихотворении «Чуть заметные тени лампы...», сфокусированном на даме:

Он сражался, откинувши смело  
Перед вражеским станом забрало.  
Вам товарищ принес это тело,  
Что вчера еще страстно ласкало.

<...>

Как теперь эти женские руки  
Утомленное тело ласкали.  
Как теперь на великие муки  
Беспощадные гвозди вонзали [21. С. 98].

Как отмечал В. Брюсов в своей рецензии, «пока И. Эренбурга тешат образы средневековья, культ католицизма, сочетание религиозности с чувственностью, но эти старые темы он пересказывает изящно и красиво» [11. Т. 6. С. 364]. Таким образом, Брюсов еще в 1911 г. обозначил «рыцарскую» тему как тему «старую», причем в той же рецензии указал на некоторое сходство поэтики Эренбурга и Гумилева. М. Волошин в статье «Позы и

трафареты» (1911) вообще назвал Эренбурга «ослабленным Гумилевым». Сам же Гумилев, видимо, будучи не в восторге от напрашивающихся сопоставлений, в одном из «Писем о русской поэзии» критиковал Эренбурга гораздо строже Брюсова: «И. Эренбург поставил себе ряд интересных задач: выявить лик средневекового рыцаря, только случайно попавшего в нашу обстановку, изобразить католическую влюбленность в Деву Марию, быть утонченным <...>. И ни одной из этих задач не исполнил даже отдаленно, не имея к тому никаких данных» [22. Т. 7. С. 90].

Среди заметных поэтов эпохи образ рыцаря под забралом эксплуатировали также И. Бунин («Без имени», 1906–1911: «Но лик сокрыт – опущено забрало. / Но плащ истлел на ржавленной броне» [23. Т. 1. С. 258]) и М. Кузмин (в написанном в 1910 г. цикле «Осенний май» из книги стихов «Осенние озера», 1912): «Трижды в темный склеп страстей томящих / Ты являлся, вестник меченосный <...> / На лицо опущено забрало, / Ноги пыльны от святых скитаний...» [24. Т. 1. С. 262]; и: «Сердце, не ты ль пришлеца угадало? / Медленно светлый приподнял забрало» [24. Т. 1. С. 265]. Создается идеальный, обожествленный образ возлюбленного, весьма напоминающий тот, что прежде возникал в цикле «Вожатый» из книги стихов «Сети». Ср. сходное суждение Н. Богомолова и Дж. Малмстада: «<...> тема “Вожатого” и “Светлого воина” переходит в стихи, посвященные Князеву, из цикла “Вожатый” в “Сетях”. <...> Стоит обратить внимание, что как раз в это время Кузмин готовит труд “Книга о святых воинах” <...> Снова, как и в мистических циклах “Сетей”, реальный человек превращается в божественного вестника и вожатого, освещающего путь поэта к совершенству» [25. С. 204]. Важно, однако, что у Кузмина (как и у Бунина) образ воина под забралом не становится амплуа лирического героя.

Так сказать, особая статья – это обращения к образу «рыцаря под забралом» авторами-женщинами. Логично предположить, что у поэтесс этот образ примеряется не на лирическое «я», а на «ты». Действительно, так происходит в стихотворении М. Лохвицкой «Чары любви» (1895), где светлый рыцарь и, видимо, посланец рая выступает как возлюбленный героини, тоже существа полубожественного, ибо к ней отнесен мотив «чудесного одевания» «светом, солнцем, зарей, облаком или месяцем», традиционно входящий в описание мистического опыта: «Одеваясь светом, человек не только уподобляется Саваофу и Христу, но и получает их силу и власть и облекается небесной славой» [26. С. 262]. Лишь третья встреча завершается воссоединением героев: рыцарь дважды отвергает героиню-«язычницу» и принимает ее любовь, открывает лицо под забралом и уводит с собой только тогда, когда она обретает кротость и полагается на «силу Божию», надевает вериги:

«О, возьми ты меня на коня к себе,  
Золоченым щитом ты прикрой меня,  
Увези меня в даль недоступную,  
В твой чудесный край!»  
<...>

И ни слова мне милый не вымолвил,  
Он не поднял забрала железного...  
<...>  
Я узнаю его и средь сумрака!  
Сквозь забрало горит блеск очей его...  
<...>  
Целый год я молилась и плакала,  
Разодрала одежды волшебные  
И надела вериги тяжелые...  
<...>  
Наклонился ко мне мой возлюбленный,  
Приподнял он забрало железное,  
И увидела я лучезарный лик... [27. Т. 1. С. 153–157].

Позже, в 1909 г., «рыцарь под забралом» как возлюбленный появляется в известнейшем стихотворении Черубины де Габриак (Е. Дмитриевой) «Красный плащ»:

Чье блестящее забрало  
Промелькнуло там, средь чащ?  
В небе вьется красный плащ...  
Я лица не увидела [28. С. 4].

Романтизм и мистицизм, характерные для образа «рыцаря под забралом» в русской поэзии модернизма, сохраняются и здесь. Еще более примечательны, однако, два других стихотворения Е. Дмитриевой с упоминанием рыцаря. Первое – «Конец» (1909) – посвящено издателю «Аполлона» С. Маковскому и относится к известной истории «разоблачения» Черубины. Это ироническое стихотворение называет влюбленного в никогда не существовавшую Черубину Маковского, страшно разочарованного настоящим обликом поэтессы, «милым», «храбрым» и «бедным» рыцарем – всё, разумеется, с двойным дном. Причем мотив «открытия лица» переносится с «рыцаря под забралом» на лирическую героиню, и оказывается, что так называемое «разоблачение» никак не помогает «рыцарю» увидеть истинное лицо Дамы:

Храбрый рыцарь! Вы дерзнули  
приподнять вуаль мой шпагой...  
<...>  
Бедный рыцарь! Нет отгадки,  
ухожу незримой в дали...  
Удержали Вы в перчатке  
только край моей вуали [29. С. 464].

В позднем стихотворении Дмитриевой «Ad lectorem», т.е. «К читателю» (ок. 1925 г.), с рыцарем сравнивается не «ты», а само лирическое «я»:

Поэта светлый долг – как рыцаря обет;  
Как латы рыцаря, горит служенье наше,

И, подвиг восприяв ценою долгих лет,  
Придем мы к вечной Чаше.  
<...>  
Я Господа зову, идем к Нему со мной!  
Наш путь в Господней власти [30. С. 121].

Этому стихотворению как бы «отвечает» прямое высказывание Дмитриевой: «Всякий поэт должен стать крестоносцем» (РГАЛИ. Ф. 1458. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 3; цит. по.: [31]). Таким образом, поэт-женщина присваивает себе мужские прерогативы, вписывает себя в маскулинный миф – причем вдвойне маскулинный, ибо и роль рыцаря, и роль поэта в патриархатной культуре сугубо мужские.

То же делает Е. Кузьмина-Караваева, в стихотворении которой «А на душе всё те же песни...» из книги стихов «Дорога» (1914) «рыцарем под забралом» опять же оказывается лирическая героиня, для которой «земных просторов было мало»:

Избрав мой путь, конец избрала:  
Там, где кружат одни орлы,  
Я подыму свое забрало  
На желтом выступе скалы [32. С. 51].

