# А.В. Аристова

# ПАРАДИГМА «ЖИЗНЬ – СМЕРТЬ – БЕССМЕРТИЕ» В ПОЭЗИИ НИКОЛАЯ ГУМИЛЁВА

Концептуальную основу поэзии Гумилёва составляет парадигма «жизнь – смерть – бессмертие». Эти универсалии в творчестве поэта сквозные и отражают владевшую им потребность в осмыслении вечных проблем бытия. Подход Гумилёва определяют идеи трансцендентального идеализма, и прежде всего теософии (включая такую ее разновидность, как антропософия), но в отличие от предшественников – символистов они дополнены положениями «философии жизни» Ф. Ницше, оказавшей на поэта большое влияние. В разные периоды творчества на первый план у него выходило то первое, то второе, с чем и связан переход Гумилёва от символизма к акмеизму; последняя же книга поэта «Огненный столп» демонстрирует их синтез, скрепляющий земное, преходящее, и вечное.

Уже в литературном манифесте «Наследие символизма и акмеизм» (1913), заявляя о появлении нового течения в искусстве, Гумилёв акцентирует не только его новаторскую сущность, но и теснейшую преемственную связь с символизмом. Акмеизм, по представлениям Гумилёва, – не только преодоление определенных тенденций символизма, но и продолжение, развитие важнейших его положений и концепций. «…Чтобы это течение утвердило себя во всей полноте и явилось достойным преемником предшествующего, надо, чтобы оно приняло его наследство и ответило на все поставленные им вопросы. Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом» [6, с. 494], – пишет поэт. И это была не просто декларация.

Гумилёв начинал как символист, ученик В. Брюсова,[[1]](#footnote-1) и многое, впитанное им у учителя, стало составной частью его эстетики.

Но поскольку он «прозвучал» как акмеист, современники нередко воспринимали его как противника символизма. Таково и суждение о нем В. Ходасевича: «Гумилёв, до конца жизни не вышедший изпод влияния Брюсова, воображал себя глубоким, последовательным врагом символизма» [25, с. 323]; правда, В. Ходасевич уточнял, что отрицательным было, главным образом, отношение Гумилёва к младосимволистам – А. Блоку, А. Белому, «сокрытый двигатель» творчества которых был ему чужд, непонятен, а не к символизму в целом. Действительно, Гумилёв высоко ценил французских, немецких и русских символистов за то, что они обратились к вопросу о месте человека в мироздании, связи личности и истории с вечностью, вселенским мировым процессом, утверждали высокий идеал поэта, способствовали обогащению поэтики. Новизна их подхода определялась потребностью в обобщении всего, накопленного метафизическим идеализмом, включая идеи неклассической философии (А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, В. Соловьёв и др.), как реакции на «обезбоживание» мира в связи с распространением естественнонаучных знаний о нем и усилением позиций материализма. «С конца XIX в., в условиях кризиса традиционных религий, начались попытки создания некой новой “универсальной” религии на основе объединения оккультных и религиозно-философских учений самых разных времен и народов» [28, с. 279]. Самыми востребованными русскими символистами оказались теософия и антропософия.

Теософия (греч. ϴεοσοφια, от ϴεός – бог и σοφια – мудрость, знание) 1) «в широком смысле слова – мистическое богопознание», «учение о божестве, исходящее из субъективного мистического опыта и стремящееся изложить этот опыт в виде связной системы» [28, с. 390]; 2) религиозно-мистическое учение Е. Блаватской и ее последователей, основанное на синтезе идей различных религий и метафизических систем, а также определенных данных науки. Божественная Мудрость, согласно теософии, не вмещается в одну отдельно взятую религию, и теософия «стремится объединить различные вероисповедания через тождественность эзотерического смысла всех религиозных символов» [27, с. 821]. Задача теософии – помочь человеку, получающему посвящение у махатм, открыть в себе истинное Я, вечное и единое с Я-Абсолютом, и осуществить воссоединение с Высшим Единым Я.

Одна из версий теософии – антропософия (от греч. ᾰνθρωπος – человек, σοφια – мудрость): разработанная Р. Штейнером доктрина мистического богопознания и богореализации, осуществляемых самим человеком, нацеленным на открытие Бога в себе [26].

И то, и другое не прошло мимо внимания Гумилёва[[2]](#footnote-2), хотя у него собственный вариант духовных исканий, оспаривающий неприемлемые для поэта постулаты предшественников.

Концепция двоемирия, как и у символистов, составила основу гумилёвского миросозерцания. Образы мира земного и мира иного занимают равновеликое место в поэзии Гумилёва. Однако, в отличие от символистов, стремившихся «прорваться сквозь покров повседневности к сверхвременной идеальной сущности мира, его трансцендентной Красоте» [11, с. 379], Гумилёв считал, что «непознаваемое по самому смыслу этого слова нельзя познать» [6, с. 495]. Это не значит, что оно для Гумилёва не существует. «Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять свои мысли о нем более или менее вероятными догадками – вот принцип акмеизма» [6, с. 496], – указывает поэт. При этом Гумилёв полагал себя вправе «изображать душу в те моменты, когда она дрожит, приближаясь к иному...» [6, с. 496]. Критически относился художник к стремлению символистов в каждом мгновении отыскивать просвет в вечность и к символистской «теории соответствий», согласно которой всякий предмет, всякое явление земного мира ценны лишь в той мере, в какой помогают угадать «сущность вещей в себе и идей, находящихся за пределами чувственных восприятий» [11, с. 379], в мире ином. «Символизм, в конце концов, заполнив мир соответствиями, обратил его в фантом, важный лишь постольку, поскольку он сквозит и просвечивает иными мирами….» [4, с. 498]. Гумилёву же мир земной оказался дорог не менее, чем мир иной, – они для него равноценны. Несмотря на все противоречия и контрасты, мир земной в восприятии поэта оправдан как явление эстетическое – создание Творца-Первохудожника, а оно плохим быть не может и в этом качестве получает самую высокую оценку. Так проявилось воздействие на Гумилёва раннего Ф. Ницше, развивавшего идеи метафизики искусства.

Согласно Ф. Ницше, земной мир и бытие, столь далекие от совершенства, «получают оправдание только как эстетический феномен… даже безобразные и дисгармонические начала представляют собой художественную игру, которую ведёт сама с собою Воля, несущая вечную и полную радость» [15, с. 246]. Словами ницшевского Заратустры мир характеризуется как «поэтическое творение бога» (см. [16, с. 27]), и оно великолепно. Приоритет духа не отрицается, но реабилитируется телесно-материальное. «…Все вещи крещены у источника вечности…» [16, с. 143], – заявлял Ф. Ницше.

Вместе с другими акмеистами Гумилёв провозглашает самоценность каждого явления жизни, не нуждаюшегося ни в каком оправдании извне, так как даже ничтожнейшее из них необходимо в божественной картине жизни и противостоит пустоте небытия. Именно обостренное чувство невечности, конечности, смертности всего земного, что с такой убедительностью показали символисты, и побуждает акмеистов дорожить каждой крупицей земного бытия. При этом вышая заповедь акмеизма – любить «существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя» [13, с. 21]. Отстаивание и поэтизация бытия в противовес небытию – исходный импульс творчества акмеистов. «Символисты были плохими домоседами, они любили путешествия, но им было плохо, не по себе в клети своего организма и в той мировой клети, которую с помощью своих категорий построил Кант. Для того, чтобы успешно строить, первое условие – искренний пиетет к трем измерениям пространства – смотреть на них не как на обузу и на несчастную случайность, а как на Богом данный дворец. В самом деле, что вы скажете о неблагодарном госте, который живет за счет хозяина, пользуется его гостеприимством, а между тем в душе презирает его и только и думает о том, как бы его перехитрить» [13, с. 20], – иро-

нически замечает соратник Гумилёва по акмеизму

О. Мандельштам.

Критически оценивает доакмеистические времена и сам Гумилёв:

Трагикомедией – названьем «человек» – Был девятнадцатый смешной и страшный век,

Век, страшный потому, что в полном цвете силы

Смотрел он на небо, как смотрят в глубь могилы,

И потому смешной, что думал он найти

В недостижимое доступные пути [7, с. 354].

Не отрицание мира иного, столь же значимого для акмеистов, как и для символистов, а бесповоротное приятие мира земного, как бы заново – после трагических прозрений символистов – открываемого акмеистами, – вот где проходит водораздел между ними и предшественниками.

Храм твой, Господи, в небесах, Но земля тоже твой приют [7, с. 287], –

так обосновывает Гумилёв приверженность акмеистов не только небесному, но и земному. Отсюда – жизнеутверждающий пафос их творчества (в противовес космическому пессимизму символистов), конкретно-чувственное восприятие вещного мира (отказ приносить в жертву мистическому символу прочие способы поэтического воздействия), стремление не к «тайнописи», а к «яснописи» – кларизму. Вместе с тем принцип концептуального миромоделирования, присущий символистам, сохраняется. Сохраняется в целом ряде случаев и приверженность мифопоэтике, по крайней мере – у Гумилёва.

**•**

Мир иной постоянно присутствует в сознании Гумилёва как идеальная утопическая модель бытия.[[3]](#footnote-3) Он наделяется такими качествами, как вечность, беспредельность, совершенство, как бы концентрирует в себе мечты поэта о прекрасном. Соотнесение с вечностью позволяет со всей непреложностью осознать трагическую подоплеку человеческого существования – смертность, побуждает по-настоящему оценить драгоценность каждого дня жизни, примиряет и со смертью в надежде на посмертное обретение лучшего, потустороннего мира.

Используемые для обозначения мира иного образы заимствуются Гумилёвым, в основном, из античной и библейской мифологии, а также – арсенала символизма. К античности восходит восприятие мира иного как «полей неведомой страны», «полей блаженных», «золотых полей», «Элизиума», «обители Эреба», «рощ рая», «того леса», «иных областей», «иной земли», «неведомой страны», «островов совершенного счастья» и др. Библейские представления о нем отражают такие образы, как «божий рай», «светлый рай», «Эдем», «дом нежного отца», «обитель нетленная», «небесные покои», «неотцветающий сад», «родина святая», «родина иная» и др. Поэтика символизма используется Гумилёвым при изображении мира иного как «Царства неземного сна», «Царства Вечного Молчания», «розовой дали», «далёкого», «нездешнего», «неземного», «Индии Духа», «Мекки <Духа>» и др. Лирический герой Гумилёва характеризуется как странный паладин с душой, «измученной нездешним» [7, с. 135].

Наиболее часто мир иной дается у Гумилёва как рай. Это место вечного блаженства обретших бессмертие душ, – скорее, поэтическая версия рая, включающая античные, христианские, мусульманские, собственно авторские о нем представления, и в этом Гумилёв выступает как приверженец теософии.

Неотъемлемые характеристики гумилёвского мира иного –

«сиянье», «сверканье», «блеск», создающие впечатление неземной

«Вы говорите, что верите в Заратустру? Но что толку в Заратустре! Вы – верующие в меня: но что толку во всех верующих!

Вы еще не искали себя, когда нашли меня. <…>

“Это теперь м о й путь, – а где же ваш?” – так отвечал я тем, кто спрашивал меня о “пути”. Именно о д н о г о п у т и – и не существует!» [16, с. 70, 170].

красоты, светоносности. Используемые художником эпитеты «розовый», «голубой», «синий», «сине-хрустальный», «золотой» также имеет значение красоты, нежности, прозрачности, роскоши, наполненности светом:

Блеснет сиянье розового рая [7, с. 188];

Душу пронзая, как тонкой иглой, Синими светами рая [7, с. 287].

Нередко рай изображается Гумилёвым в виде сада (райского сада)[[4]](#footnote-4), например в стихотворениях «Рай», «Райский сад», «На палантине»:

Мне часто снились райские сады, Среди ветвей румяные плоды.

Лучи и ангельские голоса,

Внемировой природы чудеса [7, с. 239].

Рай оказывается проекцией мечты-сна поэта о мире идеальном. В некоторых случаях его описание конкретизируется. Таково стихотворение «Райский сад»:

В золотисто-лиловом мираже

Дивный сад предо мною встает.

Ах, такой раскрывался едва ли

И на ранней заре бытия,

И о нем никогда не мечтали

Даже Индии солнца – князья.

Бьет поток; на лужайках прибрежных

Бродят нимфы забытых времен;

В выем раковин, длинных и нежных,

Звонко трубит мальчишка-тритон [7, с. 442–443]. Гумилёву ближе языческий вариант рая, более «материализованный», более связанный с земной жизнью. Поэт наделяет рай и роскошью Востока, и антропоморфизированными воплощениями природных сил, свойственными античности, и, кроме того, помещает туда любимую женщину, без которой не мыслит истинного блаженства. В стихотворении «На палатине» Гумилёв со всей определенностью отдает предпочтение античной модели мира иного, противопоставляет Элизиум раю небесному, где будет лишен многого из того, к чему так сильно привязан:

Ах, если б умер я в тот миг,

Я твердо знаю, я б проник

К богам в Элизиум святой

И пил бы нектар золотой,

А рай оставил бы для тех,

Кто помнит ночь и верит в грех,

Кто тайно каждому стеблю

Не говорит свое «люблю» [7, с. 369].

Шутливое изображение рая как реально существующей планеты, где среди экзотической природы («У деревьев синие листья, // Всюду вольные звонкие воды, // Реки, гейзеры, водопады» [7, с. 360]), вместе с аборигенами живут ангелы, нет несчастий и смерти, появляется в стихотворении «На далекой звезде Венере». Традиционные религиозные описания рая поэт соединяет с космическо-фантастическими и даже использует словоновшества из арсенала футуристов для передачи языка ангелов («Говорят ангелы на Венере // Языком из одних только гласных. // Если скажут еа и аи, // Это радостное обещанье, // Уо, ао – о древнем рае // Золотое воспоминанье» [7, с. 360–361]).[[5]](#footnote-5) Венерианская идиллия только атрибутами, а не своей сутью отличается от античной, представляет ее модернизированную модификацию. Шутливая интонация позволяет предположить, что Гумилёв в данном случае беззлобно пародирует Ф. Сологуба с его фантастической звездой Маир, прекрасно осознавая условность подобных символико-романтических образов. Предпочитает художник, однако, более устоявшиеся модели мира иного, хотя также вносит в них немало своего.