Речь идет о возвращении души в родную небесную стихию, к Богу, причем особое духовное предназначение лирической героини связано с ее статусом поэта («Со мною – песнь...»). Важно, однако, что ни у Дмитриевой, ни у Кузьминой-Караваевой присвоение «рыцарского» статуса не меняет гендер лирической героини, о чем свидетельствуют и грамматические формы женского рода.

Если подвести некоторые итоги этому обзору, то окажется, что образ «рыцаря под забралом» в русской поэзии первого десятилетия XX в., действительно, был довольно распространенным, а главное, принципиально важным в творчестве некоторых поэтов первого ряда, повлиявших на все развитие русской лирики. Отсылая к средневековой западной культуре, этот образ выступал знаком «нового романтизма» и мистицизма. С ним связывался целый пучок мотивов. Во-первых, это всё, что связано с *темой служения*, в первую очередь Христу (и вообще Богу) и Деве Марии, а в земной проекции – даме. Отсюда мотивы «*обетов*», *верности и искушения*, *святыни*, *розы* (в том числе Мистической Розы), *возвышенной, чистой и/или безнадежной любви*, в том силе к Деве Марии, – любви, которая порой парадоксально переводится в плотский план, создавая кощунственные обертонны. Во-вторых, это *церковная тема* (в том числе церкви как здания) и связанные с ней *образы святых*, вообще католическая *аскеза и мистика*, включая, например, мотив стигматов. К этому присоединяется и образ Христа как рыцаря (воина), а также мотив рая. В-третьих, поскольку образ рыцаря вызывал определенные исторические ассоциации, в том числе с рыцарями, отвоевывавшими Гроб Господень в Палестине, с этим ампула

связывалась тема паломничества и экзотических и опасных путешествий к возвышенной цели (то, что будет потом разрабатываться Гумилевым), вообще тема пути. В-четвертых, поскольку, очевидно, рыцарь – это прежде всего воин, то с ним связывалась воинская тематика и метафорика, *мотив битвы, поединка* и, разумеется, *мотивы смерти и раны*, а также образ врага, который зачастую принимает вид дьявола и темного волшебника. В-пятых, образ рыцаря тянул за собой длинный ряд *литературных и культурных ассоциаций* (Рыцари Круглого Стола, рыцари Грааля, Лоэнгрин, Тангейзер, Парсифаль, Дон Кихот, Танкред, Роланд и пр.), включая исторические фигуры (прежде всего, это Ричард Львиное Сердце) и поэтов прошлого, писавших о рыцарях, в первую очередь Торквато Тассо. В-шестых, с мотивом врага и образом дьявола, преследующего и искушающего рыцаря, связывается *фигура темного двойника* (см., например, у Белого, С. Соловьева, Эллиса), особенно в связи с мотивом лица, скрытого забралом, за которым может оказаться кто угодно – от Христа до Дьявола, от реального человека до призрака, мертвеца, божественного существа, и как мужчина, так и женщина. Наконец, в связи с пониманием рыцарства как служения оно отождествляется с *поэтическим призванием* (поэзия как высокое служение, имеющее божественный, небесный источник).

В основном эта культурная нагрузка образа «рыцаря под забралом» уже существовала в русской поэзии к тому моменту, как Н. Гумилев вступил на свой литературный путь. В его ранней лирике эта фигура появляется довольно часто, а дальше постепенно отходит на задний план, вполне так и не исчезая. В стихотворениях балладного типа, где образ рыцаря отделен от лирического субъекта, Гумилев до середины 1910 г. разрабатывает его довольно традиционно. Так, во «Влюбленной в дьявола» «бледный и красивый рыцарь» на вороном коне оказывается дьяволом, но это «оборотничество» имеет многие параллели – например, у А. Белого и Эллиса, в поэзии которых встречаются темные (черные) рыцари явно демонического склада. «Он поклялся в строгом храме...» (1909) травестирует ситуацию стихотворения «Жил на свете рыцарь бедный...», причем воспроизводится и грубовато-иронический строй последних двух строф; сама же ситуация «рыцарь и Мадонна», как и образ нарушившего обеты рыцаря, безусловно, очень частотны. Другого нарушившего обеты рыцаря встречаем в стихотворении «Анна Комнена» (1908): герой предает долг ради страсти, но смерть встречает стоически (что напоминает сюжет о Клеопатре в «Египетских ночах» Пушкина): «И долго он будет ласкать эти груди / И взором ловить ускользящий взор, / А утром, спокойный, красивый и стройный, / Он голову склонит под меткий топор» [22. Т. 1. С. 180].

В стихотворении «Поединок» (1909), где, несмотря на балладный сюжет, речь ведется от лица лирического героя, вновь появляется рыцарь темный, демонический (особенно в двух ранних редакциях – см. «ночь», «задыхаюсь в муке черной», «багряные цветы» его герба [22. Т. 1. С. 314–315]), который и влеком к светлому началу, представленному здесь девой-воином («день», «побеждает красота», светлый плащ и белые лилии в гер-

бе), и борется с ним, причем ожидаемо проигрывает. А в стихотворении «Я откинул докучную маску...» (1906) лирический герой соотносит себя с нарушившим обеты рыцарем Грааля, тщетно пытающимся «вновь обрести чистоту». Замечательно стихотворение «Одержимый» (1908), где возникает мотив «вечного возвращения» и лирический герой будто вновь и вновь переживает гибель от рук таинственного, темного врага, «привыкшего к сумрачным победам», – но сохраняется и вероятность того, что эта страшная борьба разворачивается лишь в его сознании:

Как будет страшен этот час!  
Я буду сжат доспехом тесным,  
И, как всегда, о *coup de grâce*  
Я возоплю пред неизвестным.  
<...>  
И утром встану я один,  
А девы, рады играм вешним,  
Шепнут: «Вот странный паладин  
С душой, измученной нездешним» [22. Т. 1. С. 178–179].

Но всё же у раннего Гумилева образ рыцаря, примеряемый на себя лирическим «я», редко бывает «чистым» – как правило, в нем *синкретически сливаются ипостаси воина и открывателя новых земель, завоевателя (конкистадора)*. Собственно, в этом и заключается своеобразие разработки Гумилевым образа рыцаря. В стихотворении «Рыцарь с цепью» (1908) эта особенность проговорена прямо – ведь именование «рыцарь» остается только в заголовке, а в самом тексте лирический герой называет себя конкистадором:

Слышу гул и завыванье призывающих рогов,  
И я снова конкистадор, покоритель городов.  
  
Словно раб, я был закован, жил, униженный, в плену  
И забыл, неблагодарный, про могучую весну.  
<...>  
И чтоб помнить каждый подвиг, – и возвышенность, и степь,  
Я к серебряному шлему прикую стальную цепь  
[22. Т. 1. С. 182].

Собственно, даже в очень раннем стихотворении «Я конкистадор в панцире железном...» из дебютного сборника «Путь конкистадоров» (1905) создается именно образ рыцаря, о чем свидетельствует не столько «железный панцирь», сколько мотивы звезды и «голубой лилеи», отсылающие к Деве Марии и к романтическому символу «голубого цветка», к которому стремился, например, рыцарь у Новалиса – Генрих фон Офтердинген:

Я пропасть и бурям вечный брат,  
Но я вплету в воинственный наряд  
Звезду долин, лилею голубую [22. Т. 1. С. 287].