Райский пейзаж Гумилёв неизменно наделяет чертами земной природы, богатой и прекрасной. Так, в стихотворении «Судан» он пишет:

А кругом на широких равнинах,

Где трава укрывает жирафа,

Садовод всемогущего Бога

В серебрящейся мантии крыльев Сотворил отражение рая:

Он раскинул тенистые рощи

Прихотливых мимоз и акаций,

Рассадил по холмам баобабы,

В галереях лесов, где прохладно

И светло, как в дорическом храме,

Он провел многоводные реки

И в могучем порыве восторга

Создал тихое озеро Чад [7, с. 311–312].

Если природа Судана у Гумилёва – «отражение рая», нетрудно довообразить, каким ярким, красочным, экзотичным (для русского человека) видится он поэту. Здесь роскошная природа, удивительные звери и птицы, прозрачные реки и озера, всегда солнечно. А главное – рай представлен в процессе его создания-творения Ангелом, исполняющим волю Бога и преисполненным вдохновения, подобно художнику. И создается он по законам Красоты как явление прекрасное, своего рода произведение искусства, на что указывает сравнение с дорический храмом. Поскольку Ангел назван Садоводом, то творимое им – еще один вариант райского сада у Гумилёва. О предназначении его для человека, заслуживающего рая, говорят вводимые детали земного мира (сравнение стройных лесов с галереей, раскрашивание перьев у попугаев, наделение газели девичьими глазами). Всё здесь совершенно, причем глаза разбегаются от разнообразия и богатства. Но, поскольку суданская природа – «отражение рая», не только проясняется представление поэта о мире ином, но и выявляется наличие «райских» качеств в мире земном и прежде всего – в его природе, красотой и разнообразием которой не устает упиваться поэт. Она для него – живая, родная человеку, что подчеркивает использование приема антропоморфизации. Так, повествуя о деревьях, Гумилёв обнаруживает Моисеев посреди дубов, Марий – между пальм, поэтизирует «свободные, зеленые народы» как царство совершенной жизни. Поэт не сомневается в том, что, оказавшись в раю, узнает любимые и дорогие ему места родной Земли («Приглашение в путешествие»).

Указание на сходство с раем является средством поэтизации земной природы, поэтизации жизни, самой планеты Земля – поистине райского уголка среди черных бездн мироздания и вечного безмолвия космоса.

Связь мира земного и мира иного, отблеск райского света обнаруживает Гумилёв и в других проявлениях земного бытия. Это святое подвижничество во имя Бога, любовь, искусство. Рассматривая картину Фра Беато Анджелико, Гумилёв фиксируют высшую духовную просветленность изображенных на ней мучениковсвятых, они отмечены печатью Божьей благодати:

И так не страшен связанным святым

Палач, в рубашку синюю одетый,

Им хорошо под нимбом золотым:

И здесь есть свет, и там – иные светы [7, с. 215].

Золотой нимб над головами святых – зримое выражение переполняющего их души небесного света, света рая. Отблеск рая лежит на самой картине итальянского мастера. Поэт приводит легенду о том, что с Фра Беато Анджелико в его искусстве дивном состязался серафим, но превзойти его не смог.

Искусство, творчество, по Гумилёву, – прозрение рая, воспоминание о рае, сны о рае, а поэт – «Строитель храма, // Угодного земле и небесам» [7, с. 367]. Это храм красоты, света, одухотворенности, созидаемый во славу Бога и его творения, – божьего мира («Из пятистопных ямбов»). Образная система, цветовая гамма произведений этого плана во многом родственны «райским» стихотворениям Гумилёва. Но райски-прекрасное, светоносное, гармоническое в них – реальность земного бытия, человеческого сознания. О многом говорит то, что поэт как бы раздвигает пределы небесного рая, помещая в него великих мастеров искусства и созданные ими творения. Без них и в раю он не испытывал бы полного счастья, их присутствие создает необходимую полноту райского блаженства:

А я уже стою в саду иной земли,

Среди кровавых роз и влажных лилий, И повествует мне гекзаметром Вергилий О высшей радости земли [7, с. 354].

Тем самым бессмертные творения искусства возводятся в разряд высших духовных ценностей человечества, приравниваются к святыням, дарам рая. Они способствуют совершенствованию человека, лепят и преображают его внутренний мир и телесную сущность, формируют идеал прекрасного, вырабатывают чувство трансцендентного.

Носитель высокой, жизнепреобразующей миссии – поэт, по Гумилёву, заслуживает рая, и сами стихи для него – мир иной, восполняющий то, чего человек лишен в реальной жизни. Творчество дает возможность испытать «чувство рая» (райские переживания), позволяет насладиться тем, «чего на свете нет».

И мне во сне опять дана Обетованная страна [7, с. 433], –

пишет Гумилёв, характеризуя свое «второе» бытие в «золотой стране небылиц». Поэт, действительно, живет в двух мирах, как бы соединяя землю и небо, современное и вечное, личное и всечеловеческое, сближая реальность и мечту, напоминая о мире ином как недосягаемом, но прекрасном идеале.

Отсвет рая несет у Гумилёва и любовь-Эрос, хотя она неотделима у него от мучений, имеет два начала: природное и идеальное. Выявляя идеальное начало любви-Эроса, раскрывая идеальную сущность, прозреваемую в любимой женщине, поэт широко использует метафоры, сравнения, эпитеты, связанные с представлением о мире ином и его обитателях – ангелах:

Я твердо, я так сладко знаю,

С искусством иноков знаком,

Что лик жены подобен раю,

Обетованному Творцом [7, с. 274];

Но солнечным облаком рая

Ты в темное сердце вошла [7, с. 397].

Гумилёв характеризует любовь-Эрос как чувство духовнотелесное, не только способное дать неземное блаженство, утолить тоску по иному – прекрасно-совершенному – бытию, но и помочь обрести свое истинное «я», а вместе с ним и высший смысл жизни. Произведения поэта отражают его увлечение философией любви В. Соловьёва, во всяком случае – появляющимся у него понятием андрогинизма, заимствованным у Платона и предполагающим рождением прекрасного бессмертного существа, «целого человека» в результате духовно-телесного слияния двух обретшие друг друга половин «в одну абсолютную идеальную личность» [21, с. 45]. В стихотворении «Андрогин» читаем:

Тебе никогда не устанем молиться, Немыслимо-дивное-бог-существо.

Мы знаем, ты здесь, ты готов проявиться,

Мы верим, мы верим в твое торжество [7, с. 145]. Андрогинизм трактуется Гумилёвым как «путь высшей любви, совершенно соединяющей мужское с женским, духовное с телесным» [21, с. 40], божеское с человеческим в богочеловеческое. Он так и остается неосуществимым идеалом, но и обычная земная любовь со всеми ее драмами, разочарованиями не утрачивает у художника своего романтического ореола, служит поэту звездой, сияющей в небе его души («К синей звезде»).

Образы мира иного, проецируемые на явления мира земного, служат средством эстетизации всего, чем прекрасно и желанно земное бытие. Это важнейшая составляющая поэтизации самого феномена жизни у Гумилёва. Ее ценность безмерно возрастает.

**•**

Мир земной Гумилёв изображает как романтик, возлюбивший и сушу, и море, всему другому на земле предпочитающий необыкновенное, исключительное, экзотическое, граничащее с мечтой. Этот мир празднично преображен восприятием человека, преисполненного кипения молодых сил, очарованного соблазнами жизни, опьяненного счастьем бытия.

Во многих отношениях напоминая рай, мир земной Гумилёва поражает изобилием и красочностью своих даров, первозданным буйством и роскошью природных сил, разнообразием культур и цивилизаций. При его изображении господствует не свет, а многоцветье, причем поэт предпочитает яркие, сочные, насыщенные цвета: красный, алый, золотой, зеленый, синий, белый, – бьющие в глаза, завораживающие своей избыточностью. Нередко Гумилёв еще и удваивает цветовые обозначения, усиливая интенсивность цветоизлучения: «здесь розы краснее, чем пурпур царей», «рубины греховно-красны». Ощущение богатства, роскоши дает и пристрастие поэта к драгоценным камням, металлам, тканям:

Вокруг него сверкает злато

Алмазы, пу ́рпур и багрец [7, с. 83], –

а также – уподобление им различных явлений природы и человеческой жизни:

И я верил, что солнце зажглось для меня,

Просияв, как рубин на кольце золотом [7, с. 101], –

которые могут своей ослепительной красотой превосходить драгоценности:

Ярче золота вспыхнули дни [7, с. 103].

Для Гумилёва характерны эпитеты, акцентирующие высшую степень качества или неповторимость, несравнимость описываемых предметов и явлений с чем бы то ни было: «царственные» (звуки), «неземная» (тишь), «несказанная» (мощь), «небывалые» (плоды), «невиданные» (цветы), «немыслимые» (травы). Во всем этом ощущается установка на исключительное, из ряда вон выходящее, поражающее зрение и воображение. Сравнения и метафоры Гумилёва также нередко служат средством эстетизации природы и человека:

Но этот сад, он был во всем подобен

Священным рощам молодого мира [7, с. 292];

Сердце – улей, полный сотами,

Золотыми, несравненными! [7, с. 162].

Весьма заметную роль в произведениях поэта играет экзотика, и прежде всего – африканская экзотика: изображение редких, диковинных для нас растений и животных, описание нравов, обычаев, легенд народов и племен загадочного африканского континента, появляющиеся в книгах «Романтические цветы» (1908), «Жемчуга» (1910), «Чужое небо» (1912), «Шатер. Стихи 1918 года» (1921). «Как будто вновь сотворенные, в поэзию хлынули звери, слоны, жирафы, львы, попугаи с антильских островов…» [4, с. 496], – удивительный, почти еще не тронутый цивилизацией мир с восторгом первооткрывателя живописует Гумилёв. Африканская природа, красочная, буйная, неисчерпаемая в своих проявлениях, таящая и загадки, и опасности, поэтизируется художником как олицетворение могучей стихийной силы жизни. В ней выражает себя дионисийское начало бытия (по Ф. Ницше). Гумилёв акцентирует превышение меры во всем: безумии палящего солнца, яркости и насыщенности цветов, исполинских размерах растений, изобилии животных и птиц, неистовости и ярости первобытных инстинктов. Этнографически-географический принцип описания переходит в объяснение любви к миру, сверх меры одаривающему человека экзотикой и чудесами и одновременно требующему от него максимальной самоотдачи, мужества, физической выносливости: качеств не только путешественника, увлеченного Музой Дальних Cтранствий, но и охотника, воина, авантюриста.[[6]](#footnote-6)

«Велико богатство тем и средств выражения у великих русских поэтов, например, у Пушкина, Лермонтова. Но у них проще рисунок. У Гумилёва по сравнению с ними – пышность барокко. Он экзотичен не только в выборе тем, но и в роскоши слов, звучных и красочных» [17, с. 567]. В первую очередь это относится именно к «африканским» стихам. Неповторимую окраску им придает отмеченная Н. Оцупом патетичность стиля: «В ней – след его подлинного романтического порыва» [17, с. 568].

В отличие от Африки Европа у Гумилёва прежде всего – олицетворение культуры и цивилизации. Она представлена, в основном, образами прославленных городов Италии. Урбанистический пейзаж, историко-культурные реалии, мифы и легенды, используемые поэтом, призваны прославить высшие достижения человеческой цивилизации, символами которой у Гумилёва становятся эмблема Рима – Капитолийская волчица, Падуанский собор, Пизанская башня, Персей Кановы, картины Фра Беато Анджелико. «Гумилёва его итальянские стихи сближают с автором «Roemische Elegien», любившим Италию как любовь, с великой радостью эпикурейца» [17, с. 569].[[7]](#footnote-7) Поэта влечет дух старины – античности, средневековья, ощутимый в Италии и также воспринимаемый им как экзотика. Мир постигается не только вширь, но и вглубь – в богатстве и многообразии наследия различных исторических эпох.

Конечно же, Гумилёв высоко ценит культуру – важнейшее достояние людей на Земле. При его теософской ориентации можно предположить, что само это слово поэт возводил к традиции индуизма, где есть культ бога Ура – бога света. Такой свет способен просветлить человеческие души, сделать людей более совершенными. Культура для Гумилёва – олицетворение аполлонизма (по Ф. Ницше).

Синтез природы и культуры – гармонического соединения двух основополагающих начал человеческого бытия – поэтизирует Гумилёв в созданном им романтическом образе Китая (кн. переводов «Фарфоровый павильон», 1918). Не случайно стихи китайского цикла обретают умудренную созерцательность, умиротворенность, даже идилличность. Они напоминают изящные миниатюрные рисунки тонкой кисточкой по шелку, на которых в стилизованном виде запечатлены характерные приметы китайского пейзажа, быта людей. Природа и культура соотносятся у Гумилёва по принципу взаимоотражающихся зеркал: маленькое озеро кажется поэту похожим на чашку с водой, бамбук – на хижины, деревья – на море крыш, скалы – на пагоды. Соответствие жизни людей красоте и мудрости естественной природы выступает у Гумилёва условием достижения блаженства на земле.

Да, мир хорош, как старец у порога,

Что путника ведет во имя Бога

В заране предназначенный покой [7, с. 374], –

заключает поэт, обобщая свои впечатления об увиденном, узнанном, испытанным, пережитом. Он чувствует себя маркизом де Карабасом, богатство которого составляет не золото и серебро, а неисчерпаемая красота Земли:

…И в каждой травке, в каждой ветке Я мой встречаю маркизат [7, с. 149].

**•**

Влюбленный в жизнь, Гумилёв называет ее своей подругой, заражает ненасытной жаждой все увидеть, познать, испытать, стремлением жить ярко, насыщенно, бесстрашно, во всю мощь отпущенных сил. В максимальной степени ему присуща воля к жизни и интенсивность ее проживания. И чрезвычайно важно, что Гумилёв сам творит свою жизнь, а не плывет пассивно по течению. Многое из задуманного, первоначально существовавшего как мечта (овладение мастерством конной езды, женитьба на А. Горенко (Ахматовой), африканские путешествия, поэтическая слава) у него сбывается. Более того, «в жизнь одну десятки жизней» [19, с. 153] Гумилёв сумел вместить. И «он творил свой поэтический, полный энергии, воли и романтики мир, чтобы погрузиться в него и в нем обрести достойную себя реальность» [10, с. 4].

Образ лирического героя Гумилёва сочетает в себе традиционно-романтическое представление о поэте, восходящее к

М. Лермонтову, и воспринятые через В. Брюсова положения учения Ф. Ницше о сверхчеловеке. В духе лермонтовской традиции он именуется братом пропастей и бурь, отождествляется с «вихрем грозовым // И громом и огнем» [7, с. 77], то есть оказывается равномасштабен могучим стихийным явлениям мировой жизни. Но ему неведомо лермонтовское тайное страдание – лирический герой Гумилёва упивается жизнью, творчеством, борьбой, утверждает себя как русский Заратустра, то есть сверхчеловек, описанный в книге Ф. Ницше «Так говорил Заратустра» («Песнь Заратустры», «Рассказ девушки», «Людям настоящего», «Людям будущего», «Иногда я бываю печален» и др.).

В «Пути конквистадоров» А. Ахматова находила сходство с трагедией И. Анненского «Царь Иксион»: «…Иксион – человек, который становится богом, – конечно, задержал на себе внимание Николая Степановича. Это так в духе Ницше, которым Николай Степанович в ту пору увлекался» (цит. по [12, с. 27–28]). Отголосок трагедии И. Анненского проступает в стихотворении Гумилёва «Иногда я бываю печален…»:

Я забытый, покинутый бог,

Созидающий в груде развалин

Старых храмов грядущий чертог [7, с. 97].

Но у Ф. Ницше место бога занимает человекобог – сверхчеловек:

« У м е р л и в с е б о г и : т е п е р ь м ы х о т и м , ч т о б ы ж и л с в е р х ч е л о в е к » [16, с. 70].

Гумилёв же принимает и то, и другое: и Трансцендентный Абсолют, и сверхчеловека, призванного в своем развитии уподобиться богам, осуществляющегося на Земле, но никогда не забывающего о небе.

В. Соловьёв, размышляя об идее сверхчеловека, указывал: «Одно и то же слово совмещает в себе и ложь, и правду этой удивительной доктрины. Всё дело в том, как мы понимаем, как произносим слово “сверхчеловек”. Звучит ли в нем голос ограниченного и пустого притязания, или голос глубокого самосознания, открытого для лучших возможностей и предваряющего бесконечную будущность?» [20, с. 155]. Потребность стать лучше и больше, перерасти самого себя, проходя «беспредельный ряд степеней внутреннего – душевного и духовного – возрастания» [20, с. 157], «в настоящее выдвигая то, что еще недавно было чем-то противоположным действительности – мечтою, субъективным идеалом, утопией» [20, с. 156], наконец, стремление одержать победу над смертью и обрести бессмертие, – вот что, по В. Соловьёву, составляет «правду» русского варианта ницшеанства. Дурная его сторона: «Презрение к слабому и больному человечеству, языческий взгляд на силу и красоту, присвоение себе заранее какого-то исключительного сверхчеловеческого значения» [20, с. 155] – философом решительно отвергается.

В отличие от В. Соловьёва[[8]](#footnote-8) Гумилёв воспринимает ницшевскую философию нерасчлененно. Ему близок у Ф. Ницше прежде всего идеал свободного, бесстрашного, волевого человека, сильного духом и телом, не покоряющегося обстоятельствам, а преодолевающего их, не ждущего пассивно осуществления своих желаний, а активно созидающего «черты грядущего храма» [7, с. 98] жизни, обновленной на лучших, более совершенных началах. Но поэт привносит в ницшевскую философию и причудливо переплетает с ней и определенные постулаты индуизма, античности, христианства, работ А. Шопенгауэра, воспринятые и переработанные теософией. Первоначально лирический герой Гумилёва наделяется обликом конквистадора. Однако, как видно из книги стихов «Путь конквистадоров» (1905), все его завоевания осуществляются в сфере духовной, в сфере творчества. Он предстает скорее воином духа, способствующим приближению «утра человечества». Не случайно в воинственный наряд гумилёвского конквистадора вплетена «лилея голубая». Это символ принадлежности высшим сферам бытия и одновременно эмблема власти (в данном случае – духовной). Другой значимый атрибут личности лирического героя – огонь, которым он увенчан, как ореолом, – своего рода духовная аура. Культ огня как божественной, очистительной стихии, особо значим для зороастризма, откуда и воспринят был Ф. Ницше. Намекая на истоки используемого образа, Гумилёв трактует его иносказательно – как символ творческого горения, знак принадлежности к избранным. Лирический герой поэта ощущает себя «сыном голубой высоты», обитателем возносящихся в лазурь, недосягаемых для простых смертных вершин, как и Заратустра, спускается с гор, чтобы проповедовать о сверхчеловеке, звать людей в мир осуществленной мечты. Но он хранит память о своей духовной родине – мире ином, откуда считает себя явившимся на Землю при телесном воплощении. Отсюда – строки появившегося позднее стихотворения «Деревья»: «Мы на чужбине, а они – в отчизне» [7, с. 274]. В «Credo» говорится:

Я не ищу больного знанья Зачем, откуда я иду. Я знаю, было там сверканье Звезды, лобзающей звезду.

Я знаю, там звенело пенье

Перед престолом красоты, Когда сплетались, как виденья, Святые белые цветы [7, с. 79].

При «воспоминании» о мире ином поэт использует символику звезд и цветов. Души умерших, по представлениям некоторых народов, могут превращаться в звезды, обретать облик лилии, и именно в этом качестве, думается, они даны у Гумилёва, во многом унаследовавшего метафорику символизма. И в остальном поэт «намекает» на земную жизнь, а не дает ее непосредственного изображения. Путь конквистадора лежит туда же, откуда он пришел, земное бытие расценивается им как один из пунктов его странствия во времени и пространстве. Да и окружающими он воспринимается как «одержимый», «странный паладин» // С душой, измученной нездешним» [7, с. 135]. Как бы ни чаровала поэта земная жизнь, она несравнима для него с небесной:

Мне это счастье – только указанье,

Что мне не лжет мое воспоминанье,

И пил я воду родины иной [7, с. 374].

Заратустра Гумилёва зовет «юных, светлых братьев» в мир высоты и красоты, провозглашая:

Невестой вашей будет вечность, А храмом – мир [7, с. 94].

Эволюционируя на протяжении творческой деятельности Гумилёва, образ его лирического героя последовательно наделяется чертами искателя нездешних Америк – нового Адама – путешественника – воина – поэта-теурга. Общими для него остаются: сверхчеловечески-грандиозный характер целей и устремлений, могучий волевой напор, романтическое мироощущение. Вместе с тем с годами становится ощутимы, во-первых, всё большая степень конкретизации лирического «я», наделяемого не только условноромантическими, но и автобиографическими чертами («Память», «Мой альбом, где страсть сквозит без меры», «Мои читатели»), вовторых, – потребность скорректировать крайности учения Ф. Ницше о сверхчеловеке постулатами христианской этики («Страшный суд», «Христос», «Вечное», «Пятистопные ямбы», «Слово», «Бывает в жизни человека»), хотя пришел к этому поэт не сразу.

Избранный Гумилёвым первоначально сверхчеловеческий путь со всей неизбежностью приводит его к борьбе со смертью – главным препятствием к осуществлению мечты поэта об идеальной жизни. Человек «есть прежде всего и в особенности “смертный”, в смысле побеждаемого, преодолеваемого смертью. А если так, то, значит, “сверхчеловек” должен быть прежде всего и в особенности победителем смерти, освобожденным освободителем человечества от тех существенных условий, которые делают смерть необходимой, и, следовательно, исполнителем тех условий, при которых возможно или вовсе не умирать, или, умерев, воскреснуть для вечной жизни» [20, с. 159], – утверждал В. Соловьёв. «Рассвет», «Смерть», «Маскарад», «Выбор», «Принцесса», «Ягуар», «Ужас», «За гробом» и другие стихотворения второго сборника Гумилёва «Романтические цветы» (1908) и третьего «Жемчуга» (1906 – 1910) отражают как завороженность поэта всемогуществом смерти, так и его неспособность смириться с ней, согласиться принять уготованный людям смертный удел.[[9]](#footnote-9) Смерть – это то «последнее звено» цепи, сковывающей человека на земле, которое стремится «расковать» лирический герой произведений Гумилёва. Он бросает вызов смерти, делая ставкою свою жизнь:

Я с нею буду биться до конца

И, может быть, рукою мертвеца

Я лилию добуду голубую [7, с. 100].

Облики смерти в «Романтических цветах» и примыкающих к ним в стихотворениях, не вошедших в сборник, многообразны. Чаще всего она предстает в виде женщины. Ее присутствие будоражит кровь, заставляет сильнее стучать сердце, обостряет чувства и переживания, позволяет по-настоящему ощутить вкус жизни. Такова, по Гумилёву, смерть в бою.\* Она кажется поэту прекрасной, и олицетворяющая ее женщина напоминает то ли вакханку, то ли богиню. Смерть в бою за веру и Отечество открывает человеку дорогу в рай:

Свод небесный будет раздвинут

Пред душою, и душу ту

Белоснежные кони ринут

В ослепительную высоту [7, с. 232].

Смерть от неразделенной любви рисуется виде девы-воина, побеждающей в поединке. Смерть, избавляющая от скорбей бытия, наделяется обликом нежной, бледной женщины-утешительницы, обещающей посмертный рай. Смерть, коварно застигающая человека врасплох в расцвете жизненных сил, изображается в виде стройной девушки с головой гиены, морда которой измазана кровью. Хищные гиена и пантера олицетворяют у Гумилёва насильственную, кровавую смерть. Но когда заходит речь о принесении

жением жизни», но «бессознательное в нас не верит в собственную смерть. Оно вынуждено вести себя так, будто мы бессмертны» [24, с. 17, 21]. Примиряет данное противоречие «культурный договор» с «приручаемой» смертью, осуществляемый религиями, внедряющими «представление об иных формах существования, для которых смерть – это лишь начало» [24, с. 19] посмертного бытия. «Смерть превращается в простой переход в лучший мир» [1, с. 377]. Но, как правило, «жизнь, завершаемая смертью», низводилась «всего-навсего до подготовки к нему» (переходу) [24, с. 19], ее ценность умалялась, а то и вовсе отрицалась. Гумилёв же, романтизируя земную жизнь, акцентирует то, как много теряет умерший человек. Но и его стихи подтверждают, что бессознательное человека в собственную смерть не верит.

\*

См. у З. Фрейда: «…Жизнь теряет содержательность и интерес, когда из жизненной борьбы исключена наивысшая ставка, то есть сама жизнь» [24, с. 15].

человеком себя в жертву ради других, у поэта появляется лев, «как смерть, красивый, // Точно утро, молодой» [7, с. 423]. «Славной смертью» считает Гумилёв и смерть музыканта (Орфея), посвятившего жизнь сотворению чудесных звуков, укрощавших духов ада, и растерзанного бешеными волками, когда на миг прервал пенье. Смерть может стать у Гумилёва и соратницей человека, казнящего себя за грехи, и тогда она уподобляется Одиссею, избавляющему Пенелопу от назойливых женихов.

Со временем в творчестве поэта начинает, однако, осуществляться деэстетизация образа смерти. В стихотворениях «Принцесса», «За гробом», «Рабочий» смерть изображается как «старик угрюмый и костлявый», «Нудный и медлительный рабочий» [7, с. 118]. Такое изображение лишает смерть романтического ореола, патетической трактовки, заземляет и прозаизирует ее, акцентирует противоестественную обыденность, механичность, безразличие, с каким она совершает свое дело. Поэт нанизывает эпитеты со сниженной стилевой окраской, добиваясь впечатления серости, безликости, бесчувственности и в то же время тупой властности смертирабочего, без каких-либо усилий уносящей очередную жертву в загробный мир, подобно санитару, несущему труп в морг («За гробом»). Так же бесчувственен, невозмутим, основателем, туп, старателен рабочий, отливающий пулю, которая должна разлучить поэта с землей («Рабочий»). Гумилёв как будто видит его в лицо сквозь пространство и время, ничем не обнаруживая испытываемых чувств. Так выявляет себя все более последовательно культивируемое художником презрение к смерти, готовность встретить ее, не дрогнув, мужественно перенести самое страшное испытание, уготованное человеку на Земле. Подобное отношение к опасности и смерти демонстрирует, например, поведение персонажа в стихотворении «Старый конвистадор»:

Как всегда, был дерзок и спокоен И не знал ни ужаса, ни злости.

Смерть пришла, и предложил ей воин

Поиграть в изломанные кости [7, с. 143].

Гумилёв поэтизирует личность, не сломленную обстоятельствами, сильную духом, стоически переносящую физические муки, способную шутить со смертью и принять ее, не дрогнув. Если уж она неизбежна, умирать, как и жить, следует достойно, убежден поэт. Более того, по его представлениям, незримое присутствие смерти придает жизни особый вкус, особую остроту, а «забытые смертью миры» скованы муками «томительной скуки». Несмотря ни на что, человек остается свободен в выборе своей смерти, и это делает его менее зависимым от нее («Выбор»). Культ стоицизма, силы духа, героизма, – таков ответ Гумилёва на угрозу смерти, рано или поздно ждущей каждого. Преодоление страха смерти, повседневная готовность встретить ее мужественно, воспитание в себе презрения к смерти – лейтмотив целого ряда произведений поэта. Но Гумилёв не ограничивается этим. Его лирический герой мечтает о выполнении сверхчеловеческой задачи – победе над смертью. В стихотворении «В пути» он предстает в виде рыцаря, обнажающего меч против огнедышащего дракона, символизирующего смерть. Традиционный сказочно-религиозный мотив противоборства героя (бога) и чудовища (змея) поэт наполняет новым содержанием, отождествляя мировое зло со смертью, а своего лирического героя представляя освободителем человечества. Путь гумилёвского конквистадора со всей неизбежностью приводит к главной цели его странствий и сражений, и используемая художником аллегория раскрывает ее во всей зримости и непреложности. Преодоление смерти рассматривается Гумилёвым как условие осуществления великой мистерии преображения земного бытия, достижения вечной жизни:

Вынем же меч-кладенец,

Дар благосклонных наяд,

Чтоб обрести, наконец,

Неотцветающий сад [7, с. 142].

«Неотцветающий сад» – метафора мира иного, новой, преображенной, вечной жизни. Главным орудием борьбы за нее оказывается у Гумилёва меч, символизирующий начало высшей справедливости. Поэт использует поверье о том, что воды источника, где обитают наяды, обладают способностью давать бессмертие, и извлеченный из этих вод волшебный меч делает его владельца неуязвимым; однако Гумилёв наделяет данное поверье иносказательным значением и совмещает с представлениями некоторых мифологий о том, что меч «служит мостом в другой мир» [14, т. 2, с. 149].\* В этом последнем случае меч может быть огромным, сделанным из небесного огня. Именно такой подходит для борьбы с огнедышащим драконом: дыханию смерти противопоставляется неугасимость вечной жизни. Если вспомнить строки Гумилёва:

Правду мы возьмем у Бога Силой огненных мечей [7, с. 83], –

то становится ясно, что «огненный меч» – понятие духовного плана, идея высшей справедливости, носителями которой, по Гумилёву, являются «огнем увенчанные люди»: Заратустра и его «светлые братья». Она заключается в обретении б о ж е с т в е н н о й свободы, включающей в себя и освобождение от смерти.