Наконец, совершенно отчетливо параллель между рыцарем и открывателем новых земель проведена в стихотворении «Вы все, паладины Зеленого Храма...» (1909), где начальная метафора раскрывается именами великих мореходов: «Гонзалво и Кук, Лаперуз и де Гама, / Мечтатель и царь, гемуэец Колумб!» [22. Т. 1. С. 236]. В стихотворении «В пути» (1909) сливаются образы рыцаря-драконоборца и морехода, причем финальная точка путешествия обозначается как «неотцветающий сад», что, разумеется, наводит на мысль о рае.

В лирике второго периода творчества Гумилева, т.е. примерно с середины 1910 до весны 1913 г., образ рыцаря уходит далеко на задний план и трактуется преимущественно как отголосок далекого прошлого. Таково стихотворение «Родос» (1913), где воспоминание о рыцарях-госпитальерах сопровождается элегическим отзвуком в финале (наподобие «Но где же прошлогодний снег?» в переведенной Гумилевым балладе Ф. Вийона «О дамах былых времен»), а лирический субъект представлен как один из этих ушедших навсегда рыцарей:

Там был рыцарский орден: соборы,  
Цитадель, бастионы, мосты,  
И на людях простые уборы,  
Но на них золотые кресты.

<...>

Наше бремя – тяжелое бремя:  
Труд зловещий дала нам судьба,  
Чтоб прославить на краткое время,  
Нет, не нас, только наши гроба.

<...>

Но, быть может, подумают внуки,  
Как орлята, тоскуя в гнезде:  
«Где теперь эти крепкие руки,  
Эти души горящие – где?» [22. Т. 2. С. 102–103].

То же самое – в знаменитом стихотворении «Я вежлив с жизнью современной...» (1913), где лирический герой фиксирует свое расхождение с современностью, а одним из образов великого прошлого предстает рыцарь (хотя и напрямую не названный, но угадываемый благодаря соседству словосочетаний «победа, слава, подвиг» и «голос Господа в пустыне»):

Я вежлив с жизнью современной,  
Но между нами есть преграда,  
Всё, что смешит ее, надменную, –  
Моя единая отрада.

Победа, слава, подвиг – бледные  
Слова, затерянные ныне,  
Гремят в душе, как громы медные,  
Как голос Господа в пустыне... [22. Т. 2. С. 132].

Образ рыцаря смещается в пространство прошлого и даже сна, но одновременно чем дальше, тем больше он вновь будет обретать у Гумилева плотность и постоянство. Это видно при сравнении двух стихотворений, повторяющих одну формулу – «воин и поэт». В стихотворении «Сон» (1911), построенном в диалогической форме, Отелло описывается как «достойный» одного из собеседников, ибо

<...> он воин  
и поэт.<sup>1</sup> –  
О какой же пел он ныне  
Неоткрытой красоте?  
– О пустыне  
И мечте [22. Т. 2. С. 53].

При этом происходит своего рода «снижение», характерное для этого периода творчества Гумилева, ибо финал стихотворения фиксирует трезвый, неромантический взгляд на мир:

И вы слушали влюбленно,  
Нежной грусти не тая?  
– Дездемона,  
Но не я [22. Т. 2. С. 53].

В позднем стихотворении «Ты пожалела, ты простила...» (1918) формула «воин и поэт» прилагается уже не к литературному персонажу, а собственно к лирическому герою, причем в контексте, иронически ассоциируемом с рыцарским поединком:

Так победитель благородный  
Предоставляет без сомненья  
Тому, что был сейчас свободный,  
И жизнь и даже часть имения.  
  
Всё, что бессонными ночами  
Из тьмы души я вызвал к свету,  
Всё, что даровано богами  
Мне, воину, и мне, поэту... [22. Т. 3. С. 187].

Эта двойная формула становится, таким образом, самоидентификацией лирического героя Гумилева. При этом понятие «воин», несомненно, шире, чем «рыцарь», – однако, как мы постарались показать выше, для Гумилева характерна (особенно в стихотворениях, где названное амплуа приписано самому лирическому герою) амплификация этой лирической маски. Собственно же образ рыцаря в поздней лирике Гумилева скорее фигура, от

---

<sup>1</sup> Примечательно, что слов «и поэт» в черновике нет; соответственно, их добавление имело особый смысл для Гумилева.

которой он отталкивается, поскольку на первый план выдвигаются черты аскетизма, оторванности от живой жизни, «картинности». Так, в стихотворении «Я и вы» (1917) лирическое «я» противопоставляет себя романтически-жеманной героине, акцентируя в себе черты «дикарства», «природности», «нецивилизованности», активности – и потому настоящей, незаемной, «до дна» проживаемой жизни, а одним из образов искусственности и пассивности становится рыцарь:

Да, я знаю, я вам не пара,  
Я пришел из иной страны,  
И мне нравится не гитара,  
А дикарский напев зурны.

Не по залам и по салонам  
Темным платьям и пиджакам –  
Я читаю стихи драконам,  
Водопадам и облакам.

Я люблю – как араб в пустыне  
Припадает к воде и пьет,  
А не рыцарем на картине,  
Что на звезды смотрит и ждет... [22. Т. 3. С. 145].

В стихотворении «Рыцарь Счастья» (1917), как в «Я и вы», утверждает великолепие мира и жизни, однако лирический герой здесь назван «рыцарем», причем полемически по отношению к Дон Кихоту как Рыцарю Печального Образа и блоковскому Бертрану как Рыцарю-Несчастье, – «рыцарем Счастья»:

Как в этом мире дышится легко!  
Скажите мне, кто жизнью недоволен...  
<...>  
Пусть он придет! я должен рассказать,  
Я должен рассказать опять и снова,  
Как сладко жить, как сладко побеждать  
Моря и девушек, врагов и слово.

А если все-таки он не поймет,  
Мою прекрасную не примет веру  
И будет жаловаться в свой черед  
На мировую скорбь, на боль – к барьеру!

[22. Т. 3. С. 128].

Отметим, что в образе этого рыцаря типичным для Гумилева образом сливаются черты рыцаря как такового, морехода и поэта («побеждать / Моря <...> врагов и слово»). Кстати, антагонистом рыцаря Счастья являются не только Рыцарь-Несчастье и Рыцарь Печального Образа – и вообще все печальные и аскетичные рыцари мировой литературы, но и Рыцарь

Невзгоды из собственного стихотворения Гумилева «Конквистадор» (1915), где за этой метафорой скрывается Дьявол:

«До области ада  
Извели даль мы.

Вот странные воды,  
Где смертный не плавал,  
Где, Рыцарь Невзгоды,  
Скитается Дьявол...» [22. Т. 3. С. 89].

Это вполне соответствует традиции (см. приведенные выше примеры рыцаря-Дьявола) – как и изображение смерти в виде рыцаря в стихотворении «Старая дева» (1915), где заглавная героиня, тоскующая по романтике, воображает: «Смерть прискачет на коне, / Словно рыцарь, с розой алой / На чешуйчатой броне» [22. Т. 3. С. 88].

В общем, в креативной рецепции Гумилевым образа рыцаря можно выделить следующие вехи. В ранний период его творчества, отмеченный сугубым (нео)романтизмом, этот образ сравнительно часто появлялся в его лирике. Наряду с воспроизведением традиции и ее топосов в некоторых стихах Гумилев также осуществил «перекодировку» образа, воспользовавшись его ассоциациями с паломничеством в дальние страны, экзотическими и опасными морскими путешествиями к возвышенной цели, мотивом завоевания и связав его с образами морехода, конквистадора, воина вообще. В следующий период творчества, когда, покончив с ученичеством (у Брюсова), «молодой поэт выступает уже как вполне самостоятельная литературная фигура» [33. С. 400], романтический образ рыцаря почти исчезает из его лирики и трактуется как глубоко не современный, как не более чем элегическое воспоминание, но одновременно возникает важнейшая для Гумилева самохарактеристика «воин и поэт». В более поздней лирике, когда Гумилев становится главой акмеистической школы, образ рыцаря более частотен, чем во второй период, и синтетичен, как в период первый. Теперь рыцарь у Гумилева теряет свои первоначальные ассоциации, с одной стороны, с обетами и их нарушением, с поисками «чистоты», а с другой – с темным полюсом мира. Он полемически – и в акмеистском духе «мужественно-твердо» – именуется «рыцарем Счастья», отстаивающим красоту земной жизни. Кроме того, закрепляется появляющаяся во второй период характеристика «воин и поэт».

Последнее происходит и в рецепции творчества Гумилева, в восприятии его поэтической и человеческой личности. Так, В. Ходасевич писал: «Здесь в эмиграции мне несколько раз доводилось читать и слышать о Гумилеве безвкусное слово “рыцарь-поэт”» [34. С. 300]. Ходасевич фиксирует сложившуюся репутацию Гумилева, причем устойчивая характеристика «рыцарь-поэт» прилагалась, как мы показали выше, и к Блоку. Это немало важно, учитывая литературное соперничество двух поэтов, обострившееся с рождением акмеизма. В диссертации о Гумилеве Н.А. Оцуп писал, объ-

ясняя их расхождения: «Блок олицетворял уходящую эпоху. Гумилев открывал следующую. <...> Оба – рыцари Средневековья, оба – национальные поэты» [35. С. 173]. Таким образом, примеряя на себя маску «рыцаря под забралом», Гумилев одновременно покушался на литературные позиции Блока.

Более того, осторожно предположим, что Гумилев, «отвоевывая» себе этот образ, довольно ревниво относился к попыткам других поэтов его эксплуатировать. Его отзывы на стихи Эренбурга (уничтожающий) и Лёвберг (доброжелательный, но именно в этом пункте строгий) уже приведены выше. Но вот, например, критический отзыв о стихотворениях Эллы, напечатанных в «Весах»: «Он не думает словами и образами, как это делают поэты, он размышляет, как теоретик <...>. И стигматы, и тернии – здесь отвлеченные, и символизм превращается в аллегоризм, так как идет не от реального к потустороннему, а наоборот. Брюсов, тот, когда хочет облечься в панцирь, надевает и маску рыцаря. <...> Темы его стихов интересны, переживанья глубоки, но, чтобы справиться с ними, нужен большой талант, а у г. Эллы его нет» [22. Т. 7. С. 43–44]. Еще хуже – о стихах А. Сидорова, напечатанных в антологии «Мусагета» (1911): «Скучный рыцарь из Нивских иллюстраций – у Алексея Сидорова, такая же скучная принцесса; стих вял...» [22. Т. 7. С. 97]. (Сидоров представлен в антологии стихотворением «Рыцарь с лебедем» по мотивам оперы Р. Вагнера «Лоэнгрин»; другие рыцари – «Рыцари Св. Грааля» и «Странствующий рыцарь» – появляются в сборнике, выпущенном им в 1910 г. совместно с поэтом Дм. Ремом [36].). Исключение Гумилев делает для А. Белого, хваля его стихотворение «Перед старой картиной» [22. Т. 7. С. 96], цитировавшееся выше, М. Кузмина («В цикле М. Кузмина “Осенний май” есть прекрасные, классически-безупречные стихотворения...» [22. Т. 7. С. 96]) и, само собой, для своего учителя Брюсова, а также отчасти для Блока, признавая его дарование, но при этом критикуя «Розу и Крест», как и центральный образ рыцаря Бертрана [22. Т. 7. С. 206–207]. Примечательно, что Брюсов с самого начала ощутил «присвоение» Гумилевым рыцарской маски – недаром в рецензии на «Жемчуга» он упоминает ее несколько раз [10. С. 319].

Отсюда же, из этого личного отношения к образу рыцаря, видимо, простекала критика Гумилевым лирики М.Е. Лёвберг (хотя в целом его критические оценки довольно объективны, несмотря на личные симпатии и антипатии). Как мы показали выше, в женской поэзии лирическая маска рыцаря по естественным причинам была гораздо менее «штампом», чем в мужской. Даже у тех поэтесс, у которых она появляется, она довольно редка и в основном соотносится с отождествлением «рыцарь – поэт», очевидно унаследованным от Блока и Гумилева. Иначе дела обстоят у Лёвберг, которая к тому же постоянно использует в своих стихах маскулинную лирическую маску: ее лирический субъект всегда говорит о себе в мужском роде, независимо от того, «рыцарь» это или нет. Маскулинность субъекта женской поэзии после З.Н. Гиппиус и П.С. Соловьевой (Allegro) сама уже становилась довольно распространенным явлением. Однако даже у Гип-

пиус стихи, написанные явно от мужского лица, не составляют большинства, у других же поэтов они еще более редки. Исключительность Лёвберг на этом фоне состоит в том, что «мужская» маска у нее постоянна и что она приобретает качество «рыцарской» очень часто, причем не только в ранней лирике, но и в поздней.

Из всего мотивно-тематического комплекса, связанного с образом рыцаря, для Лёвберг привлекателен прежде всего мотив странничества (ср. «странствующий рыцарь»), связывающий рыцарскую маску с другими лирическими «я» ее книги «Лукавый странник» и заданный в первом же стихотворении «Из детских лет», где лирическое «я» повествует о своем странствии во «сне наяву» и встрече с существами иного мира. Помимо *мотива странствия* сразу же возникают *мотивы мечты и двоемирия* и диалектически данные ощущения «грусти» (меланхолии) и «лукавства», которые пронизывают всю книгу. В начале книги «иной мир» связывается со сферой легенд и смутных романтических мечтаний, а в конце приобретает отчетливо христианские обертоны (что не спасает лирического субъекта от сомнений). Первое «рыцарское» стихотворение книги – «Поединок»:

Но, может быть, ты все-таки устала,  
Моя непобежденная Тоска?  
Взгляни: бегут по небу облака,  
И в час заката солнце запыхало.

Я пред тобой не опущу забрала.  
Мой взгляд упрям. Еще тверда рука.  
А ты, наверное, пришла издалека,  
Тяжелое накинув покрывало.

Ты в темноте нашла мое крыльцо,  
Но перед тем, как продолжать сраженье,  
Мой грустный враг, открой свое лицо.

Так это ты? Так значит, поражение?  
Моя Тоска, смотри, бросаю сам  
Мой покоренный меч к твоим ногам! [37. С. 9].