**•**

Выступая против смерти, лирический герой Гумилёва тем самым бунтует и против Бога, назначившего человеку смертный удел:

Создав, навсегда уступил меня року Cоздатель.

Я продан! Я больше не Божий! Ушёл продавец,

И с явной насмешкой глядит на меня покупатель [7, с. 182]. Уподобление проданному на невольничьем рынке рабу позволяет понять степень униженности, негодования, гнева, тоски, испытываемых лирическим героем. Зависимость от смерти, плененность временем, подчиненность року, принимаемые другими как нечто само собой разумеющееся, рождают у него сознание эфемерности своего могущества, иллюзорности надежд уподобиться богам. Отсюда – сочувственное изображение Люцифера, богоборчество, которого поэт объясняет невозможностью примириться с ролью раба,

\*

Так, например, в исламе «послекоранной традиции приобрел популярность образ пути («сират») – тонкого, как волос, и острого, как меч, моста, протянутого над адом и служащего для испытания верующих. Праведники проходят по этому мосту “с быстротой молнии”, а грешники сваливаются с него в “зияющее адское болото”. Идея моста для испытания верующих заимствована мусульманами, видимо, из системы представлений зороастрийцев» [18, с. 43].

хотя бы и Господа Бога. По представлениям Гумилёва, Люциферу люди обязаны своей человеческой историей, ибо без «греха», совершенного Адамом и Евой, не было бы ни рода человеческого, ни множества замечательных открытий и творений, сделанных за века:

Он не солгал нам, дух печально-строгий,

Принявший имя утренней звезды,

Когда сказал: «Не бойтесь вышней мзды, Вкусите плод и будете, как боги».

Для юношей открылись все дороги,

Для старцев – все запретные труды,

Для девушек – янтарные плоды

И белые, как снег, единороги [7, с. 133].

Таким образом, Гумилёв видит правду не только Бога, но и Люцифера, хочет примирить две этих правды. В трактовке поэта Люцифер – не столько дух зла, сколько выразитель идеи абсолютной свободы, реализация которой имеет не только негативные, но и позитивные последствия. Подобно Люциферу, лирический герой молодого Гумилёва отстаивает право жить по-своему, не склоняя головы и перед Богом, и, кажется, не столько кается, сколько втайне гордится собой, когда обращается к Богу со словами:

моя молодая сила

Не смирилась перед твоей [7, с. 234].

В отличие от Ф. Ницше для Гумилёва Бог не умер, хотя отношение к нему поэта можно уподобить отношению к отцу дерзкого, непослушного, самолюбивого сына, не желающего поступиться своей независимостью и собственным взглядам на вещи, пусть даже за это будет удостоен не рая, а ада. Гумилёв оспаривает некоторые важные постулаты Ветхого и Нового Заветов либо трактует их посвоему. Вопиющей несправедливостью представляется ему не только смертный удел человека, но и предпочтение Богом «последних» – нищих и убогих, страдавших на земле, но ничем не прославивших род людской, не совершивших ничего, чтобы заслужить особую милость небес, «первым», в числе которых гении и светочи человечества, заслуги которых не принимаются во внимание, а как бы предопределяют низшее положение в загробном мире:

Христос сказал: «убогие блаженны,

Завиден рок слепцов, калек и нищих,

Я их возьму в надзвездные селенья,

Я сделаю их рыцарями неба

И назову славнейшими из славных…»

Пусть! Я приму! Но как же те, другие,

Чьей мыслью мы теперь живем и дышим, Чьи имена звучат нам, как призывы?

Искупят чем они свое величье,

Как им заплатит воля равновесья?

Иль Беатриче стала проституткой,

Глухонемым – великий Вольфганг Гете

И Байрон – площадным шутом… о ужас! [7, с. 177].

Берет под свою защиту поэт и земную любовь-эрос, которую считает не грехом, а одним из чудес света, достойным быть приобщенным к «небесным тайнам» и о котором надо говорить «на языке серафимов»:

Ведь отрадней пения птиц,

Благодатней ангельских труб

Нам дрожанье милых ресниц

И улыбка любимых губ [7, с. 288].

Неканоничны рай Гумилёва, пронизывающие его произведения идеи жизни-сна, метемпсихоза. За всем этим просматривается влияние эзотерических учений, отыскивавших «общий знаменатель» для многих религий в противовес утверждению в качестве истинной какой-либо одной. А Гумилёв, несомненно, причислял себя к числу посвященных, хотя его никак не отнесешь к последовательным эзотеристам, – мировоззренческая система поэта во многом эклектична, и христианство – лишь одна из ее составляющих.

Характерно, однако, то, что «взрослея», лирический герой Гумилёва все чаще обращается к Богу-отцу за нравственной и психологической поддержкой. Причину этого раскрывает стихотворение «Потомки Каина», в котором автор фиксирует не только успехи, достигнутые человечеством на пути прогресса, но и душевный хаос, смятение, владеющие людьми на переломе эпох. В условиях идейного разброда, девальвации официально утвержденных ценностей заявляет о себе потребность обратиться к исконным для нации святыням, которую и отразил поэт:

Но почему мы клонимся без сил,

Нам кажется, что кто-то нас забыл,

Нам ясен ужас древнего соблазна,

Когда случайно чья-нибудь рука

Две жердочки, две травки, два древка

Соединит на миг крестообразно? [7, с. 133].

Речь идет о кресте – главном символе христианства. С ним у Гумилёва прежде всего связывают надежду на спасение растерявшиеся, утратившие почву под ногами люди.

Н. Оцуп, касаясь попытки совмещения Гумилёвым в его творчестве идей христианства и ницшеанства, указывает: «…С демонизмом в себе он боролся», «след этой борьбы (а отчасти и победы) – преобладающая нота гумилёвской лирики» [17, с. 578]. С ходом времени поэт приходит к выводу, что вне Бога торжество над смертью и обретение высшей, вечной жизни, хотя бы и для сверхчеловека, невозможно. В его творчестве 1910-х годов рассматриваются различные варианты того, что, быть может, ждет за гробом. Самый страшный из них – «слепое Ничто», полное небытие. Гумилёв пишет о нем с ужасом и содроганием, «заслоняется» от него более психологически приемлемыми вариантами посмертного существования. Не менее ужасает поэта воскрешение в мире мрака и абстракций, к которому, быть может, приговорен человек:

С мучительной надеждой воскресенья Глаза вперяются в окрестный мрак, Ища давно знакомые виденья.

Но в океане первозданной мглы

Нет голосов, и нет травы зеленой,

А только кубы, ромбы, да углы,

Да злые, нескончаемые звоны [7, с. 245].

Лишенный подобия чего-либо земного, беспредметный, неочеловеченный мир как будто взят с картины кубиста. Жить в нем невозможно, как невозможно постоянно существовать в горячечном бреду.

Однако подобные произведения немногочисленны. Гумилёв как бы не выдерживает пристального всматривания в инобытиекошмар, психологически успокаивает себя более утешительными картинами посмертного существования. Значительное место в его произведениях начинают занимать эсхатологические и апокалиптические мотивы с характерным для них пафосом посмертного воскрешения («Вечное», «О тебе», «Нет, ничего не изменилось», «Судный день», «Канцона» («Бывает в жизни человека»)). Стихотворения поэта отражают его веру в наступление чаемого Дня, приход «субботы из суббот», когда, согласно Святому Августину, «грядущий седьмой период принесет конец света и эсхатологический покой, соответствуя субботе, завершившей сотворение мира» [14, т. 2, с. 601]. Господь призовет достойных в свой вечный дом, преобразит их души, посвятит в последнее откровение. Лирический герой Гумилёва видит себя в том Дне прозревшим и «странно знающим», вырвавшимся из «коридора дней сомкнутых» к вечной, прекрасной, солнечной жизни. Качественные характеристики земной и иной жизни при этом оказываются перевернутыми: речь идет не о переходе из земного рая в потусторонний мрак, а напротив – о смене мрака светом. Понятие «свет» выступает у Гумилёва как категория духовного плана – атрибут божественности. Отсюда его определение как волшебно-магического, не адекватного свету физическому:

Раскроется серебряная книга,

Пылающая магия полудней,

И станет храмом брошенная рига,

Где, нищий, я дремал во мраке будней [7, с. 432].[[10]](#footnote-10) Ряд метафор «мрак», «сон», «рига», «нищий», предполагающий оппозицию «свет», «пробуждение», «храм», «богач», также служит для выражения категорий духовного характера, в основном, сохраняя то значение, которым наделяли их символисты. Поэт, однако, дает нетрадиционные мотивировки причин, по которым он заслуживает света. Наиболее подробно они перечислены в стихотворении «Рай». Себе в заслугу Гумилёв ставит прямоту в догматах, защиту веры и Отечества в годы Первой мировой войны, чистоту души, сохранившуюся, несмотря на подвластность соблазнам плоти, устремленность в нездешнее, трансцендентное, получившую отражение в творчестве. Но в лирическом герое не чувствуется смирения, благолепия, напротив, он рвется в рай напролом, как на штурм крепости. В нем нет покорности и униженности, он держит себя с апостолом Петром на равных, не сомневаясь, что требует того, что заслужил, грозится растопить жаром сердца ад, если окажется там. Разбивка стихотворения на двустишия, использование смежной рифмы, симметрия в ритмическом и синтаксическом членении поэтической речи, командная интонация усиливают ощущение динамичного напора, энергичного натиска. Доводы множатся, и герой немало не сомневается, что добьется своего.

Любовь к женщине, любовные муки и просветление, по представлениям Гумилёва, – также важный аргумент «во спасение». Испытавший любовь, метафорически выражаясь, уже побывал в раю и заслуживает того, чтобы пребывать в нем всегда. Любовь чистых душ трактуется как оправдание на Страшном суде:

И когда золотой серафим

Протрубит, что исполнился срок,

Мы поднимем тогда перед ним,

Как защиту, твой белый платок [7, с. 291].

Невыразимая красота любимой женщины, озаряющая все вокруг, служит для Гумилёва образным эквивалентом того неземного преображения, которое ждет человека в мире ином:

Такой и явится наверно

Людская немощная плоть,

Когда ее из тьмы безмерной

В час судный воззовет Господь [7, с. 353].

И в этом тоже, думается, – дань Гумилёва языческому, земному началу, поступиться которым ему трудно. Мечтая о вечной, райской жизни, поэт не довольствуется обещанным Писанием, а как бы хочет дополнить мир иной драгоценными дарами земной жизни, давая, в сущности, собственный идеальный вариант инобытия, не во всем согласующийся с каноническими версиями христианства.

Точно так же сравнительно мало занимают Гумилёва категории греха и раскаяния, исключительно важные для христианства. Поэт касается этих вопросов вскользь, не заостряя на них внимания, – все его душевные силы сосредоточены на реализации обширной и насыщенной жизненной программы и, конечно, творчестве: он спешит испробовать себя во всем, упивается игрой со смертью и многое, из того, к чему его влечет, исполняет. Если уж Люцифер, согласно теории апокастаза, по истечении «назначенных сроков» будет прощен и воссоединится с Богом («На путях зеленых и земных»), – мыслит Гумилёв, – то милосердие Господа не может отвергнуть и его, поэта, участника строительства Храма Духа, не забывшего о главном деле своей жизни при всех своих увлечениях многообразными соблазнами Земли.

**•**

На упрек М. Лозинского в измене вечному Гумилёв отвечает:

От «Романтических цветов»

И до «Колчана» я все тот же, Как Рим от хижин до шатров,

До белых портиков и лоджий.

Но верь, изобличитель мой

В измене вечному, что грянет

Заветный час и Рим иной,

Рим звонов и лучей настанет [7, с. 379].

«Демонические темы, восхищавшие поэта в период его увлечения ницшеанством и зависимости от декадентов, как бы прерваны потрясением войны» [17, с. 578]. Идея героического подвига под пером Гумилёва преобразуется в идею священной жертвы, угодной Богу. Н. Оцуп пишет о поистине религиозном экстазе, с которым Гумилёв переживал войну. Несомненно, он ощущал себя крестоносцем нового времени, вставшим за Святую Русь.

В начале 1917 г. поэт читал «Столп и утверждение истины» П. Флоренского, написанный в 1914 г. П. Флоренский как представитель русской софиологии предложил расположение различных аспектов Софии в иерархическом порядке, рассматривая ее как четвертую – тварную ипостась Бога. «Вечная Невеста Слова Божия, вне Его и независимо от Него она не имеет бытия и разсыпается в дробность идей о твари; в Нем же – получает творческую силу. Единая в Боге, она множественна в твари… <…> Под углом зрения Ипостаси *Отчей* София есть идеальная *субстанция*, основа твари, мощь или сила бытия ея; если мы обратимся к Ипостаси *Слова*, то София – *разум* твари, смысл, истина или правда ея; и, наконец, с точки зрения Ипостаси Духа мы имеем в Софии *духовность* твари, святость, чистоту и непорочность ея, т. е. красоту. <…>

… В отношении к домо-строительству София имеет еще целый ряд новых аспектов, дробящих единую *идею* о ней на множество догматических *понятий*. Прежде всего, София есть начаток и центр искупленной твари, – *Тело* *Господа* *Иисуса* *Христа*, т. е. тварное естество, воспринятое Божественным Словом. Только соучаствуя в Нем, т. е. имея свое естество включенным, – как бы вкрапленным – в Тело Господа, мы получаем от Духа Святого свободу и таинственное очищение. В этом смысле София есть предсуществующее очищенное во Христе Естество твари...» [23, с. 458– 459].

П. Флоренский подготовил возврат Гумилёва к вечному. В полной мере он осуществился в последней книге стихов поэта «Огненный столп» (1921).

В отличие от прежних сборников, в стихотворениях, составивших «Огненный столп», значительно ослаблены ницшеанские мотивы, более определенно ощутима христианская ориентация, хотя в целом ряде случаев мы имеем дело с модернизированным, «творческим» христианством, христианством под знаком эзотеризма и крайне важной составляющей гумилёвской теософии и антропософии. У Гумилёва раскрывается эзотерическая связь христианства с индуизмом, буддизмом, иудаизмом. Трансформации подвергается и поэтика, характеризующаяся синтезом символистской и акмеистской образности.