Поскольку тон всей книге «Лукавый странник» задает эпиграф из стихотворения И. Анненского «Свечку внесли» с принципиальными для него ощущениями двоемирия, с одной стороны, и меланхолии – с другой, совершенно неудивительно, что и персонифицированная Тоска приходит из поэзии Анненского. Среди многочисленных вариантов Тоски («Тоска возврата», «Тоска мимолетности», «Тоска припоминания», «Тоска маятника» и мн. др.) особенно примечательна «Моя тоска» (публ. 1910 г.), которая считается последним стихотворением автора. Лёвберг переосмысляет стихотворение Анненского: если у него Тоска «всегда веселая», то у Лёвберг – «грустная»; у него Тоска получает демонический отсвет (она «безлюбая», «порочная», лицемерная, неразрывно связана с болезнью и смертью), тогда

как Лёвберг, помещая Тоску в ситуацию благородного рыцарского поединка, превращает ее из переживания смертного ужаса в неясное томление по чему-то высшему, столь характерное для «Лукавого странника» вообще. Стихотворение строится на антитезе открытого забрала лирического «я» и «тяжелого покрывала», накинутого на его противника – Тоску, ее скрытого лица, которое лирический субъект просит открыть. Именно окончательное узнавание предчувствуемой изначально Тоски и становится причиной сдачи лирического субъекта. Очевидны символический подтекст этого стихотворения и повышенная мера условности как самого рыцаря, так и его антагониста. При этом антагонистом рыцаря в традиции зачастую была Смерть, а меланхолия, закрытость земным радостям выступала константной чертой рыцаря, но Лёвберг сильно меняет акценты, делая противником лирического «я» Тоску как таковую.

*Мотив борьбы с тоской*, или, точнее, бегства от нее трактуется и в стихотворении «Зеленый цвет – надежда (Примета)», где лирическое «я» вновь предстает как рыцарь, причем здесь «дерзновенный» герой отказывается от помощи Бога в погоне за счастьем:

Но не надо помощи Бога!  
Я, дерзновенный рыцарь,  
Сам найду дорогу  
К синей, не зеленой птице.

Что делать! Мечтами иными  
Беспокойное сердце не согрето.  
Мне, как императору Рима,  
Изумруд послужит лорнетом.

Синяя птица – и зеленый камень.  
Мне ль не встретить по дороге чуда?  
Хотя бы в насмешливом обмане  
Изумруда? [37. С. 11–12].

Рыцарь, алчущий чуда и мечты, убеждает себя в возможности их обретения, хотя эта надежда самим лирическим субъектом, по сути, ощущается как иллюзорная. Принципиальнейшим остается мотив странствия, но возникают и образ Бога, и *мотив чуда*, который при этом решается довольно своеобразно.

В стихотворении «Средо» образ рыцаря – в соответствии с существовавшей традицией – проецируется на Дон Кихота (чей образ у Лёвберг пропущен, по-видимому, через поэзию Ф. Сологуба), т.е. фигуру отчасти комическую: иной, высший, полный чудес мир, столь чаемый лирическим субъектом, одновременно осознается им как греза, «обман»:

В руках моих старый роман.  
Словно латы, тверды страницы,  
Словно правда, ясен обман.  
За него хочу я сразиться!

Не боится неведомых стран,  
Колдунов и кровавых ран  
Чудесам отдавшийся рыцарь.

<...>

Я рыцарь Печального образа:  
Дульцинеей зовут мою Даму!  
Радуги яркие полосы  
Не доходят до темного храма,  
Но открыло небесное пламя  
Мне веление Божьего голоса [37. С. 13–14].

Добавим, что лирический субъект опознается одновременно и как Дон Кихот, читающий рыцарские романы, и как современный человек, читающий сервантесовского «Дон Кихота» и сологубовские вариации на тему. Неустраняемая двойственность, характерная для всей книги Лёвберг, пронизывает и этот текст. Но в этом стихотворении звучит новая степень уверенности лирического субъекта в избранном пути, а также ассоциация высшего мира, прежде неопределенно-смутного, с Божьим велением. При этом рыцарская тема остается тесно сплавленной с *мотивом иллюзии, обмана*.

В стихотворении «Я снова думал до зари...» возникают мотивы сражения и Грааля, причем в этом тексте движение мотивов выводит на первый план уже намеченную в «Credo» решимость, заступающую место прежнего «мечтанья»:

Я снова думал до зари  
О гордой радости сраженья.  
В Неву, как вызов, фонари  
Свои бросали отраженья.

Сменилась вахта на судах,  
В неясной мгле дремали зданья...  
Но не было в моих слезах  
Напрасной сладости мечтанья.

А неба золотистый край  
Уже сиял зарею новой,  
Благословляя мой Грааль,  
Победоносный и суровый [37. С. 15].

Но второй раздел книги выступает как фаза антитезы, поскольку высший мир вновь снижен, сведен до предельно искусственного и потому хрупкого мирка, которому противопоказано любое самоуглубление, его разрушающее. Пространственная замкнутость, добровольная изолированность призваны создать уютный и изящный мир грез, где лирический субъект пытается найти избавление от тоски и томления. В стихотворении «Сонет» рыцарь служит уже не только Богу, но и даме, причем даме



«невинно-злой, безумной и красивой», которая хочет быть похожа на Манон Леско:

Но если Вы согласны, дорогая,  
Вот так, любовью и мечтой играя,  
Мою тоску несносную простить, –

Я на коленях, словно перед чудом,  
Всем Вашим добрым и дурным причудам  
Готов безропотно и радостно служить [37. С. 20].

Согласно диалектическому принципу всей книги в стихотворении «Диалог» лирическое «я» вроде бы от роли рыцаря отказывается – но на самом деле речь идет об отказе быть рыцарем дамы, чье предельно искусственное мироощущение, оставляющее от роли рыцаря (как и от роли паж) только красивую условность, как бы компрометирует и суть рыцарского служения, и стоящую за ним онтологию сакрального:

«Вам не нравится,  
Что я крашу пасхальные яйца,  
Запачкал зеленым манжеты?»

– Рыцари знают сами,  
Что нравится Даме.

«Я знаю, Дама любит сонеты...  
Но ведь я не рыцарь Ваш,  
Только паж».

– Настоящий паж из сказки  
Никогда не красит яйца  
Перед Пасхой.

То была Страстная пятница [37. С. 23].

В изящнейшем «Вечернем рондо» продолжается тема поединка: лирический субъект и его противник (и одновременно, видимо, объект любви) ведут метафорическое сражение:

Меж темных скал, где палевые тени  
Неведомых и жутких привидений  
Плетут для странника томительный рассказ,  
Вдвоем с тобой, оружием четких фраз,  
Мы на закате начали сраженье.

Веселый яд полузакрытых глаз;  
Внезапной мрачности лукавое волнение...  
Но кто сумеет вспомнить о смиренности  
Меж темных скал?  
На западе последний луч угас:

То землю сонную тоскующий Атлас  
Низвел к последней, сумрачной ступени.  
И, наслаждением сменяя наслажденье,  
Задумчивыми ночь застала нас  
Меж темных скал [37. С. 29–30].

Как и в стихотворении «Поединок», здесь тоже бой идет на закате. Вновь речь идет о поединке символическом – примечательно, что в данном случае это словесный турнир. То есть сближаются *темы рыцарства и слова, поэзии*. Противник лирического «я» уже не Тоска и не другая аллегорическая фигура, а по-видимому, возлюбленная – во всяком случае, на эту мысль наводит строка «наслаждением сменяя наслажденье»: по всей вероятности речь идет о наслаждении боем, наслаждении поэзией и наслаждении любовью. Отметим, наконец, и постоянную для этой книги диалектику «лукавства» и «тоски», а также цепь оксюморонов: «веселый яд», «внезапной мрачности лукавое волнение».

В последнем стихотворении раздела, «Средневековом сонете», лирический субъект дает «обет во имя Бога», но что это за обет? С одной стороны, здесь явно возникают рыцарские ассоциации (например, образ «серебряных лат»), с другой – создается впечатление, что рыцарство оставляется в прошлом, а герой принимает на себя чисто монашеские клятвы. Это толкование тем более логично, что в первых строках возникают явные отзвуки новозаветной притчи о званых на пир (Мф 22: 1–14 и Лк 14: 16–24), т.е. о тех, кто откликается на Божий призыв:

Скорей, гонец! Я зван к нему на пир.  
Мечтою давней сердце он измучил,  
Но для веселия сегодня мрачны тучи,  
И под грозой сияет мой сапфир.

Старинных рыцарей увижу я турнир,  
Услышу мессы старые созвучья.  
О, Боже мой! И рядом – всемогущий,  
Еще не свергнутый языческий кумир.

Скорей, гонец! От клятвы нет возврата.  
Пускай во мгле серебряные латы  
Молчат. Темны латинские леса.

Но к невозможной встрече есть дорога,  
Раз надо мною грозны небеса,  
И дан обет, обет во имя Бога [37. С. 31].

Предположение об оставлении роли рыцаря ради иного пути к Богу находит подкрепление в том, что третий раздел «Лукавого странника», «В ограде» (подразумевается, видимо, «ограда церкви», поскольку все стихотворения этого раздела так или иначе имеют отношение к церкви и ве-

ре), вообще не содержит стихотворений с маской рыцаря. При этом пребывание в ограде церкви не излечивает от тоски и мечты. Завершает раздел и всю книгу стихотворение «Чуждых образов проходит вереница...» (положительно отмеченное Гумилевым), где лирический субъект отрекается от жизни и, видимо, от искусства ради служения Богу, но в конечном счете не уверен в своем выборе и его полноте:

И в последний раз, с тоской тревожной,  
Я смотрю на запертую дверь.  
Я совсем один. Совсем свободен. Боже,  
Ведь я Твой теперь? [37. С. 43].

Этот тревожный финальный возглас как бы воспроизводит диалектику всей книги стихов. Подведение итогов оказывается невозможным, а сюжет, прошедший фазу тезиса и антитезиса, не получает итогового синтеза. Принципиальная характеристика всей книги стихов и ее лирического субъекта – это неполнота и неокончателность любого воплощения и любого пути, диалектические их взаимопревращения, двойственность или, точнее, многогранность любой эмоции. При этом из всех вариаций образа лирического субъекта наиболее частотным и отчетливым является всё же образ рыцаря, который возникает и в других – не вошедших в сборник – поэтических текстах Лёвберг. Отметим, например, стихотворение «Нам не раскрыть заветной лжи...» (1915), где возникают мотивы «победного знамени» и, опять же, данного героем «дерзающего обета» [38. С. 29]. Или стихотворение, вошедшее в альманах молодой поэзии «Свирель»:

Ты помнишь, мы вместе играли  
С тобою в Священный Грааль.  
  
Там к нам подошли сарацины,  
Жители вражеских стран... [39. С. 4].

Наконец, очень показательным наиболее позднее из известных нам стихотворений Лёвберг «Монолог» (ок. 1928 г.). Здесь поэт с ролью рыцаря вроде бы прощается – но одновременно и с ролью поэта: эти два призвания для нее теснейшим образом связаны:

<...> Не рыцарь я, и латы  
Мне не пристали. Стихотворный бред  
Меня влечет лишь рифмою крылатой;  
В душе я, видите ли, вовсе не поэт.  
<...>  
Вся жизнь моя – короткий диалог.  
Я и Оно. Я голос. То молчанье,  
Чье имя хаос, космос или бог.  
  
Я и Оно. Нет между нами грани  
И враг врага не может превозмочь.

В такую вот неистовую ночь,  
Когда природа корчится от боли,  
В кружение пространств и лет  
Я с тетивы неугомонной воли  
Стрелу пускаю...<sup>1</sup>

Принципиально, что текст заканчивается именно так – воинским, рыцарским поступком, вопреки внешнему отказу от роли рыцаря. А само это автоматарефлексивное стихотворение становится утверждением статуса поэта – опять же вопреки сделанной декларации. То есть роль рыцаря сопровождает поэзию Лёвберг от ранних стихотворений до поздних – даже несмотря на попытки отказа от нее. Более того, *роли рыцаря и поэта* у нее *тождественны*: одно не существует без другого.

Таким образом, в поэзии Марии Лёвберг образ рыцаря оказывается важным и частотным, как ни у кого из известных нам поэтов-женщин Серебряного века. В этом отношении она может сравниться разве только с Блоком (который был ее любимым поэтом), Гумилевым (который в течение недолго времени, а именно осени – зимы 1915–1916 гг., был ее возлюбленным), да еще, пожалуй, с Эллисом, у которого эта маска тоже константна. Другая принципиальная особенность ее лирики состоит в константной маскулинной маске; ампула рыцаря же, само собой, архимаскулинно. Литературная «игра» Лёвберг очень последовательна: она не только не отступает от мужской маски в огромном большинстве напечатанных стихотворений, но и создает образ Дамы, возлюбленной своего лирического героя (при том что у этого образа, по-видимому, нет биографического подтекста и нет оснований подозревать у Лёвберг лесбийские наклонности, как, например, у П. Соловьевой). Но что характерно, образ рыцаря у Лёвберг балансирует между предельной метафоричностью (его антагонисты почти всегда либо аллегории чувств, либо книжные персонажи, либо объект любви, либо само мироздание) и очень личной и очень серьезной нотой, как свидетельствует, в частности, стихотворение «Монолог». Как у Е. Дмитриевой и Е. Кузьминой-Караваевой (которые в этом следовали, очевидно, за Блоком), рыцарь и поэт у нее сближены; как у символистов, образ рыцаря связан у нее с поиском высшего мира, как у Гумилева – с мотивом странствия, но и высший мир и странствие всё же понимаются у Лёвберг крайне своеобразно благодаря свойственным ее поэзии постоянным колебаниям между противоположными полюсами, оксюморонам, переходам от тоски к лукавству, от уверенности в обретении некой истины к очередной фазе сомнений, от аскезы – к наслаждению радостями жизни, от поисков Бога – до сказки в «узорах рококо». Пользуясь рядом «модернистических клише», Лёвберг создает свой, ни на кого не похожий образ рыцаря – изящного, лукаво-меланхоличного, полного то сомнениями, то порывом к чуду.

---

<sup>1</sup> Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. КГ-п-44-7-9.

Итак, лирическая маска «рыцаря под забралом» к 1915 г. была весьма распространена в русской поэзии – хотя и существенно в меньшей степени, чем маска рыцаря вообще и образ рыцаря, понятый не в качестве лирического субъекта, а как объект репрезентации. При этом она допускала удивительное разнообразие интерпретаций, видимо недооцененное Н. Гумилевым. Самое же интересное, что благодаря выстраиванию ассоциации «рыцарь – (истинный) поэт» эта маска оказалась востребована и поэтами-женщинами, стремившимися войти в андроцентричный дискурс модернизма на равных правах с мужчинами.