Символично уже название последней книги поэта. В нем зашифровано имя Бога, предстающего в виде путеводной звезды – огненного столпа – указывающего путь блуждающим в поисках земли обетованной, спасающего страждущее человечество от гибели. По представлениям Гумилёва, роль метафорического огненного столпа для современников должна была сыграть сама его книга стихов, соединяющая в себе религию, философию и искусство под знаком богосотворчества. Гумилёв полемизирует с заявившим о себе после Октябрьской революции отношением к поэзии как к разновидности агитпропа, а к поэту – как колесику и винтику общепролетарского дела. В стихотворениях «Слово», «Душа и тело», «Память», написанных в 1919 г., он – в духе символизма – утверждает творчество как теургию, создает поистине богочеловеческий образ поэта – священнослужителя Слова, духовного учителя поколений. Так, в конце концов, трансформировалась в творчестве Гумилёва идея сверхчеловека, приобретающего качества богочеловека.

Как своеобразный манифест поэта воспринимается стихотворение «Слово», открывающее «Огненный столп». Своим торжественно-величавым пафосом, библейской образностью, проповеднической интонацией оно напоминает послание пророка, взывающего к служению высшей истине. Ее метафорическим обозначением выступает понятие «Слово». Оно употребляется прежде всего в сакрально-религиозном значении – как Божественная первооснова мира, Предвечное Слово, Слово Божие, сам Сын Божий.[[11]](#footnote-11) Это подтверждается включением в текст стихотворения незначительно измененной и сокращенной цитаты из Нового Завета, начинающей Евангелие от Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Все чрез Него на́ чало быть, и без Него ничего не на́ чало быть, что на́ чало быть. В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков. И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» [Ин. **1**, с. 1–18], – которая у Гумилёва претворяется в строки:

И в евангелье от Иоанна

Сказано, что слово это Бог [7, с. 327].

Речь у Гумилева идет, таким образом, о Слове-Логосе – в свернутом виде оно содержит в себе Божественную истину, всю полноту представлений о мире и нравственно-религиозных требований к личности.

Надо сказать, что в древности, когда был создан язык, появился своеобразный семиотический культ: Слово обожествляется, настолько важным признается его роль в жизни человечества. Таковы «Божественный Глагол» древнеегипетской религии, «Священный Логос» античной философии, «Слово-Бог» христианского Нового Завета. Мир как бы творится словом: всё конкретночувственное и воображаемое, будучи обозначено словом, открывает человеку свой смысл (либо то, что принимается за смысл). Возникает вера в то, что общие понятия (универсалии) – и есть предшествующие вещам реально существующие духовные сущности.

В иудаизме и христианстве понятие «Логос» «было переосмыслено как слово личного и “живого” Бога, окликавшего этим словом вещи и вызывавшего их из небытия. <…>

В христианстве «вся история земной жизни Иисуса Христа интерпретируется как воплощение и «вочеловечивание» Л<огоса>, который принес людям откровение и сам был этим откровением («словом жизни»), самораскрытием “Бога незримого”. Христианская догматика утверждает субстанциональное тождество Л<огоса> Богу-Отцу, чье “слово” он представляет собой, и рассматривает его как второе лицо Троицы» [28, с. 199].

Слово-Логос здесь – посредник между потусторонним и посюсторонним.

По определению Гумилёва, Слово «осиянно», способно открыть человеку смысл жизни, духовно преобразить его, указать путь к свету. Сила и могущество Слова демонстрируется с помощью описанных в Библии фантастических и сверхъестественных явлений:

В оный день, когда над миром новым

Бог склонял лицо свое, тогда

Солнце останавливали словом, Словом разрушали города.

И орел не взмахивал крылами,

Звезды жались в ужасе к луне,

Если, точно розовое пламя,

Слово проплывало в вышине [7, с. 327].

Автор использует здесь миф об Иисусе Навине – помощнике и преемнике ветхозаветного пророка Моисея. Согласно библейскому преданию, Иисус Навин во время осады израильтянами Иерихона «по слову Яхве» велел 7 священникам обходить этот город в течение 7 дней, неся 7 труб перед ковчегом завета. На седьмой день Яхве передал город сынам израилевым, и «как скоро услышал народ голос трубы, воскликнул народ весь вместе громким и сильным голосом, и обрушилась вся стена города до своего основания» [14, т. 1, с. 489]. В ходе сражения с аморейскими царями «по молитве Иисуса Навина, воззвавшего к Яхве» [14, т. 1, с. 489], остановились солнце и луна.

Священное Слово оказывается у Гумилёва сильнее армий и крепостных стен, ему подвластны земные владыки и небесные светила, человеческие души и законы природы. В стихотворении возникает особая символико-космической реальность, оттеняющая всемогущество Слова-Бога, перед которым в благоговейном ужасе расступаются звезды, трепещут орлы. Гипербола отражает всемирный масштаб принадлежащей Слову власти. Духовное начало проявляет себя как материальная сила, меняющая мир. Слово уподобляется проплывающему в вышине розовому пламени – живому и животворящему огню. Оно сродни «Солнцу Духа». Свет, рассеивающий тьму на земле и в душах, – вот его назначение.

Романтизации и обожествлению Слова способствует и контрастное противопоставление его числу, символизирующему частные прикладные знания. Числу в стихотворении дается сниженная, «прозаическая» характеристика:

А для низкой жизни были числа,

Как домашний, подъяремный скот [7, с. 327].

Конечно, число вторично лишь в сравнении со Словом, несущим у Гумилёва высшую истину. Само по себе оно способно верно служить людям, тем более, что в древности и числа (3, 7, 9 и др.) наделялись особым эзотерическим значением. В оккультизме (например, у Пифагора, в каббале) числа – философская категория, средство максимального обобщения понятий. Скажем, для каббалы характерно символическое истолкование текстов классического иудаизма. В основе всего, считает каббала, «находится единое Божество, воля которого выражена в словах и числах. Чтобы понять Божественную волю, нужно проникнуть в истинный смысл цифр и букв» [27, с. 438].

В определенных случаях числа использовались как тайнопись, призванная сохранить, но скрыть Слово. Так, Ф. Энгельс доказывал, что число апокалиптического зверя 666 означает в переводе с древнееврейского «кесарь Нерон». Чудовищу-императору предрекалась кара от руки Господней, что высказать публично было невозможно. Не на подобные ли обстоятельства намекают строки четвертой строфы стихотворения:

Патриарх седой, себе под руку

Покоривший и добро и зло,

Не решаясь обратиться к звуку,

Тростью на песке чертил число [7, с. 327].

Но это также свидетельствует о том, что открытая проповедь Слова могла нести в себе смертельную угрозу для посвященного. Отсюда – и распространение каббалы. Резонно предположить, что именно числа-символы, зашифровывавшие опасные тайны, Гумилёв называет «умными», передающими «все оттенки смысла». В любом случае Слово доходит до людей и делает свое дело, дает понять автор.

Развернутая поэтическая метафора, раскрывает пророческую и учительскую роль Слова-Истины в жизни человечества. В полной мере обнажают замысел поэта заключительные строфы произведения. Обращаясь к современности, Гумилёв пишет о неизбежности девальвации, обесценивания, омертвления слова, которому поставлены «пределы». Учитывая исторический контекст, можно было бы, казалось, истолковать это понятие как нормирование свободы слова, декретирование одной-единственной истины – большевистской. Поэта, однако, думается, волнует более общая проблема: кризис Божественного Слова как универсальной категории, способной объединить людей, распространение националистических и классово-ограниченных учений, из которых вытеснено всечеловеческое, космическое, а духовное принесено в жертву материальному. Гумилёв утверждает:

Но забыли мы, что осиянно

Только Слово средь земных тревог, –

и поясняет:

Мы ему поставили пределом Скудные пределы естества.

И, как пчелы в улье опустелом,

Дурно пахнут мертвые слова [7, с. 327].

Двойной «предел» ограничивает знание о бытии рамками упрощенно-примитивных представлений. Истинное творчество, по Гумилёву, – богосотворчество. В поэте-теурге, верил он, находит воплощение «мысль Бога».

Образ поэта-теурга дан в стихотворении Гумилёва «Душа и тело». Гумилёв выступает не только за то, чтобы со слова сняли оковы, но и за поиски слова, равнозначного Слову-Богу. Художественный акт должен быть как бы актом миротворения. Идеальный образец для поэта – сотворение мира по Слову Бога. Забвение божественной природы творчества ведет к утрате абсолютных ориентиров, неизбежному омертвлению неодухотворенного слова, усилению в мире власти небытия, считал поэт.

Гумилёв предпринимает здесь концептуальное осмысление феномена человека, каковой представлен как «сверхприродное» существо, наделенное не только физической, но и божественной субстанцией. Хотя заглавие у него фиксирует дуализм души и тела, характерный для многих религий и метафизических учений, в самом стихотворении поэт следует присутствующей в гностицизме концепции о «трихотомическом разделении человека на “духовное”, “душевное” и “телесное”» [28, с. 103]. Трихотомической концепции придерживалась и Е. Блаватская, и вот почему:

«…Природа триедина: существует видимая, объективная природа; невидимая, заключенная внутри, сообщающая энергию природа, точная модель первой и ее жизненный принцип; и над этими двумя – *дух*, источник всех сил, один только вечный и неразрушимый. Двое низших постоянно изменяются; третий, высший, не изменяется.

…Человек также триедин: он имеет объективное, физическое тело; оживляющее астральное тело (или душу), которая есть действительный человек; и над этими двумя витает и озаряет их третий – повелитель, бессмертный *дух*. Когда действительному человеку удается слиться с последним, – он становится бессмертной сущностью» (цит. по [27, с. 623]).

На свой лад Е. Блаватская так же, как и П. Флоренский, обосновывает иерархию в соотношении духовных, промежуточных, материальных ипостасей всеединого. У нее «Духовное эволюционирует из Божественного, Психоментальное от Духовного – зараженного в низшем плане Астралом, вся одушевленная и (кажущаяся) неодушевленная Природа развивается вдоль параллельных линий и извлекает свои свойства как сверху, так и снизу» [2, с. 297]. Влияние теософии Е. Блаватской, ориентировавшейся по преимуществу на восточной оккультизм, проступает в стихотворении Гумилёва.

Поэт выделяет такие составные элементы человеческой личности, как физическое тело, душа, дух, персонифицирует их и вовлекает в триолог между собой, дабы выявить значение каждого из этих компонентов для человека.

Не вполне традиционно трактуется понятие «душа», обычно рассматривавшееся как: 1) индивидуальное проявление единой духовной субстанции[[12]](#footnote-12), 2) бессмертная нематериальная часть человеческого существа\*\*, 3) внутреннее, или высшее Я (Атман), «сохраняющееся во всех воплощениях в процессе перерождений» [27,

с. 303][[13]](#footnote-13). Во всех этих и ряде других случаев не вполне четко дифференцируются душа и дух. Гумилёву ближе эзотерическая точка зрения, согласно которой душу образует симбиоз духа и материи. Применительно к конкретному человеку симбиоз находит индивидуальное выражение. Применительно же к любому душа в теософской разновидности эзотеризма (прежде всего – в «Тайной доктрине» Е. Блаватской) включает в себя: «а) уничтожимую после смерти часть – эфирное клише, астральное тело, низший ментал – ум; б) бессознательную и реинкарнирующую часть, триаду – высший ментал (интуиция), будхическое тело (память), атмическое тело (воля)» [27, с. 303].[[14]](#footnote-14) Как и в других учениях, душа противопоставляется здесь телу.[[15]](#footnote-15)

В стихотворении Гумилёва душа воспринимает тело, в котором заточена, как свою тюрьму.[[16]](#footnote-16) Ее духовная субстанция тянет человека в небо, к неземному, к «первоистоку», из которого она инкарнирована. Но, пребывая в теле, душа подвластна законам земного мира и не может его покинуть – разве что во сне или в случае смерти. Однако и смерть не обязательно предполагает освобождение, если душа чем-то загрязнилась в сферах материальных. Индийской религиозной философией, орфиками и пифагорейцами разработано учение о метемпсихозе – возможности переселения душ, цель которого – их очищение.

В изображении Гумилёва душа напоминает оторванную от жизни, возвышенно-романтически настроенную женщину, побуждающую личность к духовному развитию. Но не скрывается и ее зависимость от тела, напоминающая зависимость жены от мужа, каковой может навязывать свое. Душа в стихотворении – мученица и страдалица, ощущающая себя пребывающей на каторге:

Безумная, я бросила мой дом,

К иному устремясь великолепью.

И шар земной мне сделался ядром,

К какому каторжник прикован цепью [7, с. 328]. Тело, в котором душа «открыла глаза» для бытия, она называет презренным. Иной подход к нему, однако, у самого автора. Гумилёв реабилитирует тело, можно сказать, поет ему гимн, ибо это важнейший инструмент познания жизни и наслаждения ею. В этом он отталкивается от Ф. Ницше, хотя не согласен с ним в умалении значения души. Ницшевский же Заратустра проповедовал:

«… Я – тело, только тело и ничто больше; а душа есть только слово для обозначения чего-то в теле.

Тело – это большой разум, множество с одним сознанием, война и мир, стадо и пастырь. <…>

“Я” – говоришь ты и гордишься этим словом. Но больше его – во что не хочешь ты верить – тело твое с его большим разумом: оно не говорит “я”, но делает его» [16, с. 30]. Тут ощутим материалистический взгляд на феномен человека: и чувства, и ум, и сознание, и бессознательное у Ф. Ницше порождены телесным и реально существующим. У Гумилёва же душа и тело уравнены в своем значении, а материалистическое (тело) соединено с идеалистическим (душа). В параллель душе-женщине тело изображается как сильный, жизнелюбивый мужчина, стоически воспринимающий уготованный ему на земле удел:

Но я за всё, что взяло и хочу,

За все печали, радости и бредни,

Как подобает мужу, заплачу

Непоправимой гибелью последней [7, с. 328].[[17]](#footnote-17)

Утонченно-женственное и героически-мужественное, как видно из произведения, равно необходимы человеку для полноценного существования. Но душа и тело рассматриваются в стихотворении как элементы человеческой личности, подчиненные ее высшему началу, в сравнении с которым являются чем-то вроде любимой собаки.

Третье, высшее начало при рассмотрении феномена человека есть и у Ф. Ницше. Оно обозначено как С о з и д а ю щ е е С а м о , живущее в теле и повелевающее и чувствами, и мыслями, и физическими реакциями, служащее «помочами» для «я». Как можно понять, это заложенный в человеке творческо-созидательный потенциал.

Именно С о з и д а ю щ е е С а м о , по Ф. Ницше, «создало себе любовь и презрение, оно создало себе радость и горе» [16, с. 31]. Именуется оно также С о з и д а ю щ и м т е л о м , которое

«создало себе дух как орудие своей воли» [16, с. 31]. И более всего хочет С а м о «созидать дальше себя» [16, с. 31], то есть претворить человека в сверхчеловека и в конечном счете создать сверхчеловечество. Тут заложена интенция максимального развития всех способностей индивида, расцениваемого как «мост, ведущий к сверхчеловеку» [16, с. 31], тому «дальнему», которому посвящено стихотворение Гумилёва «Людям будущего». В «Шестом чувстве» появляется метафорическое уподобление человека, ощутившего себя «мостом» к сверхчеловеку, доисторической твари, почуявшей на плечах

Еще не появившиеся крылья [16, с. 333], –

но не способной пока взлететь и ревущей от бессилья. Хотя поэту сверхчеловек близок, на этом он не останавливается, наращивая его сверхспособности и в плане метафизическом.

Третий (наряду с душой и телом) элемент, появляющийся в стихотворении, – трансцендентного характера. Автор не называет своего персонажа впрямую, предпочитая перифраз:

Я тот, кто спит, и кроет глубина

Его невыразимое прозванье [7, с. 329].

Также при его характеристике Гумилёв использует гиперболу:

Ужели вам допрашивать меня,

Меня, кому единое мгновенье

Весь срок от первого земного дня

До огненного светопреставленья?

Меня, кто, словно древо Игдразиль,

Пророс главою семью семь вселенных,

И для очей которого, как пыль,

Поля земные и поля блаженных? [7, с. 329].

Этой же цели служат сравнения и метафоры, торжественные архаические обороты речи, риторические фигуры, надменно-величавая интонация. Если продолжить аналогию: душа – женщина, тело – мужчина, то высшее начало напоминает исполина из исполинов, властвующего над миром. Он обладает ростом, эквивалентным размеру 49 вселенных, и уподобляется древу мира, обозначением которого служит ясень скандинавской мифологии Иггдрасиль, у Гумилёва – Игдразиль. «Три корня И<ггдрасиль> простираются, согласно «Старшей Эдде», в царство мертвых, к великанам и людям или, согласно «Младшей Эдде», – к богам (асам), инеистым великанам (хримтурсам) и к Нифльхейму (страна мрака)» [10, т. 1, с. 479]. Иначе говоря, высшее «я» служит посредствующим звеном между всеми мирами, соединяет человека, вселенную, сферу инобытия. То обстоятельство, что из всех типов мирового древа Гумилёвым избран для сравнения именно Иггдрасиль, не случайно. «Как вечнозеленое древо жизни И<ггдрасиль> пропитан живительным священным медом» [14, т. 1, с. 479], питающим корни в медвяных источниках мудрости, обновления жизненных и магических (творческих) сил. Этот священный напиток, согласно скандинавской мифологии, дарует мудрость и поэтическое вдохновение (отсюда – известное выражение «мед поэзии»). Следовательно, третья ипостась «я», духовно объемлющая весь мир, принадлежит существу, которое источает мед поэзии, то есть несет в себе качества поэта, что подтверждает и уподобление его –в духе романтической традиции – спящему («я тот, кто спит»). Состояние творчества трактуется в этом случае как сон наяву, или деятельный сон, когда поэт не столько «сочиняет», сколько «вспоминает» то, что некогда познал, пребывая в мире идеи. Переживая состояние анамнеза, это «я» как бы находится вне тела (отсюда – довольно-таки презрительное к нему отношение с его стороны в стихотворении Гумилёва) и – в противоречии с Платоном – вне души, которая не может при жизни человека покинуть тело, перейти в мир духовный, идеальный (отсюда – столь же снисходительно-презрительное отношение к душе, как и к телу). Другое значение понятия «сон», также не противоречащее контексту, – созерцание иной, трансцендентной реальности как бы духовными очами. «Спящий» Гумилёва счастливо сочетает в себе и ту, и другую способность. Используя гиперболизацию, мистическую символику, аллегории, автор акцентирует его могущество. Это могущество высшего, духовного, идеального Я, сверх-Я, причем сверх-Я поэта-теурга, и являющегося третьим героем произведения.

Дух в эзотеризме «понимается как бессмертное духовное начало человека (“монада Д.”), инкарнирующее в плотное тело для эволюции и возвращающееся посредством череды перевоплощений к своему Источнику, Богу» [27, с. 303]. Теург и настраивает на это людей в акте богосотворчества. «Одно лишь ВЫСШЕЕ Я, – согласно Е. Блаватской, – истинное ЭГО, божественно и есть БОГ в человеке» [2, с. 592]. Дух в антропософии – «подлинная реальность Я – то трансцендентальное, невидимое, что скрыто в видимом» [27, с. 957]. Такова третья ипостась человека, показанная в стихотворении.

Сверх-Я поэта-теурга подвергается у Гумилёва сакрализации, обнаруживает свою богоподобность. Чтобы обнажить божественную сущность высшего Я, автор проецирует создаваемый образ на фигуру Брахмана индийской философии, где предвечный Брахман – Абсолютное духовное начало, Высшее Единое Я всего сущего, чистое сознание и неомраченная радость. Целью йоги веданты является воссоединение с Брахманом, предпосылкой для которого считается тождество Брахмана и Атмана (Сверх-Я человека). Высшее Я – руководитель теурга.

Высшее Единое Я в проявленном виде называется «Сагуна» или «Шабда Брахман». «Шабда» означает звук или слово; подразумевается, что первичной силой Вселенной является звук, реализуемый в виде слова или указания. Следовательно, Гумилёв делает своего героя носителем Божественного Слова.

Мотив сна также имеет отношение к Брахману. Смена мировых циклов объясняется в индуизме тем, что пока Брахман спит, накапливается столько зла, что, проснувшись, он уничтожает этот мир и создает новый. День Брахмана образуют 1000 Маха-Юг. Одна Маха-Юга (то есть один мировой период) составляет

4320000 лет.

Вот какое масштабное и величественное Сверх-Я у теурга стихотворения Гумилёва. Он живет категориями вечности и нацеливает на вечную жизнь (в Боге). Это посредник между миром земным и Царством Духа, как бы его полпред на Земле. В форме прекрасного он несет людям свет идеального, чутко различает все его отсветы в земном бытии, зовет к сверхвозможному, нацеливает на вечную жизнь. Сверх-Я является у Гумилёва вместилищем эзотерического знания, способно читать письмена Бога, начертанные на небе («слово Бога с высоты // Большой Медведицею заблестело»), ему открыта мистическая история человечества («от первого земного дня // До огненного светопреставленья»), известны тайны «полей земных» и «полей блаженных», что наделяет поэта способностью к предчувствиям, предвиденьям, пророчествам (Эту способность самого Гумилёва, хотя бы применительно к собственной судьбе, отмечали многие). Нельзя сказать, что «спящий» Гумилёва претендует на роль учителя человечества, напротив, он полностью погружен в свои «сны» и именно потому доносит до людей открывшееся ему с редкой художественно-изобразительной силой.

На первый взгляд, подобное представление о поэте мало соответствует тому типу творческой личности, к которому принадлежал Гумилёв, вслед за В. Брюсовым придававший большое значение вопросам профессионального мастерства, работе над стихом. Он сам именовал себя мастером, трезво оценивающим собственные достижения:

Вам стыдно мастера дурманить беленой,

Как карфагенского слона перед войной [7, с. 341].

Гумилёв предпочитает четко и ясно выраженную поэтическую мысль, чеканный, «крепкий» стих, каждое слово которое кажется обведенным контуром.[[18]](#footnote-18) Но многочисленные прорывы в мир иной, напоминающие акты мистического духовидения, постижения высших сущностей, прихотливые грезы и мечты, если они не являются искусственными рационалистическими построениями, невозможны вне состояния «сна», «чары». «Троица» «Души и тела» символизирует и три основных грани таланта Гумилёва: лирика, эпос, драма. «Бодрствующее» и «спящее», сознательное и бессознательное начала активно взаимодействуют у поэта друг с другом. Другое дело то, что и потустороннее он стремится дать не в отвлеченных, туманных категориях, а вещно, зримо, в некоторых случаях детализированно. По своей психофизической природе Гумилёв, несомненно, «живописец». Мы прежде всего видим изображаемые им картины, сюжеты, лица, и этот принцип поэт использует, обращаясь и к проблемам духовного бытия. В произведениях последнего периода творчества особенно заметно, как акмеистический принцип точного, прямого словоупотребления и зримого живописнопластического изображения проявляет себя применительно к традиционно-символистским темам, трансцендентальным прозрениям. Возврат к вечному, как и обещал Гумилёв М. Лозинскому, произошел, но он не означал повторения пройденного.

В программном стихотворении «Память», прослеживая основные этапы своего духовного развития, его вершиной автор делает образ поэта-теурга, участвующего в созидании Храма – Вселенской Церкви, цель которой – единение всех в Боге. Гумилёв верил, что приближает тем самым наступление царства Духа Святого, когда не будет уже ни смерти, ни скорби, ни греха. Таков, по мысли зрелого Гумилёва, истинный путь к победе над смертью и вечному блаженству:

Я – угрюмый и упрямый зодчий

Храма, восстающего во мгле,

Я возревновал о славе отчей, Как на небесах, и на земле.

Сердце будет пламенем палимо

Вплоть до дня, когда взойдут, ясны,

Стены Нового Иерусалима

На полях моей родной страны [7, с. 325].

Если сравнить с написанным ранее стихотворением «Из пятистопных ямбов», развивающим родственные мотивы:

Всё выше храм, торжественный и дивный, В нем дышит ладан, и поет орган.

Сияют нимбы. Облак переливный

Свечей, и солнце – радужный туман [7, с. 367], –

то в «Памяти», несомненно, больше горечи, внутреннего драматизма, вызванного пришедшим пониманием того, как далеко до цели и какую сверхчеловеческую работу предстоит осуществить для того, чтобы Царство Духа стало реальностью. И если в стихотворении «Из пятистопных ямбов» возведение Храма близко к завершению, и его сияние рассеивает мглу, то в «Памяти» контуры строящегося Храма неясны, окружающий мрак силен. Отсюда – и «угрюмость» автора (и следа которой нет в бодрых по тону стихах «Из пятистопных ямбов»), осознавшего преждевременность своих ожиданий. Но это «угрюмость» несломленной, сильной духом личности, мужественно принимающей реальность, не отступаясь от своего сверхчеловеческого духовного замысла. Вот почему «рифмующимся» парным определением к слову «зодчий» наряду с «угрюмый» выступает «упрямый», то есть – не склоняющийся перед обстоятельствами, остающийся верным своему предназначению человек. И если в стихотворении «Из пятистопных ямбов» поэт изображает себя *одним из* каменщиков, продолжающих в веках общее дело, то в «Памяти» он – *единственный*, а потому еще более целеустремленный и непреклонный. Прервать его теургическую деятельность может только смерть, преодолеваемая, однако, бессмертием, каковое прозревает поэт. Смерть переживается «как религиозное таинство соединения несоединимого – трансцендентного (божественного) и имманентного (человеческого)» [28, с. 375]. Используя концепцию метасоматизма, Гумилёв воспроизводит в стихотворении индивидуальный, если так можно выразиться, вариант Апокалипсиса, одновременно страшного и величественного, по-своему использует и расцвечивает библейские образы:

И тогда повеет ветер странный

И прольется с неба страшный свет, Это Млечный Путь расцвел нежданно Садом ослепительных планет.

Предо мной предстанет, мне неведом,

Путник, скрыв лицо; но все пойму,

Видя льва, стремящегося следом,

И орла, летящего к нему [7, с. 325].

Воскрешение и переход в иное бытие воссозданы возвышенным, торжественным стилем, характеризующимся лаконизмом и одновременно символической насыщенностью, отточенной чеканностью и звучностью стиха, богатого аллитеративными созвучиями на т, в, с, л, н, р и ассонансами на о, а, е. Всё подчинено выявлению значительности переживаемого момента.

Лирический герой воспринимает происходящее как бы духовным зрением, всё видит по-новому. Ветер, устойчиво ассоциировавшийся у Гумилёва со смертью, оказывается «странным», ибо это веяние Святого Духа[[19]](#footnote-19) (*евр*. «руах» означает и «ветер», и «дух»), поэт видит ослепительный свет необычно преобразившегося космоса, персонифицирующийся затем в светозарное существо – проводника поэта в мир иной. Атрибуты, которыми наделяется скрывший лицо «путник»: лев и орел. Лев – «символ высшей божественной силы, мощи, власти и величия; солнца и огня» [14, т. 2, с. 41] – эмблема Иисуса Христа, многих святых. Орел – «символ небесной (солнечной силы), огня, бессмертия» [14, т. 2, с. 258], в христианской мифологии – символ евангелиста Иоанна. Это позволяет предположить, что у порога вечной жизни лирического героя встречает Иисус Христос (для позднего западного средневековья характерно изображение двусоставного грифона, совмещающего львиную и орлиную природу, аллегорически соотносимую с двумя естествами Христа – земным и небесным) либо его посланник. Новый смысл приобретают в данном контексте предшествующие строфы стихотворения: они начинают восприниматься как мелькающие перед лицом смерти воспоминания, своего рода отчет умирающего перед самим собой и Богом о своей земной жизни. Подобно тому, как душу ребенка в его теле сменила душа юноши, а затем – взрослого человека, после смерти он обретет новую, совершенную сущность в мире ином, верит поэт. Потому-то стихотворение имеет кольцевое обрамление («Мы меняем души, не тела» [7, с. 325]), включающее посмертное преображение в единый процесс космической эволюции, переживаемой человеком.

Предполагаемый новый, райский облик человека Гумилёв запечатлевает в стихотворении «Канцона» (1917):

Бывает в жизни человека

Один неповторимый миг:

Кто б ни был он, старик, калека,

Как бы свой собственный двойник,

Нечеловечески прекрасен

Тогда стоит он; небеса

Над ним разверсты; воздух ясен; Уж наплывают чудеса.

Таким тогда он будет снова,

Когда воскреснувшую плоть

Решит во славу Бога-Слова

К небытию призвать Господь [7, с. 463].