#### Список источников

1. Гумилев Н. Письмо о русской поэзии // Аполлон. 1915. № 10. С. 47–53.
2. Зусева-Озкан В.Б. Пьеса М.Е. Лёвберг «Дантон» в восприятии А.А. Блока // Литературный факт. 2021. № 2 (20). С. 115–130.
3. Зусева-Озкан В.Б. Драма «Жанна д'Арк» в контексте творчества М.Е. Лёвберг // Зусева-Озкан В.Б. Дева-воительница в литературе русского модернизма: образ, мотивы, сюжеты. М., 2021. С. 564–583.
4. Зусева-Озкан В.Б. Маскулинное лирическое «я» в поэзии Марии Евгеньевны Лёвберг // Сибирский филологический журнал. 2021. № 1. С. 73–90.
5. Спроге Л.В. Мотив «Рыцаря Бедного» в поэзии символистов: (Организация художественного единства книги стихов Эллиса «Арго») // Пушкин и русская литература: сборник научных трудов. Рига, 1986. С. 102–109.
6. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений : в 10 т. Л., 1977–1979.
7. Шелогурова Г.Н. Реликты рыцарского идеала в русской поэзии кризисной эпохи. А. Блок и Н. Гумилев // Вопросы литературы. 2011. №6. С. 205–228.
8. Блок А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М., 1997– .
9. А.А. Блок – Л.Д. Менделеева-Блок: Переписка: 1901–1917. М., 2017. 717 с.
10. Брюсов В.Я. Среди стихов. 1894–1924. М., 1990. 714 с.
11. Брюсов В.Я. Собрание сочинений : в 7 т. М., 1973–1975.
12. Соловьев С.М. Апрель: Вторая книга стихов. 1906–1909. М., 1910. 173 с.
13. Андрей Белый и Эмилией Метнер: Переписка: 1902–1915: в 2 т. М., 2017.
14. Андрей Белый и Александр Блок: Переписка: 1903–1919. М., 2001. 606 с.
15. Белый Андрей. Воспоминания о Блоке. М., 1995. 509 с.
16. Белый Андрей. Королевна и рыцари: Сказки. Пб., 1919. 64 с.
17. Лавров А.В. Брюсов и Эллис // Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1976. С. 217–236.
18. Эллис. Стихотворения. Томск, 2000. 287 с.
19. Верховский Ю.Н. Разные стихотворения. М., 1908. 116 с.
20. Северянин Игорь. Громокопящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы. М., 2004. 870 с.
21. Эренбург И. Стихотворения и поэмы. СПб., 2000. 816 с.
22. Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений : в 10 т. М., 1998– .
23. Бунин И.А. Собрание сочинений : в 6 т. М., 1987.
24. Кузмин М.А. Собрание стихов : в 3 т. München, 1977.
25. Богомолов Н., Малмстад Дж. Михаил Кузмин. М., 2013. 395 с.
26. Топорков А.Л. Заговоры в русской рукописной традиции XV–XIX вв.: История, символика, поэтика. М., 2005. 478 с.
27. Лохвицкая (Жибер) М.А. Стихотворения : в 2 т. СПб., 1900.
28. Стихи Черубины де Габриа, орнаментированные Е.Е. Лансере // Аполлон. 1910. № 10. С. 3–14.

29. *Sub rosa*: Аделаида Герцык, София Парнок, Поликсена Соловьева, Черубина де Габриак. М., 1999. 764 с.
30. Новые материалы о Черубине де Габриак // Гумилевские чтения. Wien, 1984. С. 104–123.
31. *Нешумова Т.* Невидимый трилистник: Черубина де Габриак, Д.С. Усов, Е.Я. Архиппов // *Toronto Slavic Quarterly*. 2007. № 20. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/20/neshumova20.shtml>
32. *Кузьмина-Караваева Е.Ю.* Равнина русская: стихотворения и поэмы. Пьесы-мистерии. Художественная и автобиографическая проза. Письма. СПб., 2001. 817 с.
33. *Тименчик Р.Д., Щербakov Р.Л.* Переписка с Н.С. Гумилевым (1906–1920) // Литературное наследство. Т. 98: Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 2. М., 1994. С. 400–411.
34. *Николай Гумилев* в воспоминаниях современников. Париж ; Нью-Йорк ; Дюссельдорф, 1989. 316 с.
35. *Оцун Н.А.* Николай Гумилев: Жизнь и творчество. СПб., 1995. 199 с.
36. *Рем Д., Сидоров А.* Тога Праетехта: Стихи 1909 года. М., 1910. 64 с.
37. *Лёвберг М.Е.* Лукавый странник: Стихи. Пг., 1915. 47 с.
38. *Вечер «Триремь»*: Лазарету деятелей искусств. Пг., 1916. 32 с.
39. *Свирель*: третий альманах молодой поэзии. Петроград ; Томск, 1917. 47 с.

#### References

1. Gumilyov, N. (1915) Pis'mo o russkoy poezii [A letter about Russian poetry]. *Apollon*. 10. pp. 47–53.
2. Zuseva-Ozkan, V.B. (2021) m.e. Levberg's play Danton as perceived by A. Blok. *Literaturnyy fakt – Literary Fact*. 2(20). pp. 115–130. (In Russian). DOI: 10.22455/2541-8297-2021-20-115-130
3. Zuseva-Ozkan, V.B. (2021) Drama “Zhanna d'Ark” v kontekste tvorchestva M.E. Levberg [Drama “Joan of Arc” in the context of M.E. Levberg's oeuvre]. In: Zuseva-Ozkan, V.B. (ed.) *Deva-voitel'nitsa v literature russkogo modernizma: obraz, motivy, syuzhety* [The Warrior Maiden in the Literature of Russian Modernism: Image, motives, plots]. Moscow: Indrik. pp. 564–583.
4. Zuseva-Ozkan, V.B. (2022) The masculine “T” in the poetry of Mariya Levberg. *Sibirskiy filologicheskii zhurnal – Siberian Journal of Philology*. 1. pp. 73–90. (In Russian). DOI: 10.17223/18137083/78/6
5. Sproge, L.V. (1986) Motiv “Rytsarya Bednogo” v poezii simbolistov (Organizatsiya khudozhestvennogo edinstva knigi stikhov Ellisa “Argo”) [The motive of the “Poor Knight” in the poetry of symbolists (Organization of the artistic unity of Ellis's book of poems “Argo”)]. In: Ischuk, G.N. (ed.) *Pushkin i russkaya literatura* [Pushkin and Russian Literature]. Riga: University of Latvia. pp. 102–109.
6. Pushkin, A.S. (1977–1979) *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]. 4th ed. Leningrad: Nauka.
7. Shelogurova, G.N. (2011) Relikty rytsarskogo ideala v russkoy poezii krizisnoy epokhi. A. Blok i N. Gumilyov [Relics of the knight ideal in Russian poetry of the crisis era. A. Blok and N. Gumilyov]. *Voprosy literatury*. 6. pp. 205–228.
8. Blok, A. (1997–2014) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem* [Complete Works and Letters]. Moscow: Nauka.
9. Lavrov, A.V. (ed.) (2017) *A.A. Blok – L.D. Mendeleeva-Blok. Perepiska. 1901–1917* [A.A. Blok – L.D. Mendeleev-Blok. Correspondence. 1901–1917]. Moscow: IWL RAS.
10. Bryusov, V.Ya. (1990) *Sredi stikhov. 1894–1924* [Among Poems. 1894–1924]. Moscow: Sovetskiy pisatel'.
11. Bryusov, V.Ya. (1973–1975) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.