Сказанное не означает, что лирический герой «Памяти» встречает уготованное роком совершенно спокойно и безболезненно. И если разум его осознает неизбежность происходящего, то всё человеческое существо противится своему исчезновению с лица Земли. Сдерживаемое нервное напряжение, страх неизвестности выявляют себя в крике. Его можно расценить и как исполненное драматизма прощание с Землей, и как крик новорожденного в мир иной:

Крикну я... но разве кто поможет, Чтоб моя душа не умерла?

Только змеи сбрасывают кожи,

Мы меняем души, не тела [7, с. 325].

Смерть души у Гумилёва – условие чисто духовного рождения в потустороннем измерении бытия. Человек избавляется от считающихся в теософии «низшими» элементов, так или иначе связанных с миром материальным (а к ним относится и душа), сохраняя свое Сверх-Я (свою духовную субстанцию), без чего в Царство Духа не войдет. Именно эта субстанция гарантирует (в данной системе координат) бессмертие. Концепцию «переселения душ» в другие тела, то есть концепцию реинкарнации, поэт оспаривает: у Гумилёва человек «меняет души», то есть очень сильно меняется душевно в течение земной жизни, тело же у него – то же самое, только стареющее. Ведь чужое тело так или иначе повлияет и на душу, лишая ее изначальной индивидуальности, что для Гумилёва недопустимо. Меняющуюся душу удерживает именно тело, позволяя сохранить идентичность, и это еще одна его очень важная функция. Реинкарнация к тому же затягивает время перехода в мир иной (нужно пережить 999 перевоплощений, чтобы полностью очиститься), а теософия и антропософия (базирующиеся в данном отношении на христианстве) прокламируют возможность воссоединения с Высшим Единым Я по завершению одной жизни (если, конечно, человек к этому готов).

Подчеркнутый автобиографизм, житейская и историческая конкретика «Памяти» призваны удостоверить подлинность, несомненность образов и картин, полученных в результате духовидения. Особую художественную убедительность этим строфам придал душевный опыт, полученный Гумилёвым в ходе двух попыток самоубийства\*, предпринятых в молодости, вторая из каковых в некоторых существенных моментах, видимо, была сходной с ощуще-

\*

Вызваны они были первоначальным отказом А. Горенко (Ахматовой) стать женой Гумилёва. В 1907 г., находясь в Нормандии, поэт хотел утопиться в море, но неожиданно оказался «арестован провинциальным блюстителем порядка en état de vagabondage! (т. е., как бродяга)» [12, с. 31]. Чуть позднее в Париже поэт предпринял новую попытку самоубийства – отравился. «По рассказу А. Толстого, Гумилёв был найден через сутки в Булонском лесу, в глубоком рву старинных укреплений, без сознания» [12, с. 32].

Вообще в репертуаре Гумилёва в период, охарактеризованный А. Ахматовой как период эстетства, «громадную роль играло самоубийство: “Вы можете потребовать, чтоб я покончил самоубийством” – была мелочь…» (цит. по [12, с. 42]). В дальнейшем от подобной позы поэт отказался.

ниями людей, переживших состояние клинической смерти (спрессованные воспоминания о прошлом, видение яркого, необычного света, из которого возникает существо, приглашающее умершего в новую жизнь либо предлагающее вернуться обратно). Но всё бытовое из финала «Памяти» устранено, библейская образность придает описываемому метафизическую значительность и грандиозность.

Поражает, однако, подспудно звучащее в музыке стиха настроение скрытого драматизма. Лирический герой не жалуется, но в изображении столь чаемого им перехода в вечную жизнь нет просветленной радости, блаженного экстаза – только мужественное приятие неизбежного. Оказывается, даже потустороннее бытие не может полностью компенсировать утрату земного существования – так велика, по Гумилёву, и невозместима его ценность. В этой раздвоенности между земным и небесным – весь Гумилёв. И то, и другое ему равно необходимо. Отсюда и окутывающая финал печаль – слишком много из того, что так дорого, в посмертном бытии окажется утраченным. И всё же именно богосотворчество открывает воображению поэта райские врата.

Иную интерпретацию тема смерти и посмертного бытия, представленных как акт духовидения, получает в стихотворении «Заблудившийся трамвай» (1921). В отличие от «Памяти» Гумилёв здесь сосредоточивает внимание на том, действительно ли он достоин рая и что может помешать ему достигнуть Царства Духа. Он воссоздает художественную модель того промежутка посмертного существования, когда человек находится между смертью и воскрешением к вечной жизни или к окончательной смерти (второй смерти), и примеряет эти обстоятельства на себя. Странность, загадочность происходящего привносит в стихотворение атмосферу тайны, какой в восприятии человека всегда была смерть.

Смерть у Гумилёва – не финал, а отправной пункт повествования, исходная точка открытий и переживаний лирического героя. Она предполагает конец лишь земного пути и одновременно начало новой, загробной жизни. Идеальный вариант потустороннего существования, который лелеет в своей душе герой-поэт, – рай, Царство Небесное, Индия Духа (всё это различные обозначения одного и того же: высшего мира вечного блаженства). Но путь в желанное Царство Духа оказывается осложнен блужданиями и метаниями в бесчисленных временных и пространственных измерениях потустороннего мира. В момент смерти к поэту не является никакой посланец небес, чтобы проводить его в новый, вечный дом, равно как совершается она безо всяких апокалиптических знамений – буднично, как бы на ходу:

Шел я по улице незнакомой

И вдруг услышал вороний грай, И звоны лютни, и дальние громы, Передо мною летел трамвай.

Как я вскочил на его подножку,

Было загадкою для меня,

В воздухе огненную дорожку

Он оставлял и при свете дня [7, с. 334].

Столь же прозаичен, явно снижен образ смерти, наделенной обликом вагоновожатого. Это модификация образа смерти-рабочего. Вагоновожатый увозит лирического героя из земной жизни на странном катафалке-трамвае, обладающем сверхъестественными качествами (передвижение по земле и по воздуху, во времени и в пространстве), постепенно преображающемся в некое космическое тело, несущееся с колоссальной скоростью. Под пером поэта трамвай утрачивает свой прозаический вид, романтизируется, уподобляется буре, приобретает мрачно-прекрасной ореол, как бы растет в размерах:

Мчался он бурей темной, крылатой,

Он заблудился в бездне времен… [7, с. 334].

Трамвай Гумилёва – символ судьбы, уготованной каждому при жизни и после смерти, причем посмертная судьба определяется тем, как человек прожил жизнь.

Смерть застает героя стихотворения врасплох и поражает его мгновенно, но это смертное мгновенье вмещает в себя у Гумилёва бесконечно много: и всю минувшую жизнь, и несбывшееся, и новые необыкновенные картины и впечатления, сложнейшую гамму чувств – от недоумения, тревоги, тоски, смертной истомы до мужественного приятия случившегося и душераздирающей грусти прощания с любимой Землей. Время физическое не совпадает в стихотворении со временем художественным. Оно чрезвычайно растянуто и измеримо расстоянием, покрываемым в земном и космическом измерениях трамваем-роком, уносящим лирического героя из жизни, а кроме того – обратимо, деформировано, соединяет в себе настоящее, прошлое и будущее, ибо в вечности все времена сосуществуют. Традиционное для литературы изображение перемещения в загробный мир как путешествия, странствия[[20]](#footnote-20) Гумилёв трансформирует по-своему. Как путешествие в пространстве он рисует путешествие в памяти, давая ретроспективный обзор важнейших событий своей жизни. В произведении запечатлено множество биографических реалий. Маршрут трамвая пролегает по местам, с которыми была связана жизнь поэта, причем осуществляется в той временной последовательности, какая имела место в действительности. Это Россия, Африка, Франция – Петербург, Каир, Париж, и снова Россия, Петербург. Больше всего в стихотворении петербургских примет, так как с Петербургом связана большая часть жизни поэта. Упоминается в произведении и юная родственница Гумилёва – Маша Кузьмина-Караваева, скончавшаяся от туберкулеза в 1911 г. Однако все реальные места, факты, лица даны в условном, ирреальном освещении. Они перемещены в какое-то иное, неземное измерение, разновременные – представлены как единовременные, мелькают с неимоверной скоростью, как кадры кинофильма, дразнящие и недосягаемые. Так, например, мосты через Неву, Нил, Сену, через которые проносится трамвай, вызывают ассоциацию с мостом, ведущим, согласно традиционным народным верованиям, в загробный мир, а сами реки можно рассматривать как аналог огненной реки, которую необходимо преодолеть в загробном «путешествии». Помимо того, реальное совмещено с порождениями поэтической фантазии (летящий по воздуху трамвай, вокзал, на котором продаются билеты в Индию Духа), трагическими предчувствиями (отрезанная палачом голова поэта, лежащая среди других мертвых голов), трансцендентальными прозрениями (видение света, бьющего из рая), представленными как реальность. Странное и сверхъестественное мотивируется потусторонним взглядом на вещи в потустороннем мире. То, что умер, лирический герой осознает с запозданием: граница между смертью и посмертным существованием в стихотворении не зафиксирована, и только встречи с умершими людьми (бейрутским нищим, давно скончавшейся племянницей Машенькой), зрелище собственной головы, отделенной от тела, помогают герою-поэту понять, что его постигла смерть. Он, однако, продолжает чувствовать себя тем же, кем и был, весь в земном и, пока еще надеется, что это возможно, пытается покинуть трамвай. Дважды: первый раз – на что-то рассчитывая, второй – с безнадежным отчаянием лирический герой кричит:

Остановите, вагоновожатый,

Остановите сейчас вагон [7, с. 334, 335], –

но его крик беспомощно повисает в воздухе. Характерно, что эти строки выбиваются из общего ритма стихотворения – стремительно-динамичного, вновь и вновь набирающего темп и как бы адекватного скорости движения трамвая, подчас начинающего напоминать комету с огненным хвостом. Представленное пространственно, на самом деле движение трамвая осуществляется «в бездне времен». Он изображен «заблудившимся» в них, а потому не могущим достичь цели – мира иного, куда, по представлениям поэта, должен его доставить. Может быть, это безостановочное, бессмысленное движение – кружение по замкнутому кругу между смертью и миром иным – и страшит более всего лирического героя.

Трамвай-рок Гумилёва на новом, метафизическом витке воспроизводит духовные блуждания самого поэта. Его посмертная судьба как бы запрограммирована судьбой земной. Сошлемся на признание Гумилёва в стихотворении «Стокгольм»:

И понял, что я заблудился навеки

В слепых переходах пространств и времен,

А где-то струятся родимые реки,

К которым мне путь навсегда запрещен [7, с. 285]. Заблудившимся «навеки» поэт считает себя потому, что не помнит своих прежних воплощений, не может обрести свою истинную родину. Подобно тому, как это не произошло при жизни, не повторится ли то же самое после смерти: утратив земное бытие, он не обретет и райское, – вот чего более всего опасается поэт. Гумилёв подвергает переосмыслению свое прежнее представление о свободе как абсолютном, ничем не ограниченном праве следовать собственной воле. Ведь именно такая свобода сделала его пленником трамвая-рока, заложником своих заблуждений. Да и не может быть у человека абсолютной свободы, включая свободу от смерти, – это иллюзия.

Понял теперь я: наша свобода

Только оттуда бьющий свет [7, с. 335], –

пишет Гумилёв, трактуя истинную свободу как свободу в Боге.

Атрибутом Бога и Царства Духа выступает в стихотворении свет, эманация которого из Бога, согласно религиозным верованиям многих народов, – источник жизни всех существ. Истоки этих верований – в культе солнца, существовавшем в древнем мире. Не случайно Гумилёв используют в одном из стихотворений метафору Солнце Духа, а Д. Андреев в «Розе Мира» и «Железной Мистерии» – Солнце Мира. Солнце – устойчивое в теософии и антропософии обозначение Абсолюта, Высшего Единого Я. Оно для последователей этих учений – Бог. Гумилёв верил, что придет время, когда «от древа Духа снимут люди / Золотые, зрелые плоды» [7, с. 227]. Корни такого «древа» уходят в Небо. В воссоединении с Абсолютом связывает Гумилёв возможность обретения рая, путь к которому никак не может найти его лирический герой.

Рай дан в «Заблудившемся трамвае» в духе стихотворения «Память», но в несколько сниженном лексическом оформлении – как «зоологический сад планет». Характерное для Гумилёва изображение рая как сада претерпевает космическую гиперболизацию: он предстает как целая духовная вселенная. Определение «зоологический» содержит перифрастическое указание на знаки зодиака (каждому из 12 созвездий которого соответствует определенное животное) и в то же время как бы очеловечивает, приближает к земному пониманию представление о вселенском рае-саде. Живые (люди) и мертвые (тени[[21]](#footnote-21)) ожидают у Гумилёва решения своей посмертной участи. Поэт как бы воочию видит эту вереницу стоящих у входа в рай в ожидании своей вечной судьбы. Не уверен Гумилёв и в собственном будущем. Из космического пространства трамвай вновь привозит лирического героя на землю (в том особом, конечно, потустороннем измерении, в котором происходит действие стихотворения), вырваться из орбиты притяжения которой он никак не может и после смерти. Произведение оставляет отчетливое впечатление, что, проделав один виток, заблудившийся трамвай возвращается к исходному пункту (в Петербург), чтобы начать движение сначала, и так будет продолжаться до тех пор, пока он не отыщет путь в мир иной. Именно по этой причине лирический герой имеет возможность отслужить панихиду по самому себе в Исакиевском соборе. Панихида, по представлениям православных, – форма молитвенного заступничества за умершего перед Богом, облегчающая страдания ушедшего из жизни. Но настоящего облегчения герой «Заблудившегося трамвая» не получает:

И все ж навеки сердце угрюмо,

И трудно дышать, и больно жить...

Машенька, я никогда не думал,

Что можно та́ к любить и грустить [7, с. 335].

Из этих строк видно, что сердце лирического героя навсегда ранено утратой всего, чем он обладал на земле, собственным несовершенством, препятствующим обретению вечного блаженства, обрекающим на мучительную неизвестность и заточение в гробу-трамвае.