12. Solov'ev, S.M. (1910) *April': Vtoraya kniga stikhov. 1906–1909* [April: The second book of poems. 1906–1909]. Moscow: Musaget.
13. Lavrov, A.V., Malmstad, J. & Pavlova, T.V. (eds) (2017) *Andrey Belyy i Emiliy Medtner. Perepiska. 1902–1915* [Andrey Bely and Emiliy Medtner. Correspondence. 1902–1915]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
14. Lavrov, A.V. (ed.) (2001) *Andrey Belyy i Aleksandr Blok. Perepiska. 1903–1919* [Andrey Bely and Alexander Blok. Correspondence. 1903–1919]. Moscow: Progress-Pleyada.
15. Belyy, A. (1995) *Vospominaniya o Bloke* [Memories of Block]. Moscow: Respublica.
16. Belyy, A. (1919) *Korolevna i rytsari: Skazki* [The Princess and the Knights: Fairy Tales]. Petrograd: Alkonost.
17. Lavrov, A.V. (1976) Bryusov i Ellis [Bryusov and Ellis]. In: Ayvazyan, K.V. (ed.) *Bryusovskie chteniya 1973 goda* [Bryusov readings of 1973]. Yerevan: Aipetrat. pp. 217–236.
18. Ellis. (2000) *Stikhotvoreniya* [Poems]. Tomsk: Vodoley.
19. Verkhovskiy, Yu.N. (1908) *Raznye stikhotvoreniya* [Various Poems]. Moscow: Scorpion.
20. Severyanin, I. (2004) *Gromokipyashchiy kubok. Ananasy v shampanskom. Solovey. Klasicheskie rozy* [A Thundering cup. Pineapples in champagne. A nightingale. Classical roses]. Moscow: Nauka.
21. Erenburg, I. (2000) *Stikhotvoreniya i poemy* [Poems and Narrative Poems]. Saint Petersburg: Gumanitarnoe agenstvo “Akademicheskii proekt”.
22. Gumilyov, N.S. (1998–cont.) *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]. Moscow: gaz.-zhurn. ob”ed. “Voskresen’ye”.
23. Bunin, I.A. (1987) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
24. Kuzmin, M.A. (1977) *Sobranie stikhov* [Collected Poems]. München: Wilhelm Fink.
25. Bogomolov, N. & Malmstad, J. (2013) *Mikhail Kuzmin* [Mikhail Kuzmin]. Moscow: Molodaya gvardia.
26. Toporkov, A.L. (2005) *Zagovory v russkoy rukopisnoy traditsii XV–XIX vv.: Istoriya, simbolika, poetika* [Conspiracies in the Russian Manuscript Tradition of the 15th–19th Centuries: History, symbolism, poetics]. Moscow: Indrik.
27. Lokhvitskaya (Zhiber), M.A. (1900) *Stikhotvoreniya* [Poems] Saint Petersburg: A.S. Suvorin.
28. Apollon. (1910) Stikhi Cherubiny de Gabriak, ornamentirovannye E.E. Lansere [Cherubina de Gabriak’s poems, ornamented by E.E. Lancere]. *Apollon*. 10. pp. 3–14.
29. Zhukovsky, T.N. & Kallo, E.A. (eds) (1999) *Sub rosa: Adelaida Gertsyk, Sofiya Parnok, Poliksena Solov'eva, Cherubina de Gabriak* [Sub rosa: Adelaide Herzyk, Sofia Parnok, Polixena Solovyova, Cherubina de Gabriak]. Moscow: Ellis Lak.
30. Martynov, V.F. (ed.) (1984) *Gumilyovskie chteniya* [Gumilyov Readings]. Wien: Wiener Slavistischer Almanach. pp. 104–123.
31. Neshumova, T. (2007) Nevidimyy trilistnik: Cherubina de Gabriak, D.S. Usov, E.Ya. Arkhipov [The Invisible Shamrock: Cherubina de Gabriak, D.S. Usov, E.Ya. Arkhipov]. *Toronto Slavic Quarterly*. 20. [Online] Available from: <http://sites.utoronto.ca/tsq/20/neshumova20.shtml>.
32. Kuz'mina-Karavaeva, E.Yu. (2001) *Ravnina russkaya: stikhotvoreniya i poemy. P'esy-misterii. Khudozhestvennaya i avtobiograficheskaya proza. Pis'ma* [Russian Plain: Poems and narrative poems. Mystery plays. Fiction and autobiographical prose. Letters]. Saint Petersburg: Iskusstvo-SPB.
33. Timenchik, R.D. & Shcherbakov, R.L. (1994) Perepiska s N.S. Gumilyovym (1906–1920) [Correspondence with N.S. Gumilyov (1906–1920)]. *Literaturnoe nasledstvo*. 2 (98). pp. 400–411.
34. Krejd, V. (ed.) (1989) *Nikolay Gumilyov v vospominaniyakh sovremennikov* [Nikolai Gumilyov in the Memoirs of Contemporaries]. Paris; New-York; Dusseldorf: Goluboy vsadnik.

35. Otsup, N.A. (1995) *Nikolay Gumilyov: Zhizn' i tvorchestvo* [Nikolay Gumilyov: Life and Creativity]. Saint Petersburg: Logos.

36. Rem, D. & Sidorov, A. (1910) *Toga Praetexta. Stikhi 1909 goda* [Toga Praetexta. Poems of 1909]. Moscow: tip. t/d Pozhidayeva i Edel'berg.

37. Levberg, M.E. (1915) *Lukavyy strannik: Stikhi* [The Crafty Wanderer: Poems]. Petrograd: tip. A. Lavrov i K°.

38. Trireme. (1916) *Večer "Triremy": Lazaretu deyateley iskusstv* [Evening of the "Trireme": The Infirmary of artists]. Petrograd: Trirema.

39. Anon. (1917) *Svirel': tretiy al'manakh molodoy poezii* [The Pipe: the third almanac of young poetry]. Petrograd: Fakel; Tomsk: Tipo-litografiya Sibirskogo tovarishchestva pechatnogo dela.

***Информация об авторе:***

**Зусева-Озкан В.Б.** – д-р филол. наук, ведущий научный сотрудник Отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени ИМЛИ им. А.М. Горького РАН (Москва, Россия). E-mail: v.zuseva.ozkan@gmail.com

***Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.***

***Information about the author:***

**V.B. Zuseva-Özkan**, Dr. Sci. (Philology), leading researcher, Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation). E-mail: v.zuseva.ozkan@gmail.com

***The author declares no conflicts of interests.***

*Статья поступила в редакцию 03.08.2022;  
одобрена после рецензирования 05.09.2022; принята к публикации 22.09.2022.*

*The article was submitted 03.08.2022;  
approved after reviewing 05.09.2022; accepted for publication 22.09.2022.*