Можно сказать, что посмертное путешествие в фантастическом трамвае играет роль чистилища\*. «Чистилищно» состояние души героя, отрекающегося от прежних заблуждений, со всей (для него) непреложностью постигающего, что спасение человека – в Боге и что путь в Царство Духа требует таких безграничных нравственных усилий личности, зримым эквивалентом которых могут служить бесчисленные квадриллионы километров пространства, покрываемые стремительно несущимся потусторонним трамваем. Учитывая условно-аллегорический характер стихотворения, следует признать, что своего рода чистилищем для Гумилёва является сам «Заблудившийся трамвай» (шире того – творчество в целом). Нельзя, однако, не отметить, что идея посмертной жизни трактуется у Гумилёва в теософско-антропософском ключе.\*\*

«С точки зрения теософии, смерть является процессом постепенным. Сначала подвергаются распаду и разрушению три низших составных элемента личности. Каждый из них имеет свое название. Поочередно гибнут: физическое тело, жизненная энергия, то есть прана, и двойник, или фантом человека. Но человек состоит из семи элементов. После смерти четыре *высших* элемента прибывают как бы в ином измерении действительности, в сфере, называемой *камалока*. Камалока – это эквивалент античного Гадеса греков, это как бы чистилище христианской эсхатологической философии. Для теософов и спиритов – это планетарная сфера» [9, с. 185]. Гумилёв следует этим положениям не буквально, но поразительные параллели между состоянием лирического героя произведения и состоянием умершего, воспроизводимым в теософии, очевидны. Дух теософской доктрины о посмертной судьбе и загробной жизни человека витает в стихотворении поэта, «хотя выражение “посмертная судьба” и “загробная жизнь” не относятся к теоософской лексике.

\* То есть места, где, по представлениям верующих, не совершившие смертных грехов подвергались временным мукам, очищающим и открывающим дорогу в рай.

\*\* В теософии «умершие души пребывают сначала в “астрале”, в некоем полубытии, параллельном земному, и лишь постепенно из этого подобия жизни восходят в высшие миры» [9, с. 169].

Антропософский подход проявляется в том, что лирический герой «Заблудившегося трамвая» стремится осуществить богореализацию самостоятельно, без участия махатм.

Лучше говорить о … путешествии в Девахан и последствиях этого» [9, с. 185]. Но не путешествие ли сквозь «бездну времен» описано в «Заблудившемся трамвае»? И не в некой ли условной планетарной сфере оно совершается? И не постепенен ли (но не окончателен) и сам процесс умирания? Сначала лирический герой видит свое мертвое физическое тело (отрубленную голову), чувствует, что утрачивает прану, а потому и бессилен что-либо предпринять, наконец, оставляет своего двойника (фантом) на панихиде в Исакиевском соборе Петербурга, не прекращая при этом движения на стремительно несущемся трамвае. Согласно Е. Блаватской, во время каждого периода Девахана индивидуальность как бы закутывается в отражение того, чем была ее личность при жизни. Именно это и происходит с лирическим героем Гумилёва. «Каждое человеческое “я” в Девахане переживает более интенсивно, нежели во время воплощения, всё то, что испытал человек, о чем он мечтал, к чему стремился и во что верил на Земле»[[22]](#footnote-22)[9, с. 185]. Это положение нисколько не противоречит содержанию стихотворения, напротив, с гораздо большей определенностью проясняет его, хотя поэт предпочитает не специфически теософскую, а традиционную поэтическую лексику.

Проходя вместе со своим лирическим героем через горнило чистилища, Гумилёв тем самым как бы стремится изменить свою «карму», указывает путь, приближающий человека к идеалу.

Можно ли сказать, что визионерские прозрения «Заблудившегося трамвая» отрицают мистические видения «Памяти»? Нет, скорее эти произведения дополняют друг друга. В «Памяти» дан конечный итог теургических устремлений Гумилёва – воссоздана переживаемая героем-поэтом в мире ином трансформа. «Заблудившийся трамвай» не отрицает возможность ее достижения, но вводит промежуточный этап, необходимый для духовного просветления и преображения, без чего желанная цель останется недосягаемой. Очистившись же, человек обретет бессмертие – победу над смертью (продолжает верить вместе со своим лирическим героем автор).

Трудно назвать поэта XX в., который бы с такой непреклонностью, как Гумилёв, выявил бы в своем творчестве волю к Бытию – в его материальном и духовном измерениях. Он выводил литературу на орбиту трансцендентного, не отрекаясь от земного, а соединяя в себе, точнее – в своей поэзии, оба мира – небесный и земной – как равно необходимые человеку. Творчество Гумилёва – апофеоз жизни, не имеющей конца, через Энергию Слова продлеваемой в вечность, торжествующей над смертью.

## Литература

1. Арьес, Ф. Человек перед лицом смерти / Ф. Арьес. – М.: Прогресс; Прогресс-Академия, 1992.
2. Блаватская, Е. Тайная доктрина, Т. 1: Космогенезис / Е. Блаватская. – СПб.: Азбука, 2014.
3. Войтинская, Н. [Из рассказа Войтинской]: Материалы к биографии Н. Гумилёва / Н. Войтинская // Гумилёв Н. Стихи. Поэмы. – Тбилиси: Мерани, 1989.
4. Городецкий, С. Некоторые течения в современной русской поэзии /

С. Городецкий // Русская литература ХХ века. Дорев. период: Хрестоматия. –

М.: Просвещение, 1966.

1. Грицанов, А.А., Можейко, М.А., Абушенко, В.Л. Модернизм / А.А. Грицанов, М.А. Можейко, В.Л. Абушенко // Постмодернизм: Энцикл. – Минск: Интепрессервис; Книж. дом, 2001.
2. Гумилёв, Н. Наследие символизма и акмеизм / Н. Гумилёв // Русская литература ХХ века. Дорев. период: Хрестоматия. – М.: Просвещение, 1966.
3. Гумилёв, Н. Стихи. Поэмы / Н. Гумилёв. – Тбилиси: Мерани, 1989.
4. Гуревич, А.Я. Предисловие / А.Я. Гуревич // Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. – М.: Прогресс; Прогресс-Академия, 1992.
5. Гуревич, П. Смерть как тайна человеческого бытия / П. Гуревич // Токарчик А. Мифы о бессмертии. Потусторонний мир. – М.: Прогресс, 1992.
6. Крусанов, П. Хождение по буквам / П. Крусанов. – СПб.: ИД «Флюид Фри Флай», 2019.
7. Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энцикл., 1987.
8. Лукницкая, В.К. Материалы к биографии Н. Гумилёва / В.К. Лукницкая // Гумилёв Н. Стихи. Поэмы. – Тбилиси: Мерани, 1989.
9. Мандельштам, О. Утро акмеизма / О. Мандельштам // Мандельштам О. Избранное. – Таллин: Ээсти Раамат, 1989.
10. Мифы народов мира: в 2 т.: Энцикл. – М.: Сов. энцикл., 1987.
11. Ницше, Ф. Стихотворения. Философская проза / Ф. Ницше. – СПб.: Худож. лит., СПб-е отд., 1993.
12. Ницше, Ф. Так говорил Заратустра: Книга для всех и ни для кого /

Ф. Ницше. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1990.

1. Оцуп, Н. Океан времени: Стихотворения. Дневник в стихах. Статьи и воспоминания о поэтах / Н. Оцуп. – СПб.: Logos; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993.
2. Рязанцев, С. Танатология – наука о смерти / С. Рязанцев // Фрейд З.

Мы и смерть. По ту сторону принципа наслаждения; Рязанцев С. Танатология – наука о смерти. – СПб.: Вост.-Европ. Ин-т Психоанализа, 1994.

1. Северянин, И. Классические розы. Медальоны / И. Северянин. – М.: Худож. лит., 1991.
2. Соловьев, В. Идея сверхчеловека / В. Соловьев // Соловьев В. Соч. в 2 т. Т. 2. – М.: Мысль, 1988.
3. Соловьев, В. Смысл любви / В. Соловьёв // Русский эрос, или Философия любви в России. – М.: Прогресс, 1991.
4. Токарчик, А. Мифы о бессмертии. Потусторонний мир /

А. Токарчик. – М.: Прогресс-Академия, 1992.

1. Флоренский, П. Столп и утверждение истины [фрагмент] / П. Флоренский // Хрестоматия по истории философии (русская философия): Учеб. пособие для вузов: в 3 ч. Ч. 3. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001.
2. Фрейд, З. Мы и смерть. По ту сторону принципа наслаждения / З. Фрейд // Фрейд З. Мы и смерть. По ту сторону принципа наслаждения. Рязанцев С. Танатология – наука о смерти. – СПб.: Вост.-Европ. Ин-т Психоанализа, 1994.
3. Ходасевич, В. Колеблемый треножник / В. Ходасевич. – М.: Сов. писатель, 1991.
4. Штейнер, Р. Теософия. Введение в сверхчувственное познание мира и назначение человека / Р. Штейнер // Теософия. Познание высших миров. – М.: Эксмо, 2002.
5. Эзотеризм: Энцикл. – Минск: Интерпрессервис; Книж. Дом, 2002.
6. Энциклопедия мистицизма. – СПб.: Литера; Виан, 1997.

1. Сам В. Брюсов в числе учителей раннего Гумилёва называл также И. Анненского и Вяч. Иванова. В. Лукницкая относит к числу тех, кого Гумилёв одно время «жадно читал», и К. Бальмонта. [↑](#footnote-ref-1)
2. Антропософия, надо думать, – под воздействием М. Волошина, с которым Гумилёв общался в 1908 г. в Париже, в 1909 г. побывал у того в Коктебеле. [↑](#footnote-ref-2)
3. В этом отличие взглядов Гумилёва от взглядов позднего, во многом изменившегося, перешедшего на материалистические позиции Ф. Ницше.

   Но в каком-то смысле поэт выполняет следующее пожелание ницшевского Заратустры: [↑](#footnote-ref-3)
4. «Первоначально Эдем (т. е. “приятность”) обозначал место на Востоке, где Бог насадил сад, который отдал Адаму для жительства» [18, с. 369]. [↑](#footnote-ref-4)
5. Уже после смерти Гумилёва И. Северянин в одном из своих «медальонов» шутливо обыграл мотивы стихотворения «На далекой звезде Венере» в строках:

   …Он о Земле тоскует на Венере,

   Вооружась подзорною трубой [19, с. 153]. [↑](#footnote-ref-5)
6. П. Крусанов объясняет тяготение Гумилёва к Африке, где он побывал трижды, следующим образом:

   «Существует мнение, что в поэзии Гумилёва *мало русского*. <…> Ой ли? Да, Африка далека, но почему же – *мало русского*? Ведь тяга к трансцендентному, к нездешности и есть по существу художественное воплощение инстинкта империи, ген которой есть в каждом русском – объять пространство во всю его ширь и нести на плечах бремя ответственности за то, что Господь позволил тебе взять» [10, с. 4].

   Добавим, что сам «инстинкт имперскости» – одно из проявлений «всемирности» русского духа, способного ужиться с любым народом и всегда устремленного в даль. И образ Африки Гумилёв присоединил к русской культуре как влекущий к себе и не пугающий, а завораживающий. [↑](#footnote-ref-6)
7. Речь идет о «Римских элегиях» Гете. [↑](#footnote-ref-7)
8. См. у В. Лукницкой: «Зачитывался В. Соловьёвым…» [12, с. 23], когда речь идет о Гумилёве-гимназисте старших классов. [↑](#footnote-ref-8)
9. Отношение человека к смерти, начиная с древних времен, было противоречивым, указывает З. Фрейд. Своим сознанием человек «принимал смерть всерьез, признавал ее уничто- [↑](#footnote-ref-9)
10. «Серебряная книга» – «Книга жизни», в которой «записаны добрые дела и прегрешения человека» и которую «приносят к его смертному одру ангелы и демоны...» [8, с. 21]. [↑](#footnote-ref-10)
11. Как трактуется данное понятие в «Кратком комментарии к книгам Нового Завета», представленном в издании «Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового завета» в русском переводе с приложениями (Брюссель: Изд-во «Жизнь с Богом», 1989), ибо «Слово стало плотию, и обитало с нами, полное благодати и истины; и мы видели славу Его, славу как Единородного от Отца» [Ин. **14**, 14–18]. [↑](#footnote-ref-11)
12. Точка зрения пантеистического аверроизма. \*\* Например, в платонизме, в христианстве. [↑](#footnote-ref-12)
13. В индуизме. [↑](#footnote-ref-13)
14. Более отчетливо представление об этом дает написанный через два года «Заблудившийся трамвай». [↑](#footnote-ref-14)
15. Неоплатоники наделяли душу оболочкой (пневмой), предохраняющей ее «от прикосновения к телу» [28, с. 311]. [↑](#footnote-ref-15)
16. Данная идея восходит к философским система Сократа и Платона. [↑](#footnote-ref-16)
17. Неизвестно, был ли знаком Гумилёв с характеристикой тела в эзотеризме Г. Гурджиева; в его классификации человек наделен четырьмя телами: 1) физическое, или плоское тело, 2) астральное тело, которое при определенных условиях вырастает внутри физического; 3) духовное, или ментальное тело, связанное с интеллектом; 4) каузальное, или божественное тело, связанное с функцией воли (вариант: творческой воли). Если да, это должно было повысить ценность тела, в восприятии поэта. Всё же в бо́ льшей степени Гумилёв идет от Ф. Ницше с его оправданием земной жизни и ее атрибутов. [↑](#footnote-ref-17)
18. Н. Войтинская свидетельствует: «У него было манера живописать. Он «исчезал» за своими впечатлениями, а не рассказывал» (цит. по [12, с. 40]). [↑](#footnote-ref-18)
19. «…Сошествие Д. С. на апостолов сопровождается шумом с неба “как бы несущегося сильного ветра” и неким подобием языков огня» [22, с. 412]. [↑](#footnote-ref-19)
20. В средневековой литературе, например, был распространен сюжет мистического «путешествия» в загробный мир. Стихотворение Гумилёва «Приглашение в путешествие» трактует переход в мир иной как продолжение земного путешествия в райские тропические края. [↑](#footnote-ref-20)
21. «Иудеи полагали, что личность человека раздвоена, поскольку имеет некую тень, представляющую собой бледную и внетелесную копию индивида. После смерти эта тень спускается под землю, где в мрачных покоях обретает грустное и мрачное существование. Предполагалось, что бог Яхве оденет в плоть разбросанные кости и оживит мертвых для новой жизни» [22, с. 14]. Подземное царство теней существовало и в античной мифологии. [↑](#footnote-ref-21)
22. Девахан – состояние, в которое, согласно теософии, после смерти переходят высшие элементы человека и в котором пребывают перед очередным воплощением человеческой индивидуальности. «Состояние Девахана может длиться от десяти до пятнадцати столетий» [9, с. 185]. [↑](#footnote-ref-22)